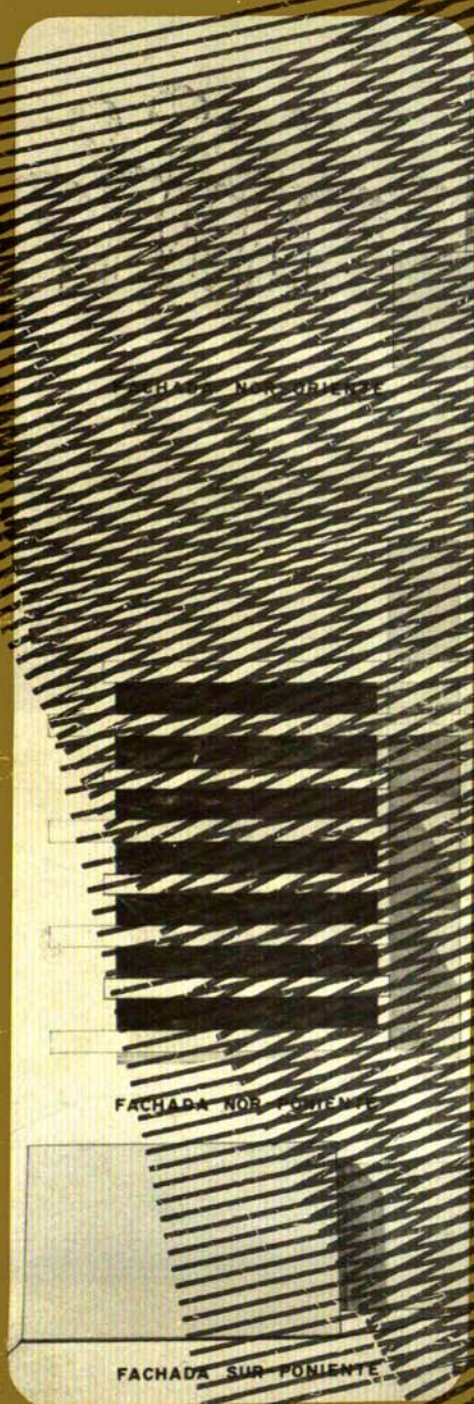


# calli

# 21

revista analítica de arquitectura contemporánea

\$5.00



CALIDAD  
MAXIMA

ESCALERAS  
ELECTRICAS



SEGURIDAD  
GARANTIZADA

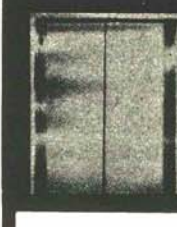
SERVICIO DE  
MANTENIMIENTO



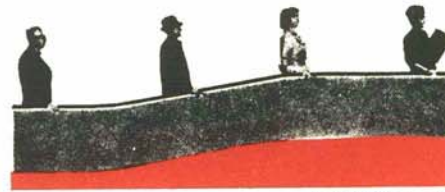
ELEVADORES  
DE CARGA



MODERNI  
ZACIONES



# UNA FUENTE



TRAV-O-LATORS®

Para todas sus  
necesidades de  
transporte  
vertical

ELEVADORES

# Otis

S. A. DE C. V.

ABEDULES 75 MEX. 4, D. F. TEL. 47-03-70

**CALLI**  
**REVISTA ANALITICA DE ARQUITECTURA**  
**CONTEMPORANEA**  
 PUBLICADA POR  
**CALLI, A. C.**  
 Insurgentes Sur 1844-503  
 México 20, D. F.  
 24-46-78  
 Edición Bimestral  
 Fundada en 1959

**Dirección**  
 ARQ. BENJAMIN MENDEZ S.  
 ARQ. CARLOS ORTEGA V.  
**Jefe de Redacción**  
 ARQ. ALEJANDRO GAITAN C.  
**Sección de Artes Plásticas**  
 RAQUEL TIBOL  
**Sección de Fotografía**  
 MANUEL CARRILLO  
**Traducciones**  
 SERVICIO DE TRADUCCIONES PROFESIONALES  
**Fotografía**  
 GUILLERMO ZAMORA  
 HNOS. MAYO  
**Administración**  
 ARQ. BENJAMIN MENDEZ S.  
**Depto. Comercial**  
 JORGE CARRILLO  
**Publicidad**  
 IVONNE GARCIA  
 MERCEDES ROJAS  
 AUGUSTO MONTALVO  
 FERNANDO CADENA  
 RAUL GAMBOA

PUEDA ADQUIRIRSE EN LIBRERIAS Y PUESTOS DE PERIODICOS

Precio por ejemplar:  
 Ciudad de México \$ 5.00  
 Interior \$ 6.00  
 Extranjero 1.00 Dlls.

Precio por Suscripción 12 Números:

Ciudad de México	\$ 24.00
Interior	\$ 30.00
Exterior	4.50 Dlls.

Precio por Suscripción 12 Números

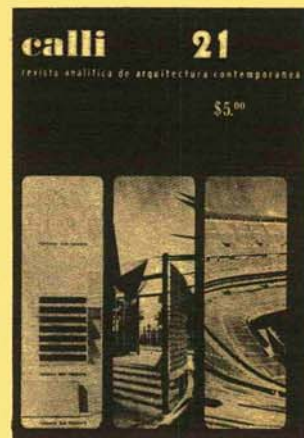
Ciudad de México	\$ 45.00
Interior	\$ 57.00
Exterior	8.50 Dlls.

Todo cheque o giro postal debe enviarse a:  
**CALLI, A. C.**  
 Insurgentes Sur N° 1844-503  
 México 20, D. F.

Publicidad CALLI, A. C. Insurgentes Sur N° 1844-503  
 Tel. 24-46-78. Registros Secretaría de Hacienda  
 No. 66428, Secretaría de Educación Pública No.  
 32042. Autorizado como correspondencia de segunda  
 clase por la Dirección General de Correos con fecha  
 6 de Febrero de 1964 conforme Oficio No. 2151.  
 Publicación bimestral precio del ejemplar \$ 20.00  
 precio especial \$ 5.00. Impresa en Litográfica del  
 Pacífico, S. A. Maple No. 14, Teléfono: 47-70-80  
 México 4, D. F.

# calli 21

edición internacional  
 mayo - junio de 1966



NUESTRA PORTADA  
 CONCURSO PARA LA CASA DEL ARQUITECTO.  
 SUCURSAL BANCARIA  
 NUEVO ESTADIO DE FUTBOL "AZTECA".

## SUMARIO

- 2.—LOS COLEGIOS ANTE UN NUEVO HORIZONTE. **Editorial.**
- 4.—CONFRONTACION DEL MOMENTO ACTUAL DEL ARTE. **Raquel Tibol.**
- 9.—MEXICO EN BLANCO Y NEGRO. **Manuel Carrillo.**
- 13.—CASA HABITACION EN MEXICO, D. F. **Arq. José Antonio Priani P.**
- 17.—NUEVO ESTADIO DE FUTBOL "AZTECA". **Arq. Pedro Ramírez Vázquez y Arq. Rafael Mijares.**
- 25.—MEXICO A TRAVES DE LOS CAMPEONATOS MUNDIALES. **Fernando Marcos.**
- 29.—TRADUCCION AL FRANCÉS.
- 30.—TRADUCCION AL INGLES.
- 32.—DATOS PARA LA HISTORIA.
- 33.—LOS INICIOS DE UNA ARQUITECTURA CONTEMPORANEA EN MEXICO. **Ramón Vargas y Salguero.**
- 37.—VALORACION DEL MURALISMO EN MEXICO **Oscar Olea Figueroa.**
- 41.—SUCURSAL BANCARIA EN AV. JUAREZ Y BALDERAS. **Arq. Gustavo Struck.**
- 45.—SUCURSAL BANCARIA EN STA. CLARA ESTADO DE MEXICO. **Arq. Gustavo Struck.**
- 50.—CONCURSO PARA LA CASA DEL ARQUITECTO. **PRIMER PREMIO PROYECTO PITAGORAS.**
- 53.—DICTAMEN DEL JURADO CALIFICADOR. **SEGUNDO PREMIO PROYECTO ARTECNICALLI.**

## CALLI AUMENTARA SU PRECIO

Ante la imperiosa necesidad de afrontar diversas cuestiones que gravan sobre la economía de nuestra revista, CALLI se ve en la necesidad de aumentar su precio de venta. Sin embargo, aún después de haber dado este paso, continuará siendo la revista que cueste menos dentro de nuestro medio profesional, al que siempre ha intentado servir íntegramente, presentando a través de sus páginas, las cuestiones que interesan primordialmente.

Esta medida que aparentemente resultará en detrimento de las economías de una parte de nuestros lectores, los que cuenten con los ingresos más bajos por supuesto, tendrá paliativos para esta parte de nuestro público lector.

CALLI continuará costando cinco pesos para los estudiantes de cualquier institución del país.

Teniendo como plazo máximo el día primero de agosto del presente año, aún será posible suscribirse o renovar la suscripción al precio que hasta hoy hemos tenido, aumentando los precios de ejemplar o suscripción a partir de esta fecha y con el No. 22 en la cual aparecerán las nuevas tarifas.



# LOS COLEGIOS ANTE UN NUEVO HORIZONTE

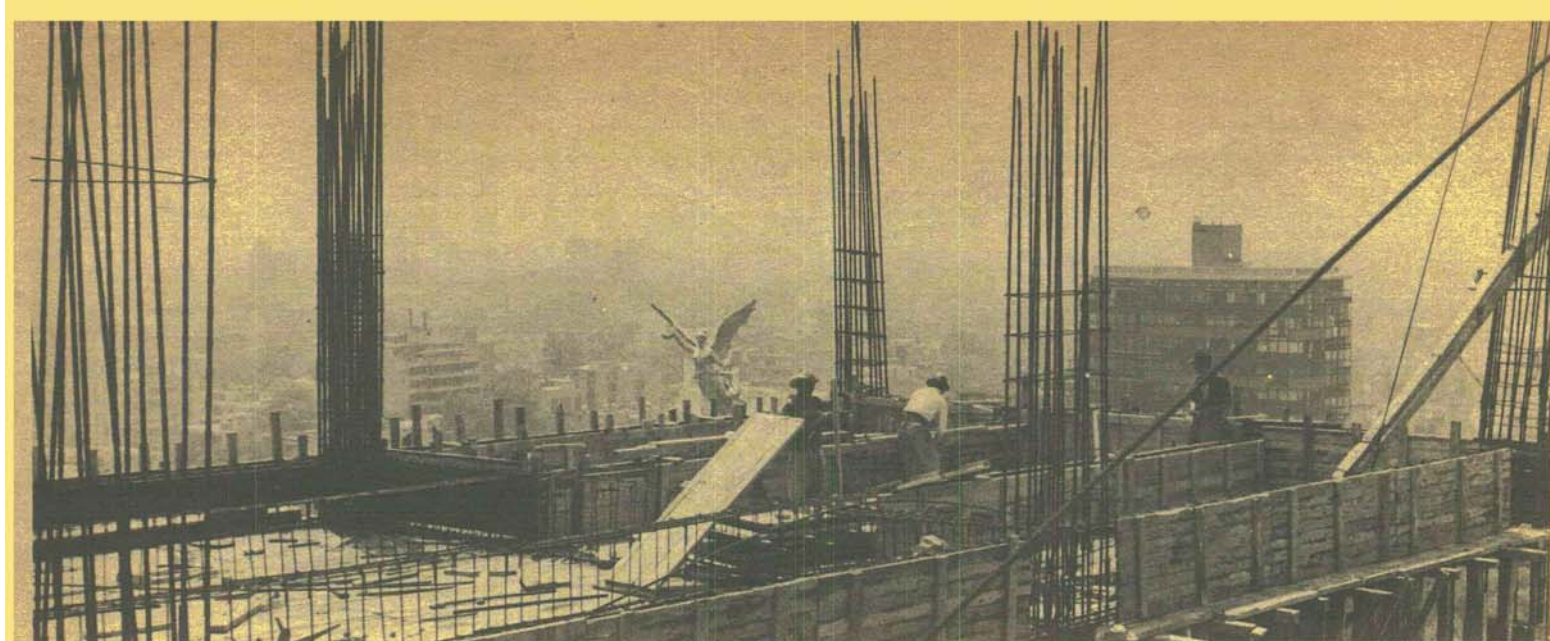
Tratar sobre los problemas que surgen dentro de nuestras actividades profesionales, es ya tema preferido de CALLI. Hoy nuestro enfoque, va dirigido hacia los últimos acontecimientos ocurridos dentro de nuestras agrupaciones gremiales.

De todos es sabido que en fecha reciente se ha llevado a efecto el cambio de Mesa Directiva y Junta de Honor del principal organismo que tienen los arquitectos del Distrito Federal para realizar un trabajo conjunto: en esta ocasión, los nuevos dirigentes de la acción colectiva de nuestro gremio profesional, se encuentran con unas condiciones tales, que hacía mucho tiempo no resultaban tan factibles de reportar beneficios a la labor que desempeña nuestro gremio profesional; estas condiciones que a la vez resultan un aspecto delicado de tratar, permitirán el logro de importantes avances dentro de la concepción hasta hoy tenida del profesionista arquitecto, o más bien dicho, del profesional de la construcción.

Algunos de estos aspectos que facilitarán la labor del arquitecto han sido tratados con anterioridad en CALLI, como es el caso de los cambios que ha sufrido el reglamento de construcciones, por medio de los cuales será factible acabar tanto con los "brujos" de la construcción como con aquellos que por la facilidad con que avalan otras obras se les llama "firmones".

Ha quedado establecido por parte de las autoridades del Departamento de Distrito Federal los siguientes requisitos para ser director de obra:

- I.—Ser ciudadano mexicano.
- II.—Tener título de ingeniero o arquitecto y cédula profesional de registro del mismo en la Dirección General de Profesiones.
- III.—Un mínimo de tres años de práctica profesional, a partir de la fecha de expedición de la cédula profesional.
- IV.—Ser miembro activo del Colegio respectivo.



Con el establecimiento de los nuevos requisitos no solo resultarán beneficiados los constructores, sino quien desee construir

En estas circunstancias, el director responsable de obra, deberá presentar a las dependencias dispuestas para ello la Bitácora de obra, así como también tendrá que visitar periódicamente la construcción. Dando lugar por lo tanto a una responsabilidad total tanto a los arquitectos como a los ingenieros sobre los distintos profesionistas y especialistas que intervienen en una obra.

La delimitación profesional que hoy permite hacer el nuevo reglamento de construcciones, deberá de especificarse claramente, mediante la acción de los colegios interesados en ello. Con estas medidas como ya lo hemos expuesto anteriormente, los beneficiados serán tanto los profesionales de la construcción como los que habitan la arquitectura.

Ante esta situación creemos que el Colegio logrará realizar lo que hasta hoy había parecido solamente utópico.

Atendiendo a la elevación de los conocimientos adquiridos en las instituciones de enseñanza superior, y a la evolución de los profesionistas en ejercicio, creemos que las autoridades por medio de los organismos colegiados deberán de contar dentro del medio profesional con personas altamente capacitadas para llevar el control y supervisión de todas las obras que se realizan en el Distrito Federal.

Claro es que para llevar adelante estos puntos productores de una mejoría en las condiciones gremiales y profesionales, será necesario buscar la unificación de los arquitectos que laboran en la ciudad de México, para obtener posteriormente la agrupación de los distintos gremios relacionados con la actividad constructora.

Acordes con una delimitación profesional bien encauzada, deberá lucharse porque se establezca la participación directa de los colegios en la formulación de los reglamentos, así como en la aplicación de los mismos, para un correcto ejercicio profesional.

Las agrupaciones gremiales tienen un amplio sector de experiencias en las soluciones dadas en otros lugares, o más bien

dicho en otros países del orbe, a los mismos aspectos problemáticos con que nos encontramos. En estas condiciones, estas experiencias deberán de ser analizadas. De estos análisis, de lo que reporten de positivo y aplicable a nuestro medio profesional, deberá buscarse su correspondencia con la situación que priva actualmente en México, para de esta manera, conseguir una mejoría en las condiciones de trabajo que existen actualmente.

Al mismo tiempo, se obtendrán nuevas aportaciones que beneficien a la sociedad de la que somos producto, ya que existirán de esta manera, mínimas posibilidades de obtener baja calidad tanto en el plano de proyecto, como en el de realización de la obra.

La importancia que tiene la arquitectura para el hombre, es vital, ya que en ella y con ella realizará todas sus actividades. Entender esto no resulta difícil, sin embargo hasta hoy en día la actividad arquitectónica se encuentra desvinculada de lo que podríamos llamar la cultura o sensibilidad de nuestra sociedad. Esto es producto lógico de la falta de interés que han tenido los arquitectos en su conjunto, quien si en unas ocasiones resultan "especialistas" en arquitectura que creen en su excelencia e intangibilidad, en otras, las más, se olvidan de los valores que esta pueda tener. De cualquier forma, se provoca un aislamiento de esta actividad humana con quien necesita de ella.

CALLI, una vez más propugna porque la profesión de arquitecto adquiera los mayores valores correspondientes a las necesidades primordiales de los moradores de nuestra patria. Saludamos a los nuevos miembros de la Mesa Directiva y Junta de Honor del Colegio de Arquitectos de México.

**EDITORIAL**



Patricios y Patricidas. David Alfaro Siqueiros.

# CONFRONTACION DEL MOMENTO ACTUAL DEL ARTE

Sección de Artes Plásticas  
Por Raquel Tibol



El 2 de Febrero de 1965 se inauguró en el Museo de arte moderno del Bosque de Chapultepec el Salón **Esso** de artistas jóvenes. Era el No. 11 y último de los concursos que por iniciativa de la **international Petroleum** se habían celebrado en Río de Janeiro, Buenos Aires, Puerto Príncipe, Santo Domingo, Caracas, Bogotá, Lima, Santiago de Chile, San Juan de Puerto Rico y el Salvador. La **International Petroleum** había elegido como organismo ejecutor de su proyecto a la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana, cuyo director José Gómez Sicre intervino como jurado en todos los Salones **Esso** de artistas jóvenes, menos en el de México. En los once concursos fueron elegidos 59 artistas de 18 países, a saber: Guatemala, Puerto Rico, Argentina, Panamá, Chile, República Dominicana, Perú, Colombia, El Salvador, México, Paraguay, Uruguay, Haití, Costa Rica, Honduras, Venezuela, Nicaragua, y Brasil. Las obras de esos 59 artistas fueron llevadas, en Washington y presentadas en una exposición que formará parte del programa, con el que la Organización de Estados Americanos celebrará el 75° aniversario de lo que la OEA llama la "cooperación interamericana".

El lujoso catálogo de la muestra se abre con la carta que el presidente de los Estados Unidos, Lyndon B. Johnson, dirigía al señor José A. Mora, secretario general de la Organización de Estados Americanos. Esta carta estaba fechada el 29 de Marzo de 1965. Casualmente, ese mismo día en la Galería Universitaria Aristos de esta ciudad de México el renombrado crítico argentino Jorge Romero Brest pronunciaba una conferencia sobre el tema "interpretación del momento actual del arte". El señor Romero Brest acaba de pasar cinco semanas en la ciudad de Nueva York, donde había asistido a un simposio sobre la crítica de arte, e inició su charla diciendo con esa fluida y displicente elegancia que caracteriza su elocuencia: "Voy a hablarles de lo que pasa en Nueva York, de lo que pasa en los viejos centros culturales, de lo que pasa en la cultura accidental, de lo que pasa en Londres, en París, en Tokio, en Buenos Aires; pero que no está pasando en México".

Por el tono, por la modulación y por el visaje, el "no está pasando en México" equivalía a la poco diplomática afirmación de "Aquí no está pasando nada" que el civilizado señor Romero Brest no empleó porque su conferencia la patrocinaban simultáneamente la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Embajada de la República de Argentina. Afirmó en esa oportunidad Romero Brest que lo que está pasando en los viejos centros del arte es reflejo de lo que pasa en el Nuevo Mundo. Europa —dijo— empieza a ser reflejo de América, una América donde, según él, no hay capitán artística de los Estados Unidos porque —y estas fueron sus textuales palabras— los países latinoamericanos y los Estados Unidos empiezan a constituir un bloque en la línea del arte, bloque cuyo centro latinoamericano, para quien institucionalizó en la Argentina primero el arte abstracto y después la **nueva ola**, es la ciudad de Buenos Aires.

Para aclarar el fenómeno de que Europa empieza a ser reflejo de América, dijo que no se trata de una transposición ni de un simple reemplazo, que no era cuestión de gritar: ¡París está muerto viva Nueva York!, o señalar quien gana o quien pierde. Romero Brest habló de un progreso en el arte actual, un progreso que definió como un progreso de integración de culturas artísticas, no de dependencia ni de individualización de esta o aquella cultura. El primer límite a este esquema tan amplio de integración cultural euro-americano lo ofrecía para el conferenciante la incognita de la cultura del Oriente, que, excepción hecha del Japón, no había sido asimilada por la cultura occidental. Dijo después que la cultura occidental moderna y humanista se había desarrollado desde el siglo XV hasta el siglo XX sobre la base de las antinomias y que la lógica había sido disciplina medular. Señaló entonces que la nueva cultura, producto de la integración euro-estadunidense-latinoamericana, superaba las antinomias las contradicciones, y que con la superación de las antinomias se superaría uno de los mayores vicios culturales, el vicio del juicio, vicio de juicio que el juzgador (se supone que un crítico juzga valores o especiales, estilos o tendencias, calidades o cantidades) calificaba de tremendo. El vicio del juicio, dijo, ha traído como consecuencia la crisis de la crítica, que ese vicio había estancado a la crítica en la foja uno, anquilosándola en el estado en que estaba la ciencia antes de Bacon; que la crítica estaba incapacitada para emitir juicios objetivos y universales aunque había supuesto que sí lo hacía mientras el

arte fue objetivo y se apoya en la historia y en la política. Pero con la aparición del despojamiento de los abstractos, la sistemización de la crítica no sirvió para nada, no tuvo valor alguno. Entonces Romero Brest evocó la aparición en el campo de la creación artística del informalismo y no tuvo inconveniente en cultivar con impudicia delante del numeroso público que llenaba la Galería Aristos, el tremendo vicio del juicio y juzgar como falso el nombre de informalismo, aplicado a lo que pintaban Burri, Fautrier, Dubuffet o Pollock; falso porque no correspondía al carácter de las formas que creaban esos artistas. Forma hay siempre, dijo, y empedernido vicioso del juicio propuso como más adecuado el nombre de arte **inconstrutivo**; de arte **otro**, de arte **diferente** un arte que era toda concepción, como el del pasado inmediato habría sido percepción y el del pasado mediato expresión.

Advertiendo que él pertenecía a la cofradía de las que no rechazan lo que viene por delante, dijo que la pintura comenzaba a desechar ser reflejo de posiciones **a priori** para ser un reflejo de la pura liberación imaginativa. La imaginación —sostuvo en un paroxismo de vicio— deja de ser reproductora para ser creadora. Esto demuestra que la cultura de nuestro siglo, y la cultura artística en particular, está recuperando la capacidad de imaginación. Que artistas, público y cofrades no debían conformarse con relaciones conocidas, sabidas sino estructuras nuevas, porque estábamos asistiendo a la recuperación de la facultad creadora, y que las formas debían ser examinadas desde el ángulo de la imaginación. Entonces Romero Brest defendió a los fabricantes de objetos (ob-art) y decretó a los fabricantes de imágenes, porque una imagen es siempre mental, no tiene dimensión real. Crear una imagen es crear algo que implica otra cosa, que alude a otra cosa; mientras que un objeto no alude más así mismo: existe. ¡imagen contra existencia! Romero Brest confesó que seguir este proceso era la gran aventura de su vida. El arte no había excluido lo fugaz volvía a incluir lo fugaz, de ahí que lo que está en crisis en el arte es, en verdad el principio de eternidad. La expresión súbita, espontánea de los happenings desordenados, anárquicos, caóticos, era la exaltación de lo pasajero.

Con euforia antimercantilista dijo: los gestos no se venden. Rechazó el arte que se hacía para ser aceptado y aceptó el arte que se hacía para provocar la imaginación. Metida ya en el callejón estrecho de lo instintivo, del naturalismo exacerbado, Romero Brest, viejo capitán de la **Nueva Ola**, enarbó el ya raído estandarte de los futuristas. Marinetti no estuvo equivocado cuando propuso que se quemaran los museos, le dijo a una audiencia entre la que había varios distinguidos profesionales de esa nueva y rujuante especialidad en pleno desarrollo que es la museografía. ¿Y por qué quería quemar los museos el director del museo rioplatense? Embargado de juvenil emoción, Romero Brest confesó: Las cosas (así dijo: cosas) de los muchachos actuales no me sojuzgan, me liberan, porque no valen como imagen sino por lo que provocan. No son formas imaginadas, son imaginantes. No importa que sean nuevas, imperfectas, inmaduras, lo que importa es que nos liberan y la única cosa que un hombre debe perseguir es la libertad una libertad que no tiene por fundamento ni en la lógica ni en la razón.

Como ejemplo de objetos imaginantes, citó los colchones para ser colgados de los techos de la señorita Menuchin, colchones a los que a veces se les rompe el hilo y caen al suelo, donde se quedan como apoltronados colchones verdaderos, o perros falderos o gatos caseros, colchones cuya presencia había terminado por resultar indispensable para él y su joven esposa. Cuando la picardía mexicana estaba a punto de estallar, Romero Brest concluyó su "interpretación del momento actual del norte" diciendo que los desbordes de la aparente inmadurez psicológica de esas expresiones conducirán a la madurez psicológica de una nueva cultura. como garantía para su predicción puso su propia cultura artística que dijo él que era muy grande y su refinada y educadísima sensibilidad, que le permitía captar en todos sus matices las obras maestras del arte universal. Pero Romero Brest había comenzado diciendo que México no participaba de ese momento, que México no participaba de esa actualidad, que en México no se estaban dando las condiciones para la integración de la nueva cultura euro-estadunidense-latinoamericana, la nueva cultura que, por la genial voluntad de los cofrades reunidos durante cinco semanas en el simposio neoyorkino, había superado las antinomias entre la sociedad industrial y la subdesarrollada entre los gobiernos de fuerza que exigen imperiosos la integración y la libre circulación de una fuerza Interamericana de Defensa, y los gobiernos que se oponen a esa fuerza interamericana porque su equilibrio suele ser tan inestable y tan frágil como el hilo del que penden los colcho-

nes de la señorita Menuchim.

Ya que la charla se había desarrollado en una tribuna de México y que Romero Brest excluía a México del momento actual del arte, muchos de los que asistimos tuvimos la tentación, la curiosidad o la necesidad de preguntarle donde situaba a México; pero al comenzar había advertido que por ningún motivo entablaría diálogo alguno con el público, porque su joven esposa le había rogado que no fatigara en la altura de esta ciudad su corazón enfermo.

Yo hubiera querido preguntarle a Romero Brest que entendía él por integración de dos o más culturas, que razones objetivas, histórico-sociales, había para hablar de una integración cultural entre el país de mayor desarrollo industrial en el mundo capitalista y países donde no se diseña ni siquiera un tornillo, ya no digamos cohetes interplanetarios, ya no digamos bombas atómicas.

Un intelectual que está de paso por México no puede echar a rodar fácilmente una bola a ver si alguien coge para jugar quien sabe que partido con ella. Una bola como esa tesis de la integración cultural. Y no puede echarla a rodar fácilmente porque aquí se ha vivido y se sigue viviendo el dramático proceso de una integración cultural que se inició con una guerra de conquista. continuó con la destrucción física de los líderes aborígenes, con el establecimiento de un sistema de esclavitud para los vencidos. con la destrucción de sus expresiones culturales, comenzando por la religión y terminando por el calzado, el idioma y los conocimientos técnicos y científicos.

No se puede hablar de integración cultural entre el poderoso y el débil si no es en términos de conquista y sabemos que la conquista puede tener apariencia pacífica, aunque siempre se logra por la violencia. A pesar de que México ha pasado por los clásicos procesos de la independencia política y de una revolución democrática burguesa, cuatro siglos no han sido tiempo suficiente para que la integración de cul-



Celestina con carne. José Luis Cuevas.

turas se haya logrado a nivel nacional y decir nivel nacional significa sobrepasar la conciencia de integración y los frutos de la integración en los sectores privilegiados de la sociedad mexicana, casi siempre urbanos, casi siempre mestizos o criollos, e integrar a la cultura integrada a la todavía muy numerosa población indígena campesina. Sólo una mente desordenada, anárquica y cóptica puede afirmar que la nueva cultura artística supera las antinomias.

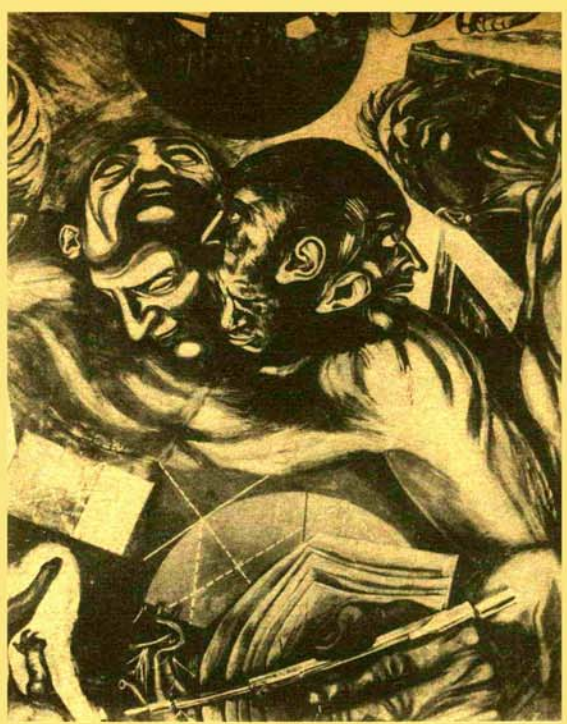
Aunque Romero Brest hablaba a nombre de la cultura occidental, cabe aclarar que los hombres de cultura de la Europa Occidental, salvo las excepciones de los infaltables mercenarios no son afectos a encerrar tesis en jaulas **a go-go**, es decir, tesis tan excitantes como insasequibles, y cuya calidad de excitantes dependen justamente de su condición de insasequibles. Los europeos del mundo occidental entienden que en la evolución de la cultura artística de este siglo algo han tenido que ver las conmociones y las migraciones provocadas por las dos guerras mundiales y que la aparición de ciertas tendencias en el arte estadounidense después de la cuarta década no se explica por ideales y confundidoras integraciones culturales, sino por un más concreto y biológico proceso de polinización y vasos comunicantes: polinización en la que actuaron como insectos portadores de las inquietudes de la vanguardia europea de entre guerra los artistas que hallaron refugio en los Estados Unidos, desde un Mondrian a un Beckman, de un Chagalla a un Marchell Duchamp, los vasos comunicantes se desarrollaron al calor del fervor antifascista, del humanismo democrático al que aportaron sus peculiares ideas individualistas los refugiados europeos y los artistas estadounidenses.

Apreciada con la perspectiva que dan 25 años, puede verse que en esa convivencia los mejor preparados, los más dispuestos para aprovechar y transfigurar dialécticamente la experiencia de una comunicación, transforándola en un nuevo proceso creador, fueron los artistas estadounidenses, y eso se debió a que su actitud cultural, su apertura imaginativa estaba ricamente abonada por la experiencia cuya carga positiva más poderosa era su fundamentada propensión internacionalista. Difícilmente otro movimiento pictórico contemporáneo pueda presentar un **currículum** más rico en horizontes históricos, filosóficos y geográficos que el movimiento pictórico mexicano. Para avanzar hacia lo nuevo no utilizó infantil plataforma del "borrón y cuenta nueva". Observando con la perspectiva de 46 años, edad límite de los que confrontaron sus obras de caballete en el Palacio de Bellas Artes en la **confrontación 66** (inaugurada el 28 de abril), encuentro un paralelismo de signos contrarios —pero, entiéndase bien, un paralelismo— entre la neoplástica de **De Stijl** la neoplástica de la escuela **Bauhaus** de Weimar y de Dessau, y el movimiento plástico mexicano contemporáneo. Uno y otro, el neoplasticismo europeo y el neorrealismo mexicano fueron las únicas respuestas coherentes, voluntariamente objetivas, programáticamente no individualistas a las necesidades culturales de su hora, la formidable y trágica hora entre la primera y la segunda guerra mundial, cuando surge el socialismo como hecho concreto y surge su reacción su contrapartida; el nazismo.

Sólo el neoplasticismo y el neorrealismo entre todas las corrientes, tendencias y expresiones artísticas de esa hora entendieron que la ciencia y la filosofía se habían calzado las botas de las siete leguas, mientras que el arte se había quedado como gato acurrucado junto a la chimenea, adormecido por el calor de los sentimientos exquisitos, del aislamiento purificador, del ensueño y sus círculos concéntricos, donde el individuo gira y gira y a veces recupera con el instituto o con razón la memoria de la especie o las herencias tribales. Ni el neoplasticismo ni el neorrealismo levantaron el anestésico estandar de la superación de las antinomias. Existía la contradicción entre el arte orillado a la gratitud o a la cortesanía y una sociedad que en su desarrollo comenzaba a reclamar casas de un nuevo tipo, fuentes de nuevo tipo, ropas y utensilios y muebles de nuevo tipo. Había que dar forma a recintos y objetos cuyas funciones se inventaban con una aceleración a la cual la inventiva artística no podía responder. ¿Qué hizo el neoplasticismo? sentó las bases, primitivas si se quiere, pero orgánicas ya de ese arte cuyo gran abuelo había sido el visionario Leonardo de Vinci: el arte del diseño.

Existía la contradicción entre el arte oficializado por la sociedad burguesa en la gratitud o en la cortesanía, deshumanizado en consecuencia, y las grands urbes, fruto natural del desarrollo de esa sociedad, que nacían despellejadas, sin los nuevos monumentos que expresaran su razón de ser y su estructura, una estructura cuyo acento distintivo no era por cierto la casa habitación unifamiliar que se diferencia del jacal pueblerino en la cantidad de confort y de objetos suntuarios que la enriquecen. El acento distintivo de las grandes urbes eran los edificios donde se practicaban las nuevas relaciones entre los individuos de la nueva sociedad industrial: hospitales públicos, escuelas públicas, aeropuertos, oficinas administrativas estatales o de grandes consorcios, centros fabriles locales para sindicatos y otro tipo de asociaciones civiles. Y todo estos edificios se levantaban monstruosamente despellejados porque el utilitarismo burgueso soportó, y con el tiempo estimuló grandemente el libre ejercicio de la creación pictórica dispuesta a no perturbar los sagrados valores de la libre empresa, es decir dispuesta a no sobrepasar su limitación de mercancía circulante como valor de oferta y demanda. Y durante tantos años los artistas se atuvieron a las dimensiones físicas del valor circulante que perdieron la costumbre y el sentido de la dimensión del arte público. Los grandes aeropuertos, los palacios cinematográficos, los inmensos estadios de concreto las ciudades universitarias, hallaron a los artistas plásticos en estado de incapacidad creadora. ¿Que hizo el neorrealismo mexicano?. Estableció el precedente, primitivo si se quiere, pero orgánico ya, del arte público humanista de nuestro tiempo. Para establecer ese precedente no necesitó liquidar las tradiciones plásticas de una humanidad a la que tanto le había costado madurar para llegar al estadio superior en el que desarrolla el diálogo internacionalista.

Los artistas mexicanos fueron los primeros que en este siglo comprendieron que un nuevo arte público humanista no podía arrojar a la basura las obras de los artistas palencanos, las obras de Grünewald, de los artistas indios y chinos, las obras de Miguel Angel y de Goya, porque las auténticas revoluciones, sean culturales o sociales, no restan, suman y los artistas neorrealistas mexicanos entendieron que había que



Detalle de la cúpula de la Universidad de Guadalajara. José Clemente Orozco. 1936.

sumar el arte público heroico y funcional del pasado, no para recalcar sus logros formales en un hibridismo anacrónico y, por lo mismo, antifuncional, sino porque los neorrealistas mexicanos entendieron, como lo entendieron y lo entienden todos los verdaderos artistas de todas las especialidades, para hacer cultura hay que ser culto, en el más sencillo, pero en el más profundo y profesional sentido del término, y el término cultura incluye también en el siglo XX a pesar de Romero Brest y los colchones existentes de la señorita Menuchim, el sentido de la responsabilidad y el sentido de la comunización, que se sustentan en el espíritu crítico y autocrítico.

Por la tribuna abierta en el Palacio de Bellas Artes durante la **Confrontación 66** desfilaron algunos gatos de chimenea —no sé si estrechos de mente o ignorantes voluntarios— que pretendieron, con runruneos muy **camp**, imponer una imagen del neorrealismo monumentalista mexicano en la que Diego Rivera, por ejemplo, aparecía como una Lola Beltrán con todo y sus gritos y su traje de china poblana de opereta española. Ahora esos runruneadores oponen, que no confrontan, al que ellos califican de nacionalismo aldeano, demagógico y priísta, otro nacionalismo telúrico, aristocrático e individualista. Ayer, un ayer que Juan García Ponce sitúa a mediados de la cuarta década del siglo, los padres y maestros de esos runruneadores oponían a la que ellos denominaban estrechez mexicanista folklórico-historicista, una mexicanidad elegante y civilizadamente cosmopolita. Deben saber esos estrechos de mente, esos ignorantes voluntarios, que el neorrealismo mexicano tuvo que encajonarse a pesar suyo en el nacionalismo, tuvo que permanecer muy a pesar suyo en el nacionalismo historicista y regionalista, cuyas expresiones culminantes las había logrado en los veintes y los treintas. Y eso ocurrió porque las fuerzas retrógradas del país capitalista más desarrollado del mundo coartaron la evolución internacionalista hacia la cual se encaminaba el neorrealismo mexicano, perspectiva internacionalista que se abría como una vía natural y como consecuencia lógica de su plataforma estética inicial, de su práctica artística primera.

Yo no sé qué entienden por cultura algunos artistas y algunos críticos de arte. Entiendo que la información no es toda la cultura, pero sé muy bien que no puede haber cultura sin información. Y no creo que haya artista y críticos de arte serios en México que desconozcan el dato, que no sepan, que no estén informados que los primeros discípulos, que los primeros seguidores de los maestros del neorrealismo mexicano fueron jóvenes artistas de los E. U. Los Talleres que Rivera y Siqueiros no pudieron abrir en México, tanto por la precaria situación económica de ellos mismos, como por la resistencia de la burguesía detentadora del poder político a auspiciar un arte que contradecía su voluntad de institucionalizarse para fortalecerse, esos talleres se abrieron en los E. U. en Los Angeles, en Nueva York, en Detroit, en Claremont, en Hanover. Esos talleres, que siempre tuvieron un mural o un objeto de arte público como su centro y su razón de ser, constituyeron en la cuarta década del siglo la labor artística más avanzada de la vanguardia artística estadounidense. Esa vanguardia supo acoger a Rivera en el momento en que el neocademeísmo estrechamente nacionalista, hepídémica y decorativamente nacionalista, lo expulsaba de la dirección de la Es-



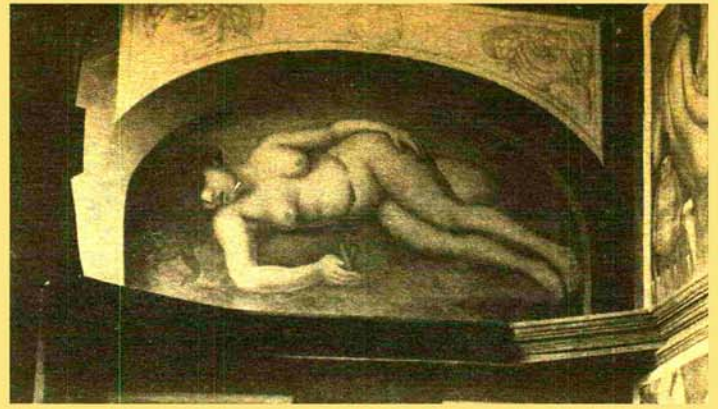
cuela Nacional de Artes Plásticas, de la célebre Academia de San Carlos. Ahora, cuando los estudiantes están planteando a las autoridades universitarias la renovación de los programas de esa escuela tricentenaria, convendría que tomaran en cuenta el proyecto de renovación cuyo mero planteamiento le valió a Rivera ser expulsado. Revisadas 36 años después, muchas proposiciones de las que hizo Rivera les resultarán inválidas, pero no perderán el tiempo en la comprobación de que el rechazo de aquel programa significó para la educación artística en México y, en consecuencia, para el arte mismo un grave atraso del que los estudiantes de San Carlos y de La Esmeralda son las víctimas, como son víctimas también de ese atraso muchos de los artistas que acudieron a Bellas Artes en sería, en sincera actitud confrontativa.

Los programas de la educación artística deben ser sometidos por estudiantes y maestros a un severo análisis, las perspectivas del ejercicio artístico en México deben ser sometidos por artistas, estudiantes y maestros de arte a una revisión rigurosa, estimulante. Está en marcha un proceso de racionalización y con conciencia en la superestructura cultural mexicana del que la **Confrontación 66**, con todas sus limitaciones y sus errores, forma parte. Hija putativa de los Salones **Esso**, la **Confrontación 66** está ya en condiciones de responder a aquella célebre cuan grotesca afirmación del director de la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana: "Cuando se escriba la historia del arte contemporáneo en Latinoamérica —dijo Gómez Sicre— los historiadores tendrán que distinguir dos períodos pre-**Esso** y post-**Esso**". Felizmente a un año de distancia de tan denigrante cuan petrolera y poco lubricante predicción podemos parafrasear esas palabras enunciando no hechos posibles, no hechos probables, sino algo concreto: Cuando se escriba la historia del arte contemporáneo mexicano los historiadores tendrán que tomar en cuenta a la **Confrontación 66** no porque a ella hayan concurrido artistas más o menos talentosos, más o menos renovadores, con personalidades más o menos acusadas, sino porque ella significó un estímulo sin precedente para despertar el espíritu crítico, autocrítico en consecuencia, de los jóvenes artistas de México, de cuya quietud espiritual son igualmente responsables los adocenamientos académicos, los burocratismos disfrazados de sectarismos partidaristas, los mal digeridos esnobismos **a la mode** y la zafia seudorebeldeía, de la que ha sido y condecorado mandarán José Luis Cuevas.

Trece años en la vida profesional de cualquier artista joven son muchos años. Aunque en el **currículum** de José Luis Cuevas figura una exposición individual en 1947, yo considero que su vida profesional se inicia con la exposición que en 1953 presentó en la Galería Prisse, que dirigían Vlady y Alberto Gironella.

Pues bien, hace 13 años que la seudorebeldeía de Cuevas existe en la vida cultural mexicana, influye en el espíritu de muchos jóvenes, condiciona el camino de otros; en 13 años ha ganado más y más terreno, ha logrado imponerse como símbolo de una rebelde que no es tal, sino sólo una seudorebeldeía, seudorebeldeía cuya aparente autenticidad se ha sustentado en su talento personal de artista gráfico altamente dotado, que tiene, plásticamente hablando, de común con Rivera sus recursos neoclásicos, de común con Orozco la acusada fuerza de la caligrafía expresionista, de común con Siqueiros la necesidad de una constante renovación formal. Pero Orozco, Rivera y Siqueiros fueron para su tiempo, y considerados tanto en lo artístico como en lo humano, en lo intelectual como en lo social, rebeldes auténticos, rebeldes actuantes, rebeldes creadores, rebeldes precusores, que tuvieron como artistas la gran categoría intelectual que hace falta para rechazar las fáciles y apoltronantes fórmulas de las seudorebeldeías, supuestamente neohumanistas, que les pusieron delante de las narices con los correspondientes seguros de buenas ventas a mucho más de 1,800 dólares el ejemplar.

A Orozco se le hubiera caído el bigote de vergüenza antes de vanagloriarse, como lo ha hecho Cuevas, de que un sirviente de la **International Petroleum**, un Thomas Messer cualquiera, con todo y su título de director del muy rico Museo Guggenheim, aplaudiera, por ejemplo, su serie de cuadros sobre el tema de **Las naciones débiles**. Abierta la etapa confrontativa en el arte mexicano con la **Confrontación 66** de las nuevas generaciones yo propongo que un jurado integrado por Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis y Marta Traba, actuando este jurado con la honestidad con la que suelen actuar los intelectuales avanzados, los intelectuales preocupados por los problemas del hombre y de su tiempo, confronten la más reciente serie de Cuevas, sus litografías sobre el tema **Sade-Charenton**, con la serie de **Las naciones débiles** de José Clemente Orozco que fue realizada hace 20 años y a ver si al dar su honesto veredicto pueden seguir sosteniendo honestamente



esa **boutade** de que el neorrealismo mexicano apenas fue un resultado de la Revolución Mexicana, que no supo asimilar esa revolución y que la verdadera, la auténtica expresión revolucionaria en el arte de México es José Luis Cuevas.

No pongo a discusión el talento personal de Cuevas, coincido con Matías Goeritz cuando dice que Cuevas está negado para el mal dibujo; ni siquiera pongo a discusión el estrecho uso que hace de ese gran talento. Lo que discuto y seguiré discutiendo es lo que Cuevas y sus acólitos pretenden, que es instituir, tras el ridículo y carcajeante **slogan** de "¡abajo Anguiano!", el borrón y cuenta nueva que aconsejaba Romero Brest para que en México comience a pasar algo.

En México no debe comenzar a pasar algo, en México debe volver a pasar algo. Para llegar a esta conclusión no me hacía falta la **Confrontación 66** aunque siempre es bueno confirmar con abundancia una conclusión que el crítico obtiene al seguir paso a paso el desarrollo artístico en el país. Pero la **Confrontación 66** ha puesto el problema en estado candente: ¿en México debe volver a pasar algo? Y no incluyo en este pasar algo los problemas del buen pintar, de la pintura bien inventada, bien pintada, para el halago de los sentidos y de las emociones, para el diálogo íntimo y poético entre el observador y lo creado. México tiene ejemplos muy sobresalientes dentro de esta orientación: Tamayo, Gerzo, Soriano, Pedro Coronel, y ahora Vlady, Francisco Icaza, Corzas, López Loza, Lilia Carrillo y tantos otros que están en los salones de la **Confrontación 66** o que podemos confrontar desde las galerías donde cuelgan sus obras refinadas. No me refiero ahora a esta tradición, cuya existencia no sólo no niego sino que admiro y gozo en el orden de lo que es y de lo que pretende ser. Ahora me refiero a la tradición que inicia y establece el neorrealismo mexicano, tradición en la que quíéralo o no está José Luis Cuevas, como están Alberto Gironella y Rafael Coronel y Muñoz Medina a la que llegará, lo presiento, Manuel Felguérez y en la que militan con valores artísticos cada vez mejores, Francisco Moreno Capdevila, Xavier Arévalo, Artemio Sepúlveda y muchachos jóvenes como Carlos Olachea y Armando Ortega, cuya extrema confusión considero momentánea.

Para que vuelva a pasar algo en México los artistas jóvenes, los que este año se han confrontado desde Bellas Artes o desde sus talleres, en las galerías de venta o en las academias de enseñanza artística, deberán situar a la tradición neorrealista en el sitio que le corresponde. Ahora cuando el neorrealismo social europeo sitúa a la experiencia neorrealista mexicana como un antecedente no sólo válido sino que no puede dejar de ser tomado en cuenta; ahora cuando la expresión neohumanista que mayor número de adeptos ha ganado en el mundo en el plazo más corto de tiempo, el **pop-art** (del que hay ya un capítulo austriaco y otro español y otro polaco y otro checo y otro nigeriano), **pop-art** que proclama como su mejor antecedente el muralismo mexicano, ahora los jóvenes deben salir de la quietud espiritual a la que los indujeron los adocenamientos académicos, los burocratismos disfrazados de sectarismos partidaristas, los mal digeridos snobismos **a la mode** y la seudorebeldeía cuevista, y apropiarse, apoderarse de una vez para siempre de una tradición que les corresponde.

Cuán distinto hubieran sido el desarrollo y la expansión del neorrealismo mexicano si cuando a Siqueiros le ofrecieron decorar un muro exterior en el frente de un edificio situada en el centro de Los Angeles, hubiera elegido un tema más tranquilo que el de la América tropical crucificada y picoteada por el águila símbolo del imperio, sobre todo en el momento en que simultáneamente era Siqueiros quien revolucionaba la forma pictórica con nuevas concepciones geométricas, constructivas e instrumentales.

Cuán distinto hubieran sido el desarrollo y la expansión del neorrealismo mexicano si cuando Rivera fue contratado por Nelson Rockefeller, en vez de pintar en el **Rockefeller Center** que el tiempo le daba la razón al socialismo, se hubiera remitido a halagar el gusto del culto y poderosísimo multimillonario pintando con su refinadísima técnica de fresquista



El Teatro en México. Diego Rivera. Teatro de los Insurgentes.

sin rival en el siglo XX una plácida escena muy **mexican cupious**.

Cuán distintos hubieran sido el desarrollo y la expansión del neorrealismo mexicano si cuando las más importantes universidades de los E. U. llamaron a José Clemente Orozco para que decorara los muros de sus claustros, el hiriente expresionista se hubiera autocensurado, representando con su vigor caligráfico inimitable algún tema poético fantasmal más o menos simbólico, más o menos Wagneriano o malheriano y no le hubiera señalado con esos índices de fuego a los que tan afecto, a los profesores universitarios puristas y puritanos de las universidades estadounidenses de la cuarta década que el derecho a enseñar lo tiene aquel que vive en su tiempo y vivir en un tiempo determinado, intelectual y doctoralmente hablando, es asimilar las corrientes más avanzadas del pensamiento filosófico y social, comprometiéndose en su expansión y su desarrollo.

El gobernador de California, el consorcio Rockefeller y los patronos de las muy puritanas universidades estadounidenses creyeron que expulsando del territorio de los E. U. a los pintores mexicanos, que borrando o tapando sus murales, ocultando en las bodegas de los museos la obra de caballete, como se hizo durante la larga noche del macartismo, el neorrealismo mexicano se acabaría. Hoy debemos reconocer que la persistente agresión en su contra, sostenida durante 30 años, provocó en el neorrealismo mexicano, las deformaciones de su obligado encierro nacional. Los Hijos artísticos de las víctimas directas, víctimas indirectas ellos mismos, repitieron modelos, redujeron a expresión cívico-nacionalista lo que ya había alcanzado la fuerza del simbolismo público e internacionalista.

No hace falta abundar en un diagnóstico al que muchos estudiosos de las artes plásticas han llegado hace mucho tiempo. Lo que importa establecer hoy, al calor del espíritu analítico que la **Confrontación 66** ha provocado, es que el neorrealismo mexicano como forma de arte público moderno, es una poderosa expresión de la cultura contemporánea de la que son herederos en línea directa los jóvenes artistas mexicanos, quienes deben desprenderse de una vez por todas el cascarón de timidez que les ha impuesto un mercado artístico pequeño en sus alcances económicos y mezquino en sus perspectivas culturales. O los jóvenes aceptan y renuevan esa tradición que les corresponde o serán atrapados al fin por la integración de culturas, vil cebo para roedores que vienen posponiendo la Fundación Interamericana para las Artes y otros organismos dispuestos a la adopción y canonización del más feroz y **happinesco** individualismo.

El pandit Nehru dijo alguna vez que México era el único país donde los artistas plásticos tenían la importancia de los mandatarios, y no lo decía porque los pintores fueran aquí senadores, ministros o jueces, sino porque habían aportado

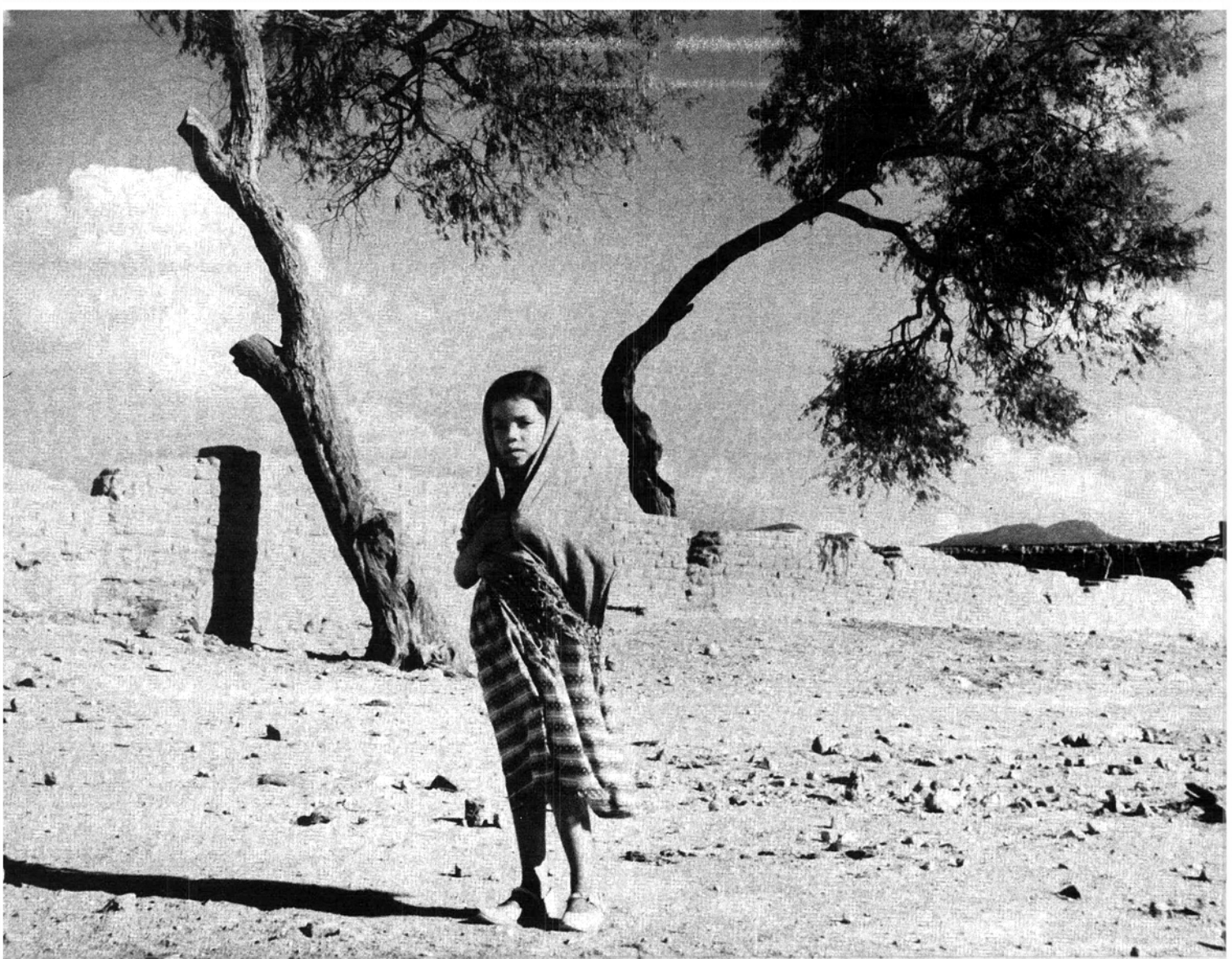
a su sociedad y con su obra artística patrones morales, patrones éticos de indiscutible valor formativo. Si el pandit Nehru hubiera visitado la **Confrontación 66** no hubiera repetido ese concepto que pronunció en un memorable discurso en una sesión del parlamento de la India. No hubiera podido repetir aquella afirmación porque la generación que se enfrenta en 1966 le ha dado la espalda a la tradición neorrealista. Y de que le haya dado la espalda no son culpables ni Siqueiros, ni sus compañeros fallecidos ni la mayor o menor mediocridad de los seguidores inmediatos. Cuando los países se están desarrollando se producen fenómenos y situaciones contradictorios en el arte y en la cultura. Tampoco la solución está en que todos se vayan a la **tallera** de Cuernavaca, porque ni Siqueiros necesita tantos ayudantes ni Manuel Suárez es un mecenas dispuesto a proteger a cuanto joven se le presente. Incluso me atrevo a señalar que la nueva toma de conciencia frente a la tradición válida que significa el neorrealismo mexicano no depende de la relación personal de los jóvenes con Siqueiros, que sigue inventando y renovándose él como artista, dentro del muy amplio campo de posibilidades que supo ganar a precio muy alto y muy digno.

La toma de conciencia frente a la tradición válida y frente a la realidad posible es un problema de los jóvenes, que solucionarán tanto mejor cuanto más pronto rompan con la languidez de una bohemia pequeñoburguesa recalentada, que eso es en verdad la seudorebeldía de José Luis Cuevas.

Los jóvenes mexicanos deben apropiarse plenamente, vivamente de su tradición; desechar cuanto en ella haya de caduco, revivir lo que las persecuciones de adentro y de afuera han dañado inútilmente. La última escala importante de esta tradición fue la integración plástica, problemática que los artistas mexicanos se plantearon antes que fuera debatida por los Congresos Internacionales de Arquitectos y mucho antes de que la Escuela de París llegara a las experiencias del "muro vivo". Hay que revivir el interés por los problemas de la integración plástica, hay que lograr su aplicación plena.

Los jóvenes deben arrancarle al porvenir inmediato un campo de ejercicio artístico profesional más generoso. Deben prepararse mejor para poder, como en cierta medida lo logró la primera etapa del neorrealismo, formar un consumidor de nuevo tipo. Entre el artista refinado, entre el artista intimista y su público no hay problemas, ahí las antinomias han sido superadas desde los tiempos más remotos.

Todo objeto de belleza siempre ha tenido un admirador y un poseedor, privados o estatales. Pero la pintura no sólo es objeto de belleza; es un hecho cultural, terrible a veces, que busca fundirse con la vida de los hombres para modificarla y perfeccionarla, y para modificar y perfeccionar la vida de un pueblo no sirve el arte para intelectuales, encierro seudocultural en el que naufragará por propia voluntad la seudorebeldía de José Luis Cuevas.



## MEXICO EN BLANCO Y NEGRO

—¿Tú qué quisieras ser?

—Yo quisiera ser una golondrina.

Yo quisiera ser un árbol.

—Yo quisiera ser el sol.

La niña coja se atreve:

—Yo quisiera ser Dios.

—¿Dios?

—Sí, yo quisiera ser Dios.

—Mensa, tú no sabes lo que dices. Yo no fuera Dios ni a palos.

—Y ¿por qué?

—Porque, ¿sabes?, Dios tiene mucho quehacer. Y luego, no le da gusto a nadie. Siempre lo están moliendo. Que amanece con sol, las gentes comienzan a pedir "Dios mío, que llueva".

Y Dios mete su sol y se pone a llover y entonces, las gentes dicen: "Dios mío, que salga el sol y que escampe el aguacero..."

Y el pobre Dios se vuelve un lío y no queda bien con nadie. Ya te dije, yo no fuera Dios ni a palos. Ni que me dieran una bolsa de dinero.

La niña es coja y no puede caminar. Ahora ya no quiere ser Dios. Pero se contenta con algo menos: ella quiere ser caballo.

Esa noche, después de que los amigos se van a dormir a sus casas, ella, inmóvil, en su camita blanca, sueña ser un caballo ligero que corre por los llanos, y que sube a los cerros y que atraviesa el río de un salto largo.

Cuando, a la mañana siguiente, ella pide a su abuela que le compre un caballo, la familia sonríe con desdén, y comenta:

—¿Si se estará volviendo loca? ¡Mire usted que una niña como ella pidiendo que le compren un caballo!

Bueno, en realidad ella no quería un caballo. Ella quería ser un caballo. Un caballo cualquiera, con cuatro patas para correr por el mundo, y abandonar la sillita baja donde la sentaban por la mañana y en la que permanecía durante todas las horas del día, hasta que la abuela preparaba la cena y a ella la tomaba en brazos para colocarla en su cama.

Pero a nadie podía confiar su secreto. Se reírían otra vez, y eso la humillaba.

Cuando su amigo salió de la escuela y de pasada vino a platicar con el'a, le confió:

—¿Sabes? ahora quiero ser un caballo.

—¿Un caballo?

—Sí, con cuatro patas.

El muchacho guardó silencio y miró el sarape que envolvía la única pierna de la niña. El sabía muy bien por qué ella deseaba tanto ser un caballo.

—¡Si seras mensa! Tú quieres cuatro patas para caminar; pero si fueras caballo te darían de comer paja a todas horas y te montarían y te pondrían a dormir en el pesebre.



Sección de Fotografía  
Por Manuel Carrillo

Cuando él se fue, ella se quedó llorando. Ya no quería ser un caballo. No quería ser nada. Se sentía pequeña, pequeña como un pedacito de nada sentado en una sillita de palo.

Esa noche soñó que un caballo con dientes enormes saltaba sobre su cama y se la comía.

A la mañana siguiente volvió el muchacho:

—Vengo de la escuela.

—Bueno.

—El profesor preguntó por tí.

—Bueno.

—Le dije que estás coja, pero él ya lo sabía.

—Bueno.

—También le conté que tú quieres ser un caballo.

La niña echó a llorar:

—¿Y se rieron todos? —preguntó.

—No; no se rió ninguno. El profesor me dijo que va a venir a verte.

—No... ¡Dile que no venga!

Ella tuvo miedo de ver llegar al maestro de Palo Verde acompañado por todos los muchachos, que la llamarían coja y se reirían de ella porque había querido ser caballo. Pero cuando el maestro llegó se sintió más tranquila.



Somos los hijos de un tiempo tormentoso. Sobre las nubes de la tormenta marchamos paso a paso. Neruda.



Habló con la abuela, habló con la tía y habló con ella.

—Mañana es jueves, y nos toca ir a carpintería.

Ella sabía muy bien que los jueves, mientras las niñas tomaban sus clases de cocina, los muchachos se pasaban la tarde en el taller de carpintería haciendo sillitas y repisas y alacenas.

—Te vamos a hacer unas muletas.

—¿Muletas?

—Sí, para que puedas caminar.

Ella no podía entender muy bien lo que son unas muletas, pero dejó que la pararan en su único pie, y que le tomaran medidas, mientras una esperanza, remota, inexplicable, encendía su lucecita allá, en el fondo de sus sueños.

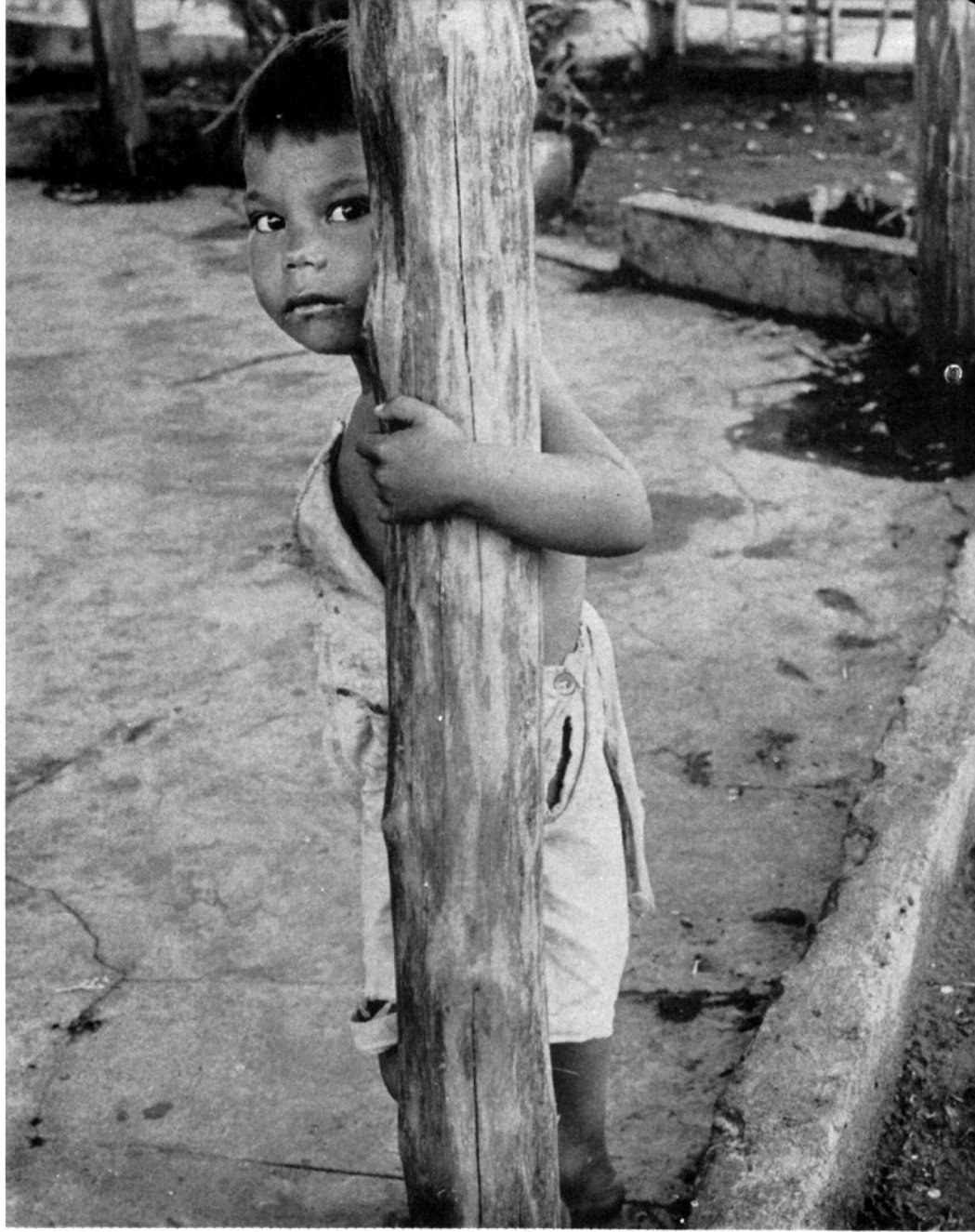
Cuando el maestro volvió llevando aquellos dos extraños aparatos de madera, y la enseñaron a sostenerse de pie, apoyada en ellos, y a dar los primeros pasos caminando sobre los ladrillos del corredor, y a salir después al patio y a la calle, con una agilidad inesperada, ella se sintió feliz, tan teiz como un pájaro con alas, ¡o como un caballo con sus cuatro patas!

Carmen Báez

LA NIÑA QUE QUERÍA SER CABALLO

**CADA COSA EN SU LUGAR**

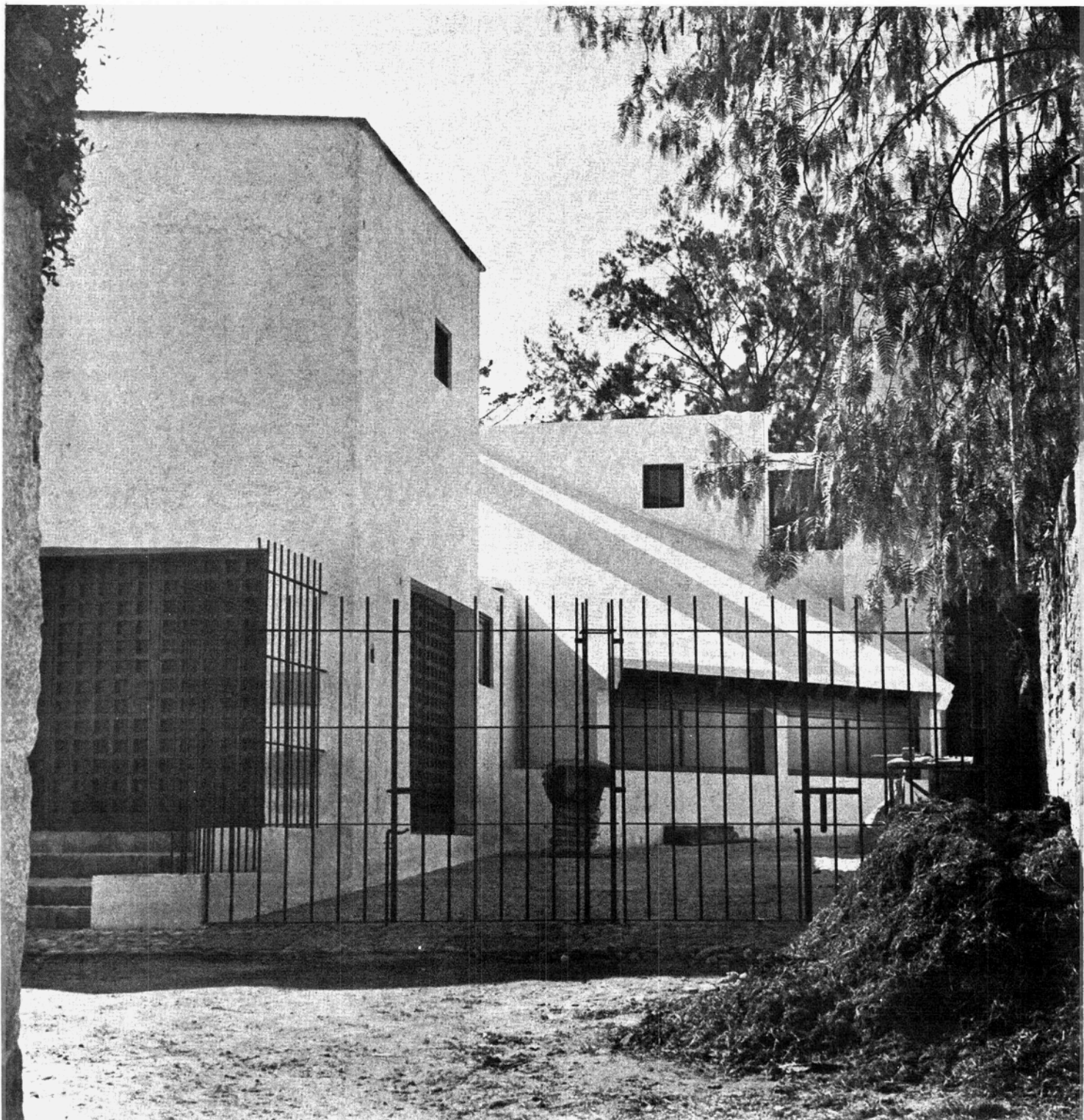
Dentro del huevo el pollito;  
En el nido el pajarito,  
En la casa la ventana;  
En la torre la campana.  
En la cuadra el borriquito;  
En la mar el pecesillo.  
En acción los picamelos;  
En prisión los ladronzuelos.  
En la cama el perezoso.  
En la escuela el estudioso.  
En el libro el cuento ameno;  
En su hogar el niño bueno.  
Más hay niños pobrecios.  
Que no tienen zapatitos.



## EL HOMBRECITO

Tenía un año y balbuceaba,  
al segundo caminaba;  
ya en el tercero saltaba  
y los zapatos gastaba.  
A los cuatro ya sabía  
pasar jugando los días.  
Era a los cinco un travieso.  
Más a los seis sin tropiezos:  
A la escuela se marchó  
y estudioso se volvió.

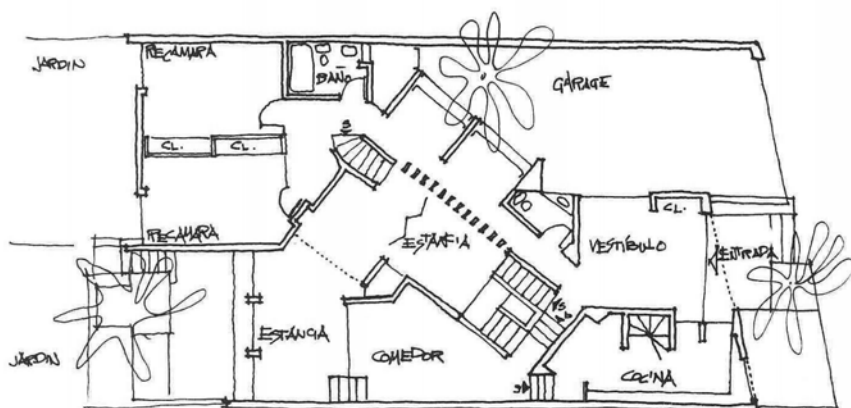




Visto exterior.

Arq. José Antonio Priani Piña

Planta Baja.

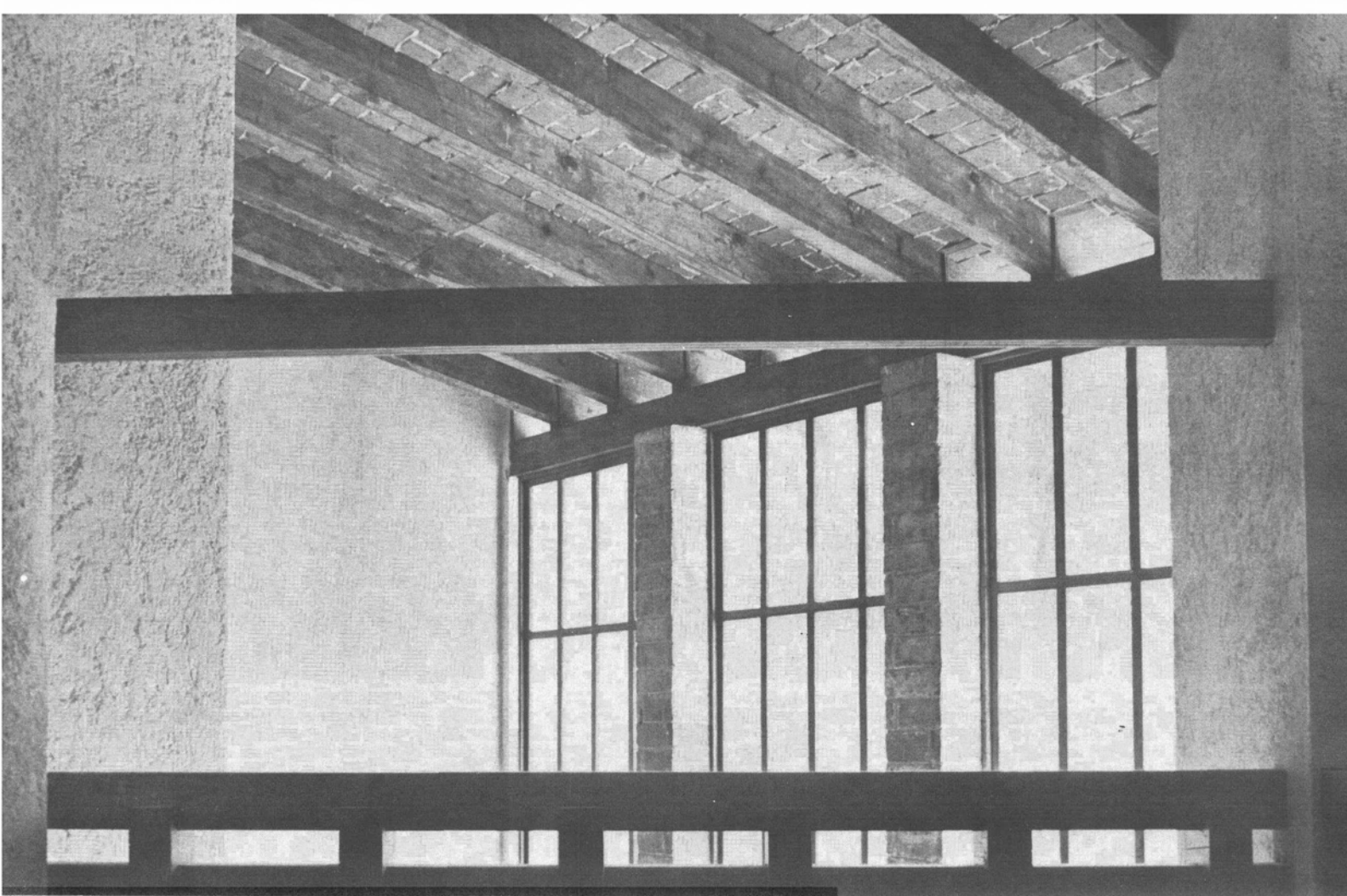


El espacio único, centro y climax de la casa, fue la finalidad buscada en el proyecto.

Esta idea, nació de dos condicionantes características de la vivienda; el cuarto único de la vecindad típica, y el como lograr la diferenciación de espacios caracterizando sus funciones sin romper esa unidad visual en el espacio.

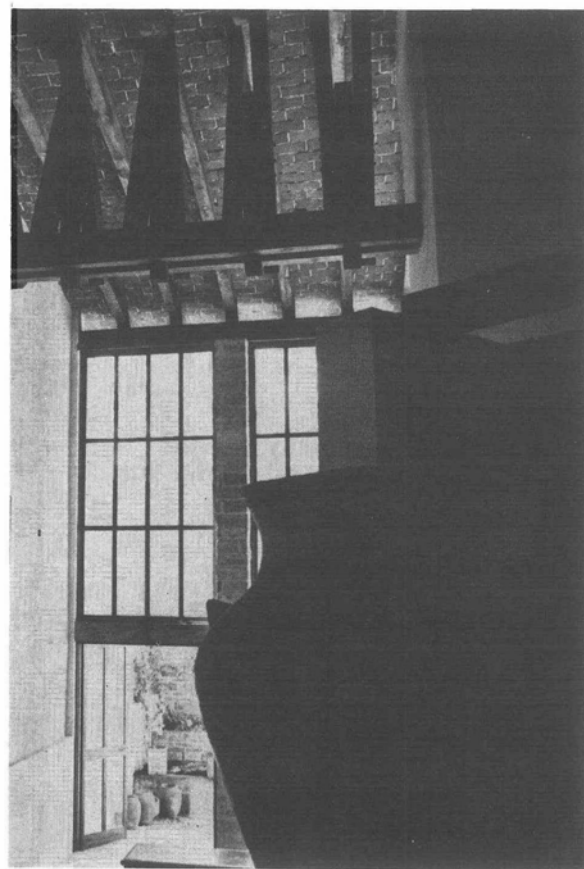
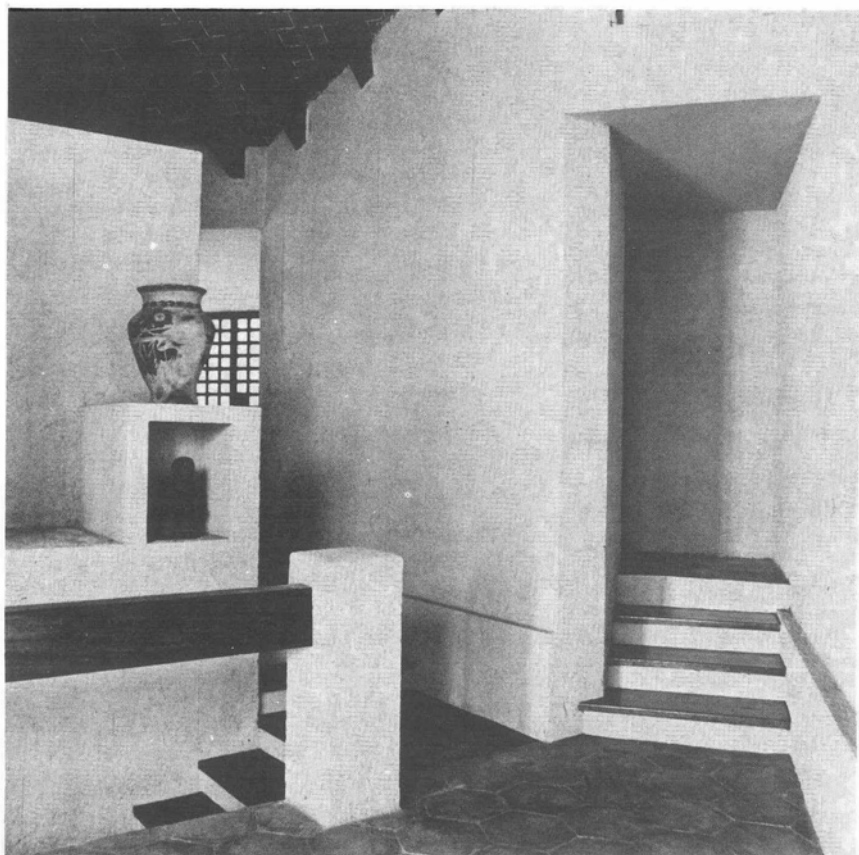
A la vez que surgía este problema, existía por parte del cliente y por el ambiente circundante, un deseo de "lo colonial". Lograr ambas ideas para que la casa fuera vivida por sus habitantes fue la base del proyecto.

La Obra.—Formalmente la casa establece con sus accesos, una perspectiva mayor al formarse el triángulo del garage permitiendo apreciar los volúmenes recortados al desembocar de las calles estrechas que le dan acceso al terreno.



Vista de la recámara hacia el vacío producido por la doble altura en la estancia.

Con nuevas modalidades en la aplicación de materiales y sistemas constructivos así como con una concepción diferente del espacio se llevó a efecto esta obra.



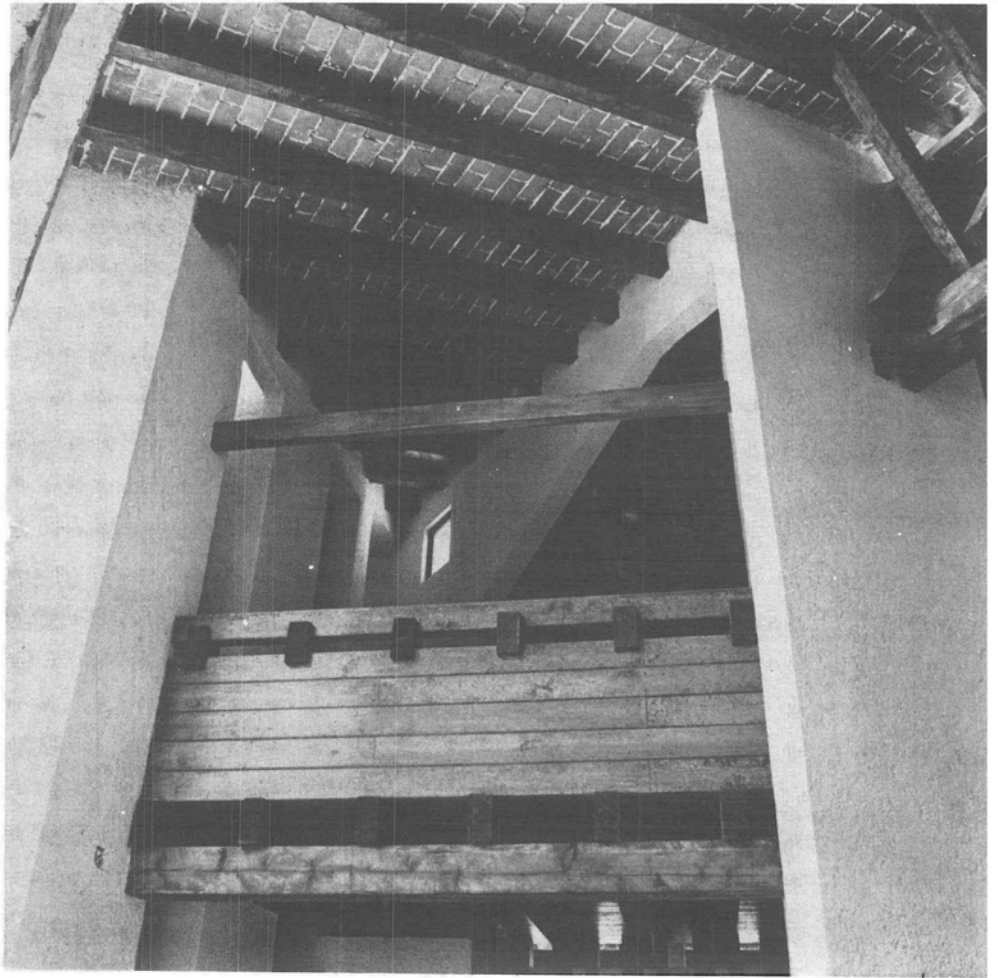


Toda la obra sigue una textura y un color; el aplanado y el blanco cal que permiten a los distintos planos ser recortados y vistos por la luz únicamente. Al acercarse a la casa, la textura del piso y los elementos de madera le hacen tomar calidades en el detalle.

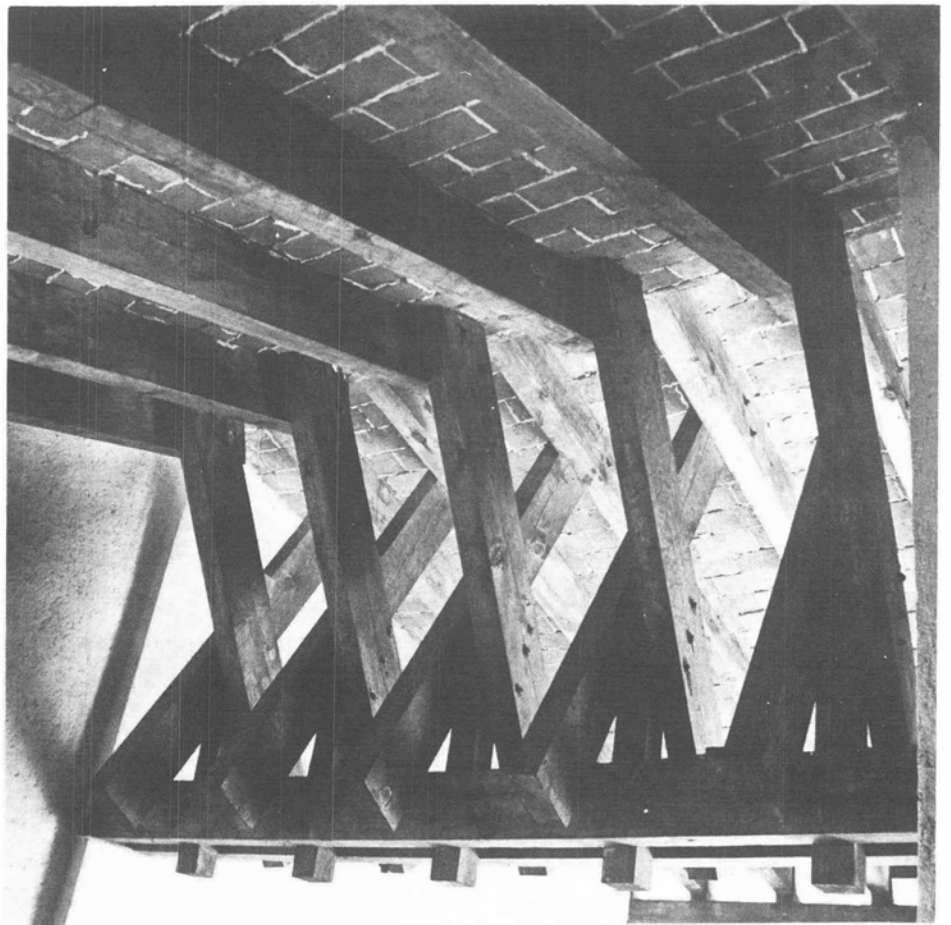
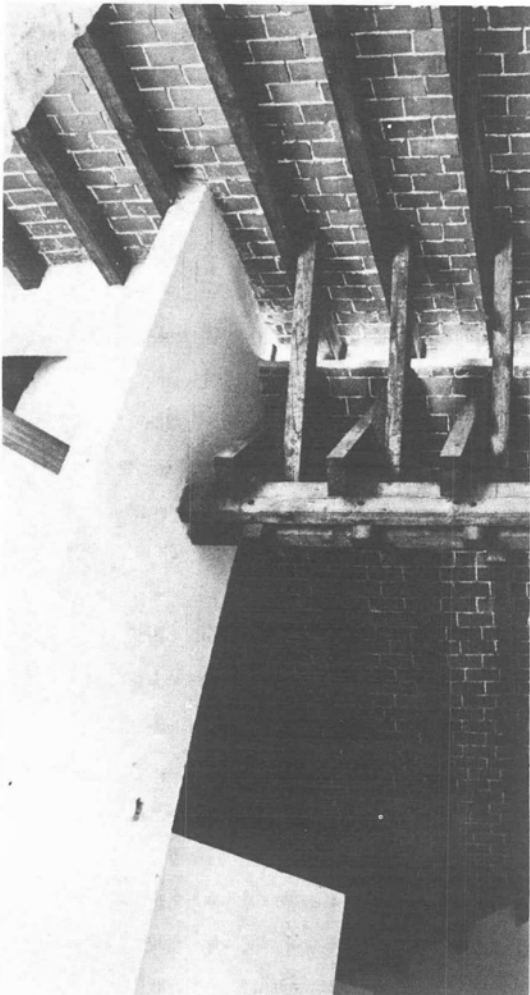
Por el interior, el ritmo espacial fue considerado de la siguiente manera; tanto el acceso, los servicios, y las recamaras de los niños, son elementos similares en cuanto conservan la cualidad de girar alrededor del espacio fundamental que es la estancia, comedor, estudio, y recamaras de los padres.

Al entrar a la casa, el vestíbulo es un elemento conectado únicamente por un acceso que se abre sobre las escaleras, de tal forma que desde ahí se vislumbra la magnitud del espacio principal, conforme se avanza se va obteniendo una perspectiva mayor, la cual se pierde al entrar en la estancia y se vuelve a tomar al pasar al complemento del estar, creando así dos tipos de ambiente. Al ascender se van disminuyendo los espacios, volviéndose a abrir en la recámara principal, la cual vigila y concentra la jerarquía familiar. Las recámaras de los niños, son de mayor recogimiento espacial y tienen acceso directo al jardín para sus juegos; quedando éste independizado de la perspectiva al mismo desde la estancia por un desnivel.

EL AUTOR

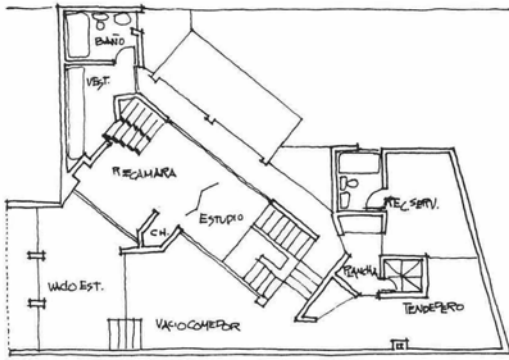


La concepción del espacio y el uso de los materiales dan un carácter especial a esta obra.

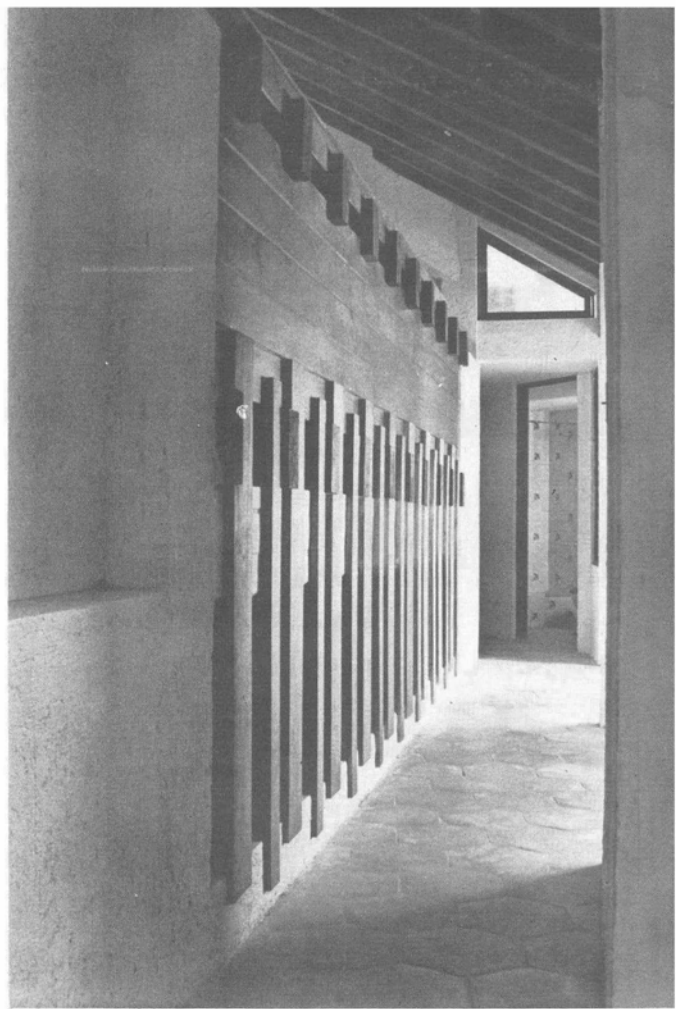


Detalle del junteo de la cubierta a dos aguas.

Bóveda catalana y estructura de madera son los elementos usados en las cubiertas de este edificio.

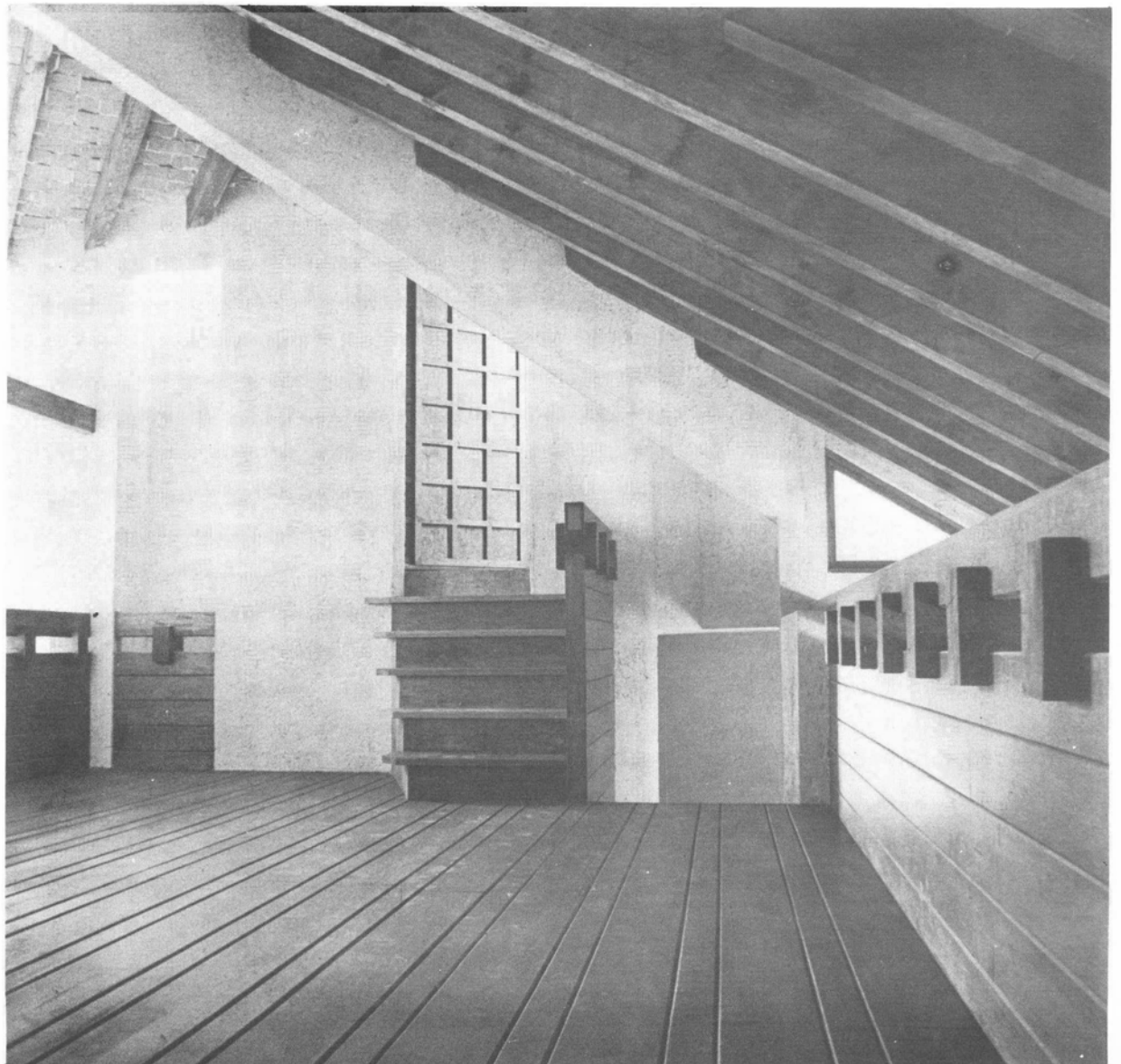


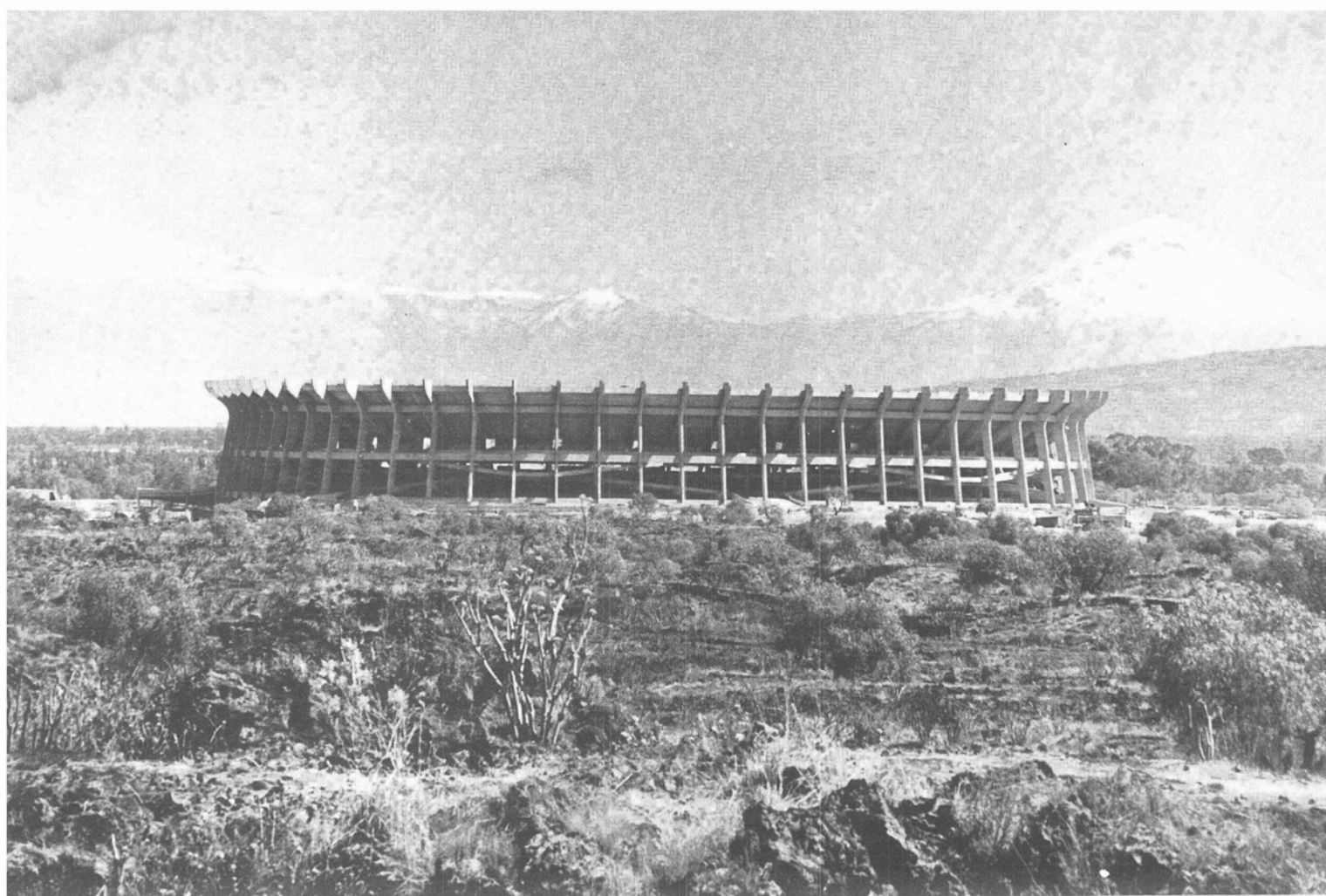
Planta Superior.



Aplanado rustico piso de ladrillo y elementos aparentes son característicos en este edificio.

Le desnudez de los elementos arquitectónicos necesita ser vestida através de un adecuado uso de los muebles. Recámara.



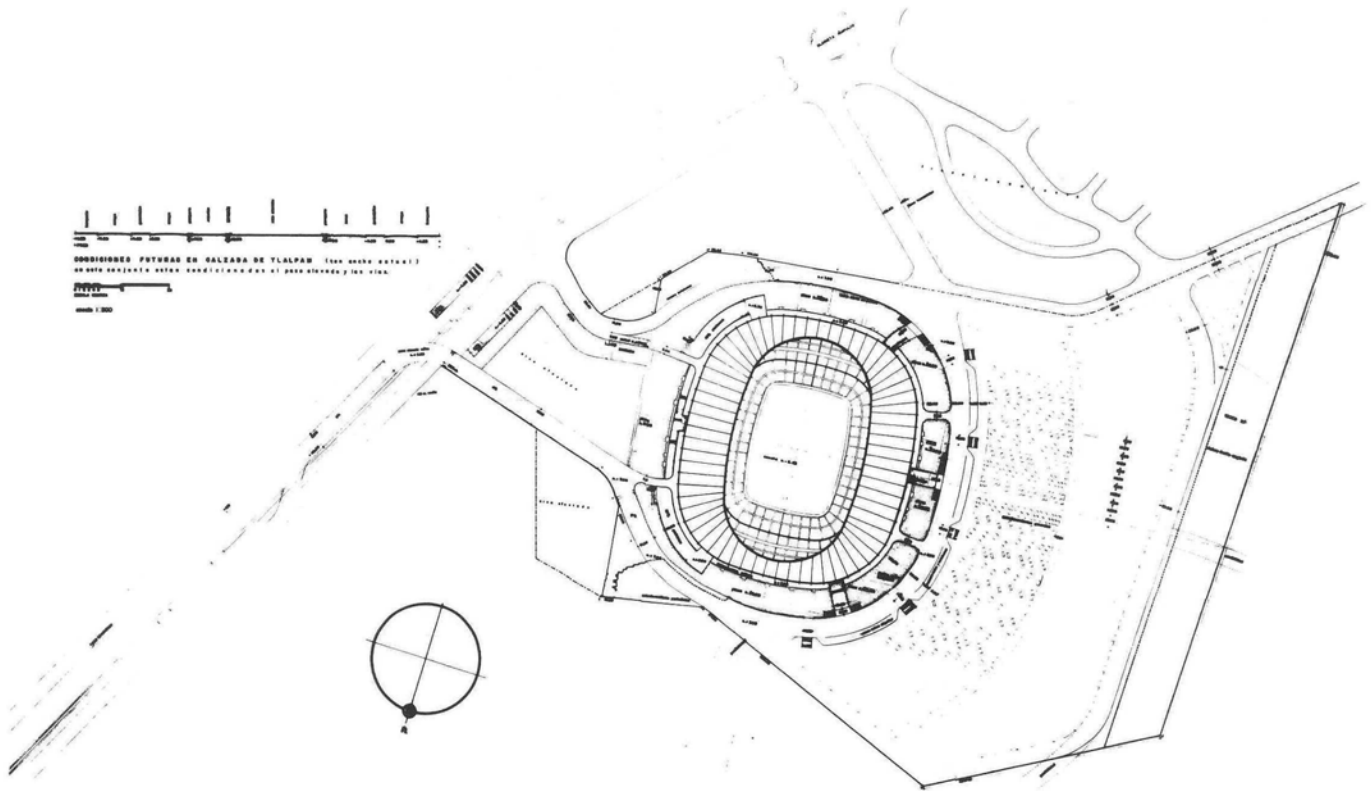


Exterior del nuevo estadio de fútbol "Azteca".

Arq. Pedro Ramírez Vázquez  
Arq. Rafael Mijares



ESTADIO  
DE  
FUTBOL  
AZTECA



Planta de conjunto del nuevo estadio de Fútbol "Azteca".

**Generales.**—Se ha proyectado un Estadio de Fútbol Soccer con un cupo para 100,000 personas, pensando en satisfacer plenamente la gran demanda que este deporte tiene actualmente en México.

Considerando que por sus comodidades, su funcionamiento, y su estética, se puede obtener de esta obra, un Estadio de primer orden.

**Localización.**—El terreno se encuentra localizado al sur de la Ciudad, sobre la calzada de Tlalpan, y a más o menos 500 metros del Monumento a Zapata, en el lugar denominado Pedregal de Santa Ursula.

**Comunicaciones.**—Se cuenta actualmente con la Calzada de Tlalpan, como vía de primer orden, además en un futuro se prevee que pase por el terreno la continuación de la Av. Niño Perdido, y se ha hecho un entronque con una avenida que va del costado poniente del terreno a Insurgentes sur, a la altura de la Piramide de Cuicuilco, conectando con el anillo periférico en un futuro.

**Validad.**—Para automóviles se tiene proyectado un paso elevado con 6 carriles que ligue la Calzada de Tlalpan con los estacionamientos interiores, y que sumando a los demás accesos (otros más por Tlalpan y dos que arrancan del Monumento a Zapata), formen dos circuitos interiores para un flujo perfecto de automóviles, taxis y camiones, antes y después de cada partido, sin cruces de circulación de vehículos y de peatones a nivel.

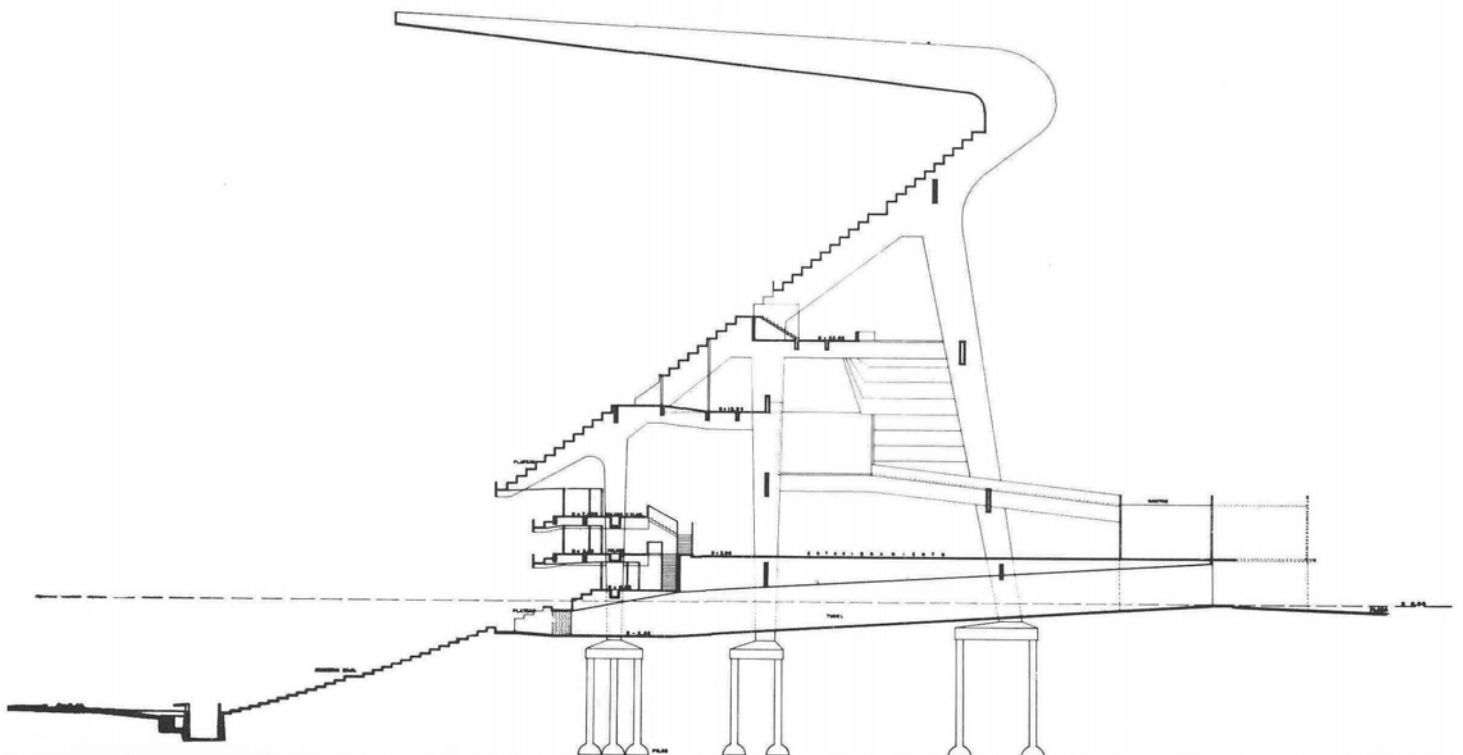
Jugadas espectaculares llevadas a efecto en este nuevo estadio son observadas perfectamente dadas las características de esta instalación deportiva.

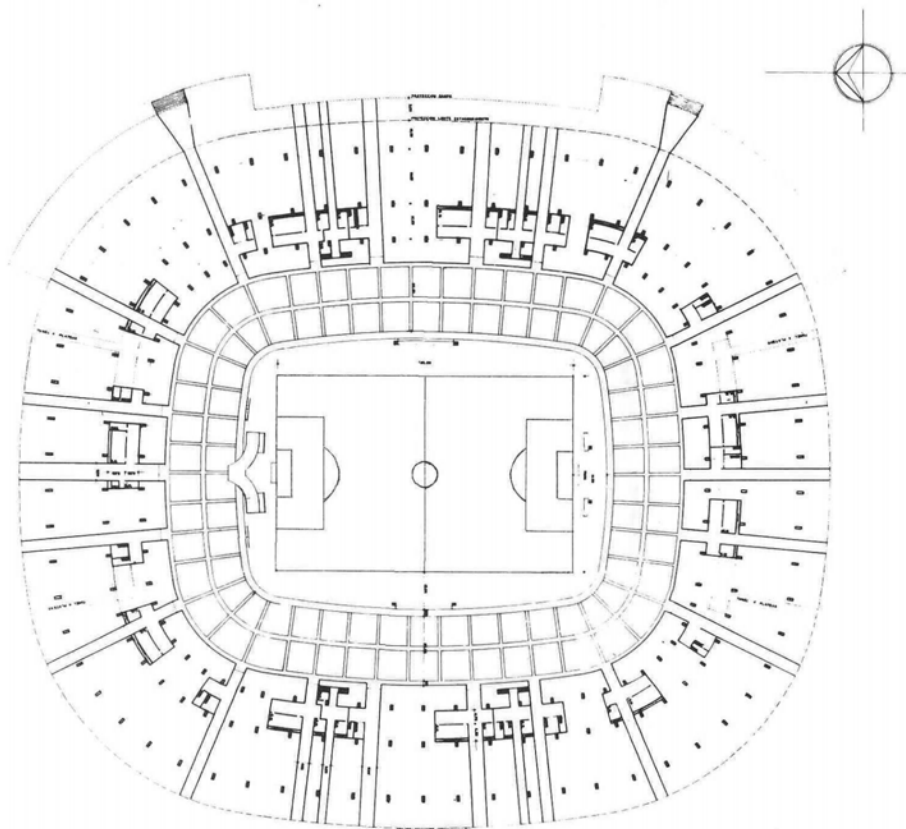




Vista general del estadio "Azteca".

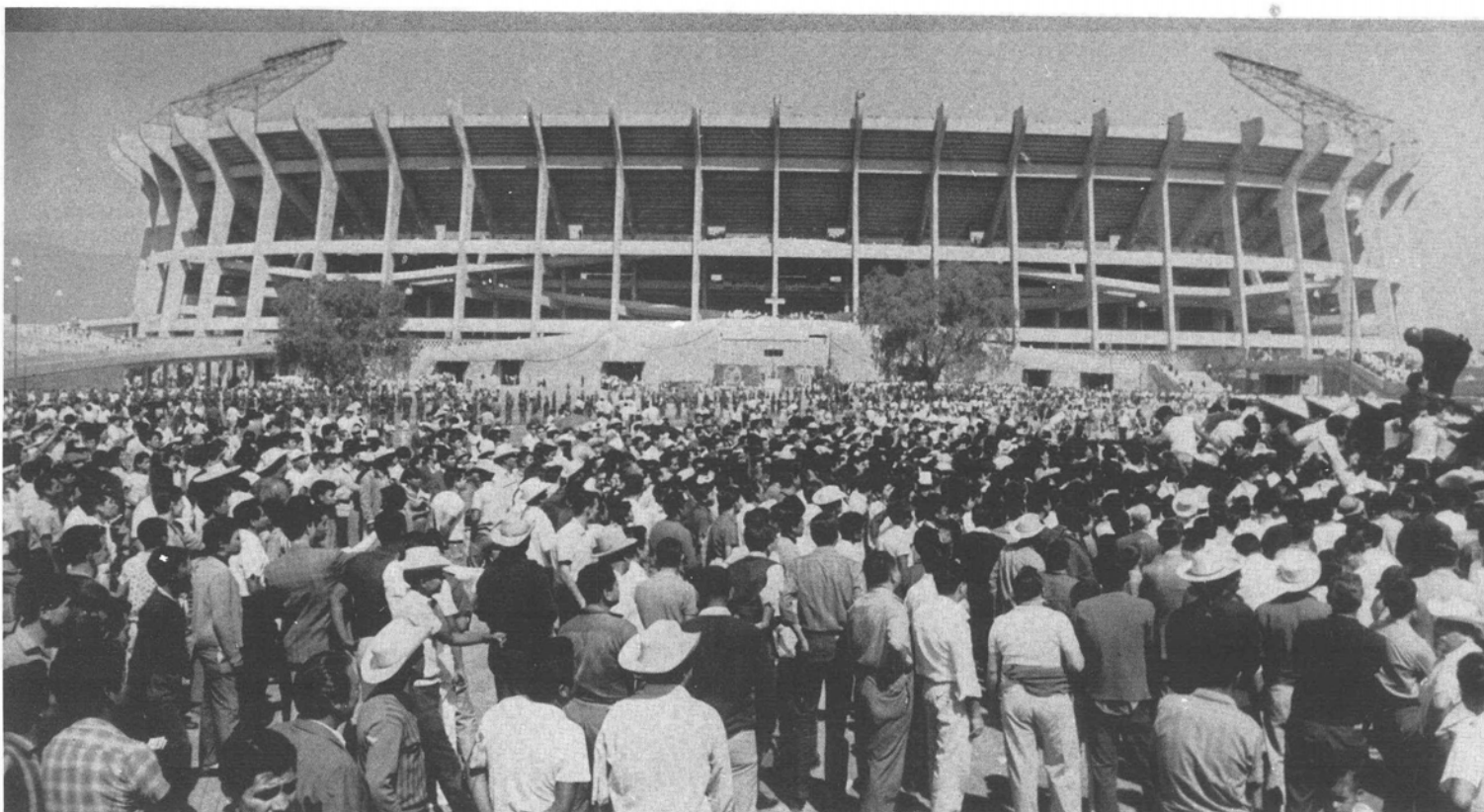
Corte de la gradería y estructura, donde se puede apreciar tanto la colocación de los estacionamientos privados como la buena visualidad en todos los puntos del estadio.





Planta de túneles y galería baja general, en este nuevo estadio para la ciudad de México proyectado por los arquitectos Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares.

La afluencia de público a este nuevo estadio de fútbol está totalmente dirigida con el fin de evitar aglomeraciones.



Los autos que van a la planta de estacionamiento para palcos, en su interior del estadio, cuentan para ello con un acceso directo de la Calzada de Tlalpan, y dos más que se desprendan del circuito de acceso; tienen a sí mismo igual número de salidas.

Los estacionamientos generales cuentan con un área amplísima para dar servicio a la gran mayoría de aficionados que llegan en auto propio.

Los peatones tienen dos grandes accesos por la Calzada de Tlalpan y otros secundarios al sur del terreno, que los llevan a una amplia plaza de circulación y distribución, periférica a la masa del estadio; la unión de esta plaza con los estacionamientos generales se logra por medio de escaleras y puentes a desnivel, para evitar el cruce con arroyos para autos.

Funcionamiento y División de localidades.

Para protección de sol y lluvia de la mayoría de los espectadores, se ha pensado en una cubierta con un volado que varía de 20 a 50 metros según el asoleamiento en la localidad (menos en cabeceras y más en laterales).

Gradería baja.—Tiene un cupo aproximado de 31,000 personas, y se ha pensado que sea la localidad general, puesto que las graderías superiores, serán mejores lugares dado a la mayor apreciación de juego de conjunto que brinda la altura.

A esta gradería se llega por medio de 22 túneles que van de la plaza, a la circulación periférica superior de la localidad; a su vez está separada de la contracancha por un foso más o menos profundo con un ligero nivel de agua para evitar que sea cruzado. En cada túnel se han localizado servicios sanitarios o concesiones.



PISOS DE TERRAZZO  
CONTRA EXPLOSION  
PARA QUIROFANOS

PISOS DE TERRAZZO  
DECORATIVO

## EL BANCO DE CEDULAS HIPOTECARIAS, S. A.

INSTITUCION DE AHORRO, DE  
CREDITO HIPOTECARIO  
Y FIDEICOMISO

Capital Autorizado: \$ 120,000,000.00  
Capital Pagado: \$ 60,000,000.00

Oficinas Principales:  
PASEO DE LA REFORMA N° 364  
Tel. 33-10-20

Oficinas:  
VENUSTIANO CARRANZA N° 54  
Tel. 18-53-07

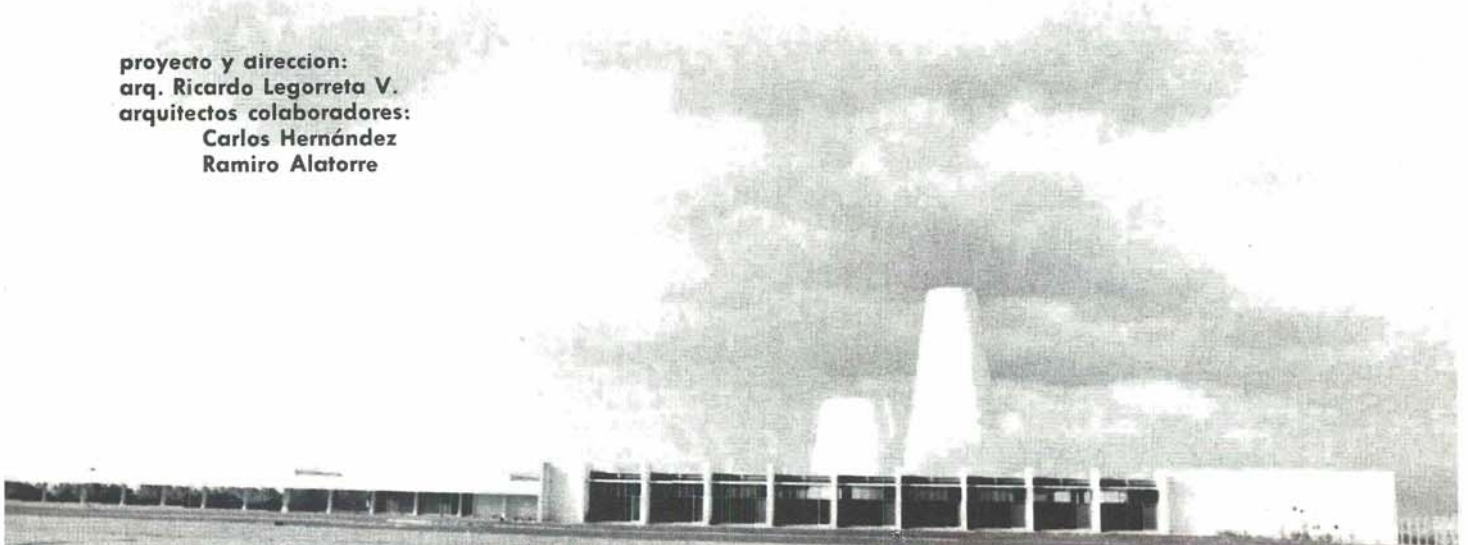
**DIRECTOR GENERAL**  
**DON ELIAS SOURASKY**

**DIRECTOR**  
**LIC. JULIO OGARRIO DAGUERRE**

Publicación Autorizada por la Comisión Nacional, en  
Oficio No. 17133 de fecha 1o. de julio de 1953.

### FABRICAS AUTO-MEX

proyecto y direccion:  
arq. Ricardo Legorreta V.  
arquitectos colaboradores:  
Carlos Hernández  
Ramiro Alatorre



- \* EDIFICACIONES EN GENERAL.
- \* ESTRUCTURAS DE CONCRETO.
- \* VIVIENDAS ECONOMICAS.
- \* EJECUCION INTEGRAL DE  
PLANTAS INDUSTRIALES.

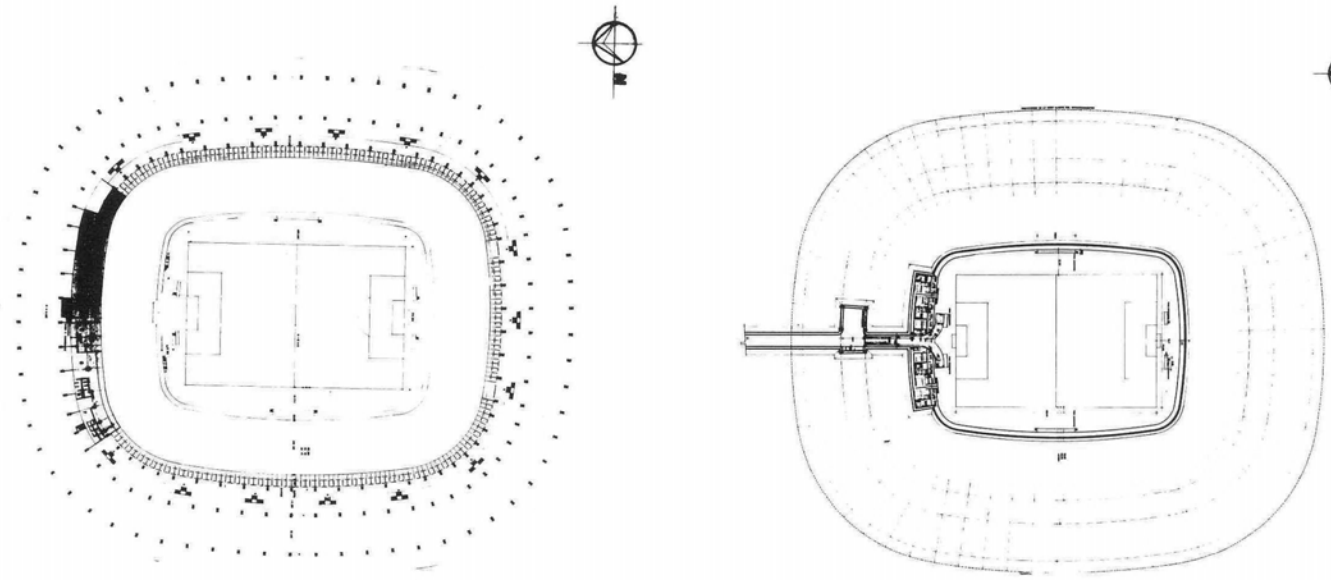
**S.G.**  
CONSTRUCCIONES, S A

Ave. Progreso 158. Coyoacán.  
Tels.: 24-71-95, 24-71-66 y 24-52-26



Por la configuración de esta obra, desde cualquier punto existe una buena visual.

Planta nivel campo y vestidores del estadio de Fútbol.



**Planta de Palcos y Club**

- 1.—Vestíbulo, 2.—Información, 3.—Palcos periodistas y federación, 4.—Bar, 5.—Comedor, 6.—Sanitarios, 7.—Cocina, 8.—Oficinas Administrativas y 9.—Asientos privados.

Planta de servicios al campo.—Consta principalmente de vestidores y baños para jugadores, con toda clase de comodidades como: sala de prensa, capilla, aula, etc., para cada equipo. También se cuenta con un elevador que liga esta planta con el club, localizado en el tercer piso de palcos. Tiene salidas independientes al campo para autos o camiones de mantenimientos, y se llega a ella por medio de un tunel privado, con un receso interior de estacionamiento propio para estos servicios.





**Plateas.**—Se encuentran localizadas en los lados largos y en dos niveles: uno inmediatamente abajo del primer piso de palcos y el otro a principio de la gradería superior, o sea encima del último nivel de palcos; se ha previsto que todos tengan sombra, y todos sus servicios completos.

El total de asientos es de 4,400.

**Palcos y Club.**—Se tienen tres pisos de palcos de diez asientos cada uno, que sumados son 584 como ya se mencionó tienen estacionamiento privado en el interior del estadio y prácticamente se deja el coche a la puerta del palco.

Además se tiene un club en el nivel de palcos terceros con servicios de Restaurante y Bar, además de unas localidades especiales, que por su flexibilidad podrían servir para actos sociales (bailes, recepciones, etc.), cuenta también con palcos para la prensa con su recepción, y con las oficinas administrativas de la empresa. La caseta local está incluida en este nivel.

El restaurante y Bar tienen áreas abiertas y escalonadas para poder seguir un juego en caso de estar instalado ahí.

**Gradería Superior.**—Esta dividida en dos secciones, el numerado de sombra que principia inmediatamente después de las plateas altas y termina más o menos a la mitad de la gradería, y de ahí al final de ésta estaría la localidad de preferente de sombra. Las dos sumadas dan un cupo aproximadamente de 56,000 personas.

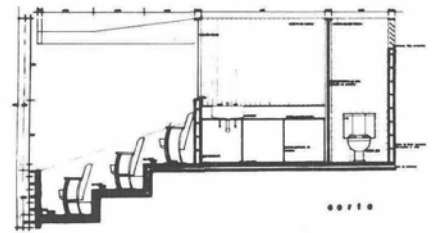
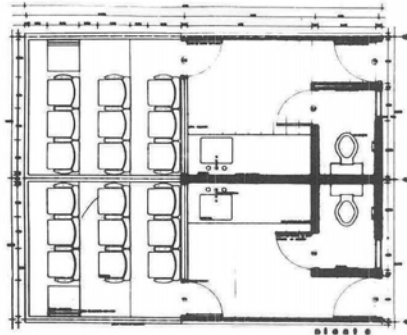
**Taquillas.**—Están incorporadas y distribuidas dentro del conjunto de tal manera que den el mejor servicio sin entorpecer circulaciones.

EL AUTOR



Más de 100,000 espectadores presenciaron el partido inaugural del estadio, en el que un equipo capitalino empató con el Torino de Italia.

Núcleo de dos palcos con 10 asientos. Planta.



**Precio de suscripción a Calli:**

	<i>Extranjero</i>
<i>Interior</i>	4.50 Dls.
<i>D.F.</i>	\$30.00
6 números	\$24.00
12 números	\$45.00
	8.50 Dls.

*Todo cheque o giro postal debe enviarse a:*  
**CALLI, A. C.**  
 Insurgentes Sur 1844 - 503  
 México 20, D. F.

**NOMBRE** \_\_\_\_\_

**DIRECCION** \_\_\_\_\_

Incluyo  Cheque  Giro Postal por la cantidad de \_\_\_\_\_

Correspondientes a: 1 Año   
 2 Años  de suscripción  
 3 Años

**Calli** REVISTA ANALITICA  
 DE ARQUITECTURA CONTEMPORANEA

▲  
**TALON PARA SUSCRIBIRSE A Calli**

*horv y* **K+E**  
**CHOPPERENA**  
*sucri, s.a.*

**ARTICULOS PARA INGENIEROS Y ARQUITECTOS**

**Representantes exclusivos de:**

- |                        |               |
|------------------------|---------------|
| KAUFFEL AND ESSER      | A. OTT        |
| LEUPOLD AND STEVENS    | R. FUESS      |
| AMERICAN PAULIN SYSTEM | GEBRUDER HAFF |
| PARAGON REVOLUTE       |               |

Madero 40  
 México 1, D. F.

21-95-32  
 21-95-33  
 21-95-34



Necaxa-Zacaptec. Estadio de la Ciudad Universitaria.

Fernando Marcos

FUTBOL

# MEXICO A TRAVES DE LOS CAMPEONATOS MUNDIALES

Montevideo, en 1930, vio actuar a la Selección Nacional Mexicana de Fútbol, durante el primer campeonato del mundo de este deporte.

Decididamente, no fuimos otra cosa que meros aprendices de un deporte que ya había evolucionado lo bastante, como para organizar sus propios torneos mundiales, independizándose de su viejo tutor que había venido siendo la Olimpiada, evento deportivo que se inició en 1896, en la era moderna y sólo incluyó al fútbol en su programa, cuando el progreso de este deporte colectivo hizo méritos bastantes para merecer la atención del Barón Pierre de Coubertaine y su comité.

Esto, sin embargo, confiere al fútbol mexicano el honor de haber sido uno de los primeros que se afilió al movimiento mundial del fútbol, que empezaba a perfilarse como un deporte netamente profesional.

Nuestro escuadrón se midió, en plan de aprendizaje, con equipos de talla internacional reconocida, tales como Argentina, —que resultó subcampeón del mundo— Francia y Chile.



La rudeza es característica del Fútbol que se juega en Europa.

Una jugada común de Alfredo Di Stefano, que ha dado fama al equipo español Real Madrid.



Recordamos algunos nombres de quienes pueden ser considerados pioneros del fútbol mexicano en su esfera de competencia mundial. Los hermanos Garza Guitiérrez, conocidos como "Record"; el hoy General Oscar Bonfiglio; algunos muchachos que se hicieron famosos poco después defendiendo los colores del Atlante: Rosas, magnífico defensa, Felipe, del mismo apellido, pero a quien todos conocemos como "El Diante" y que ha sido uno de los mejores jugadores mexicanos de todos los tiempos. Hilario López, poco después sensacional centro delantero del Necaxa de "los once hermanos", y muchos más.

Fue una gran experiencia, que vino a encaminar a nuestro fútbol en el nivel internacional del que habíamos estado alejados por virtud a la etapa violenta de nuestra revolución.

Desgraciadamente no se pudo capitalizar en forma esta experiencia, ya que el técnico que manejaba a nuestro equipo, Don Juan Luque Serrallonga, andaluz y garboso, era más dado a la vida descuidada del bohemio que a la dura disciplina de la técnica y el trabajo metódico.

Un estadio nuevo vio la luz para ese primer campeonato del mundo: "El centenario", todavía en uso en la capital Uruguaya que, por cierto, vio coronarse primer campeón mundial de fútbol, a su propio equipo.

Cuatro años más tarde Roma, Florencia, Milán y otras ciudades italianas, fueron escenario del segundo torneo mundial, ganado por Italia, fuertemente apoyada por un frenesí nacionalista conducido por el imán popular y demagógico de Benito Mussolini.

México, aunque jugó en el Estadio Nacional de Roma, no participó de hecho en el campeonato, propiamente dicho ya que en la ciudad Eterna disputamos y perdimos con los Estados Unidos el título de representantes de la zona norte-centro-americana.

Francia vio nuevamente el triunfo de la selección Italiana en 1938, cuando fue disputado, como cada cuatro años, el evento mundial. Poco se ha podido hablar de este, ensombrecido por el pulso agitado y lleno de ominosas inquietudes por la que ya se avecinaba segunda guerra mundial y, por otra parte, porque la Guerra Civil de España, en todo su trágico furor, conseguía casi monopolizar la información de los periódicos. En todo caso, la situación reinante en el mundo decidió a México a no enviar representación. Este ha sido, por cierto, el único campeonato del mundo en el cual no hemos participado, así como el de Italia ha sido el único en el cual no hemos podido ingresar a la ronda final.



El "Estadio Olímpico" es uno de los múltiples edificios donde se ha efectuado el fútbol profesional de la ciudad de México.



El campeonato fue suspendido, por causas de la guerra y sus trágicas consecuencias, hasta reanudarlo en 1950.

Este año, Brasil construyó un magno estadio, costeadado por la municipalidad de Río de Janeiro y que, por estar ubicado en una zona llamada Maracanã, ha dado su nombre al gigantesco y circular edificio capaz de albergar a 175,000 espectadores —si bien no todos ellos sentados— y que ha llegado a recibir la presencia de más de 200,000 aficionados.

México inauguró oficialmente este coliseo, enfrentándose a Brasil, que nos derrotó por cuatro goles contra cero. Pero si bien el estadio era insuperable, también lo es que el torneo volvió a jugarse en diversas ciudades brasileñas, tales como Sao Paulo —con su Pacaembú lleno de tradición— Bello Horizonte, Curitiba, Porto Alegre y otras más.

Precisamente México jugó sus dos partidos restantes en Porto Alegre zona fronteriza al Uruguay, llamada familiarmente en portugués "zona gaucha" por ser sustancialmente agrícola y ganadera. Perdimos allí con Yugoslavia, por cuatro goles a uno y con Suiza —a quien debimos derrotar— que nos venció por dos tantos contra uno. En la final, Uruguay se coronó sobre el Brasil.

Cuatro años más tarde, la cita fue en Suiza, país que no aportó nada en cuanto a deporte propiamente dicho ni en lo referente a estadios, todos los cuales ya tenían muchos años de existencia y muy pocas comodidades que el mundo moderno exige. Lo único realmente notable de este torneo fue el fracaso del Brasil, que sólo obtuvo una victoria: sobre México, y por el mismo marcador que en río de Janeiro y un

hecho peculiar: ha sido el único campeonato mundial ganado por un país latino: Alemania que se impuso en la final a Hungría, cuyo equipo era francamente superior al germano.

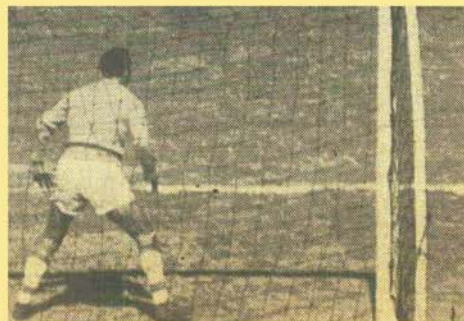
En el siguiente torneo mundial, México usó por primera vez, y con éxito, el doble mando, a cargo de un entrenador, Ignacio Trelles y de un Director Técnico, Antonio López Herranz (q'è.p.d.) y que ha sido uno de los técnicos que más ha hecho por el desarrollo del fútbol nacional.

También es destacable este torneo, celebrado en Suecia, por ser el escenario de lo que Pedro Escartín, crítico, árbitro, periodista, funcionario de la FIFA y más tarde seleccionador nacional de España, calificó como "La apoteosis del Brasil", país que ganó su primer título y lanzó a la fama pública a hombres como Pelé entonces un chiquillo de 17 años —Garrincha Didí— actualmente en México lo mismo que Vavá— a Bellini, Niltón y Djalma Santos, etc. etc.

Suecia contribuyó ofreciendo a sus partidarios, la grata clasificación como segundo equipo del mundo y la belleza y funcionalidad moderna de sus estadios entre los cuales es digno de mención el bellissimo levantado en Malmö.

México también señaló el logro de una meta largamente acariciada: ganar su primer punto en campeonato mundial. Eso lo conseguimos, al empatar a un tanto, con el País de Gales, gol que consiguió anotar Jaime Belmonte, todavía en acción y todavía precandidato a figurar como seleccionado para el mundial de Londres.

Fue también en Suecia donde México inició sus gestiones para convertirse en anfitrión para 1970.

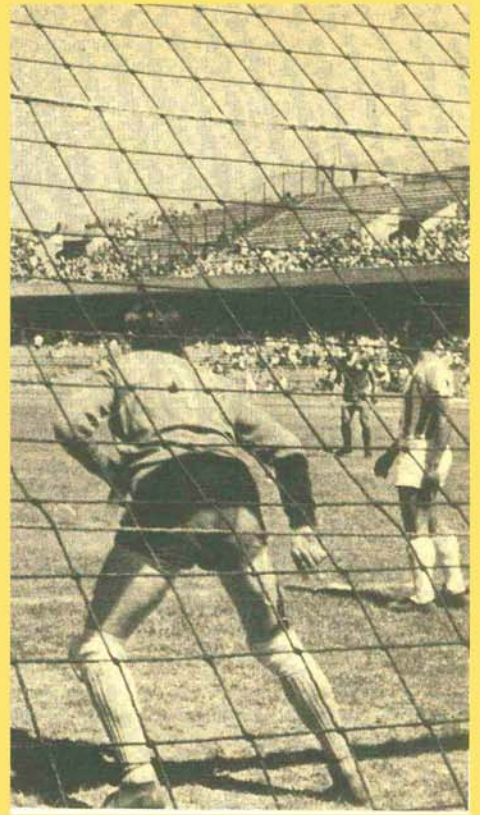


Cuatro años después en 1962, México volvió a ganar su eliminatoria regional. Pero la Federación Internacional de Fútbol Asociación (FIFA), considerándonos finalistas geográficos y no futbolísticos, puso inustado obstáculo en nuestro camino a Santiago de Chile, al forzarnos a la eliminación con Paraguay, que había sido en Suecia uno de los mejores equipos. También entonces volvimos al sistema del doble mando, esta vez con Trelles como entrenador y Alejandro Scopelli, como director técnico.

Vencimos al Paraguay en México, por un gol a cero —hecho por Salvador Reyes— y fuimos al viejo y tan pequeño como incómodo estadio de "Campo Sajonia", en Asunción, donde logramos épico empate a cero goles, ganando, contra la creencia general, el pase al round final de Santiago de Chile, Viña del Mar, Rancagua, y Arica. Fuera del estadio nacional de Santiago de Chile y del moderno, pero pequeño estadio de Arica, nada nuevo tuvimos que observar en materia de estadios.

Brasil volvió a ganar, con los mismos hombres de Suecia salvo Pelé que nada más jugó, para nuestra desgracia, contra México disputando la final contra Checoslovaquia clasificado subcampeón, al cual ganó por 3 contra 1, mismo marcador que México, en su turno, había impuesto a los propios Checos en Viña del Mar; ganando así nuestro primer partido en campeonato mundial, 32 años después de estarlo buscando afanosamente.

Ahora Londres espera. Allí en el viejo y remozado estadio de Wembley, "capital mundial del fútbol", jugaremos contra Uruguay, Francia y la propia Inglaterra, a la que ya hemos vencido una vez por dos goles a uno en México, sólo para caer, dos años más tarde, y en el propio Wembley, por un doloroso e injustificado ocho a cero.



Nuestro equipo se prepara, pero ha abandonado inexplicablemente, el sistema de doble mando, para hacer gravitar sobre Ignacio Trelles un trabajo que nos parece muy superior a sus fuerzas.

Nuestro fútbol, sin embargo, ha borado distancia entre sí y los mejores equipos del mundo. Allí volveremos a medirnos con Francia —que nos venció en Montevideo—, con Uruguay, que ya nos ha derrotado en Santiago de Chile, en ocasión de un evento panamericano y con Inglaterra, a la cual queremos cobrar la vieja deuda de lo que hemos llamado "la tragedia de Wembley".

Si la dirección del equipo responde adecuadamente, tenemos buena oportunidad de calificar, por primera vez en la historia, para el round siguiente, punto básico que vamos buscando ahora.

También irá México en plan promocional, para dar al mundo del fútbol una cabal información sobre nuestro país, que será escenario del campeonato mundial de 1970, para el cual —y casi diríamos por el cual— se ha construido el Estadio Azteca, sin duda el mejor de todos que han visto acción en la copa Jules Rimet con la sola excepción del de Maracanã, y eso por el enorme, desmesurado y a la fecha inútil cupo.

1966 ve a nuestro fútbol ya maduro. No todavía capaz de aspirar a un campeonato mundial, pero sí de medirse, con suprema dignidad y no poca esperanza de victoria, con el mejor.

Pero lo que hemos hecho hasta el presente momento en este artículo en narrar la historia. A nuestro equipo nacional corresponderá escribirla, para bien o para mal, durante el próximo mes de Julio, en el corazón del Reino Unido y en la "catedral mundial del fútbol": Wembley.

## Francés

## EDITORIAL

La délimitation professionnelle qui permet, aujourd'hui, de rédiger le nouveau règlement de la construction, devra être clairement spécifiée grâce à l'action des corporations intéressées. Les bénéficiaires de ces mesures seront, comme nous l'avons déjà dit antérieurement, non seulement les professionnels de la construction, mais tous ceux qui habitent l'architecture.

Etant donné cette situation, nous croyons que la Corporation parviendra à réaliser ce qui, jusqu'à présent, avait paru purement utopique.

En tenant compte du degré plus élevé des connaissances acquises dans les établissements d'enseignement supérieur ainsi qu'à l'évolution des professionnels qui exercent, nous pensons que les autorités devront, à travers des organismes corporatifs, disposer au sein du milieu professionnel de personnes hautement qualifiées pour mener à bien le contrôle et la supervision de toutes les œuvres exécutées dans les limites du District Fédéral.

Il est évident que pour développer ces points qui permettront d'améliorer les conditions corporatives et professionnelles, il sera nécessaire de rechercher l'unification des architectes qui travaillent dans la Ville de Mexico, afin d'arriver ultérieurement au groupement des différentes corporations qui se trouvent en relation avec l'activité de la construction.

En accord avec une délimitation professionnelle bien orientée, il faudra lutter pour que s'établisse réellement la participation directe des Corporations à l'élaboration des règlements ainsi qu'à leur application en vue d'un exercice professionnel bien équilibré.

Les groupements corporatifs possèdent un vaste secteur d'expériences touchant aux solutions qui ont été données à ces mêmes aspects problématiques en d'autres lieux ou, plutôt, dans d'autres pays du monde, et il faudra les analyser; de ces analyses, de ce qu'on y trouvera de positif et d'applicable à notre milieu professionnel, il faudra tâcher de détacher ce qui existe de correspondant dans notre situation, afin que puissent s'améliorer nos conditions de travail et, en même temps, notre contribution à la société dont nous sommes le produit.

CALLI, une fois de plus, lutte ainsi pour que la profession de l'architecte parvienne à posséder les plus grandes valeurs correspondant aux besoins fondamentaux des habitants de notre Mexique. Nous saluons les nouveaux membres du Bureau Directeur et du Comité d'Honneur de la Corporation d'Architectes du Mexique.



QUATRE PEINTRES MEXICAINS

Le groupe des "Quatre Grands" —comme on a l'habitude d'appeler Orozco, Rivera, Siqueiros et Tamayo— a été, depuis le moment où il surgit de la Révolution Mexicaine qui changea à tant d'égards le courant de l'évolution de notre société, et en marquant avec ses peintures une nouvelle étape de l'histoire de l'art, un aimant puissant, une Mecque vers laquelle tournent leurs pas tous ceux qui désirent pénétrer les valeurs et la signification de notre peinture. A l'instar d'autres sommets de l'humanité, les Quatre Grands continuent d'être toujours une aventure et une attraction pour les

entreprises de l'esprit qui veut se reconnaître en eux et qui rencontre en eux, toujours, de nouvelles facettes et de nouvelles veines encore inexplorées. Dans la présente étude, qui a été présentée lors d'un symposium, en essayant d'arriver à une vue susceptible de faire ressortir, à partir de la comparaison conjointe de l'œuvre des Quatre Grands, les caractéristiques qui leurs sont communes ou qui les distinguent, non seulement quant à leur position face à la situation sociale du conglomérat où ils se trouvent insérés, mais aussi quant à l'emploi différent des matériaux et des techniques picturales. Cette étude comparative, sans être la première qu'on ait entreprise, possède le mérite de se limiter à ses fins et d'offrir une vue où aucun des peintres ne reste isolé, mais où tous les quatre s'inscrivent dans un mouvement plus général: celui de l'évolution de la Peinture.

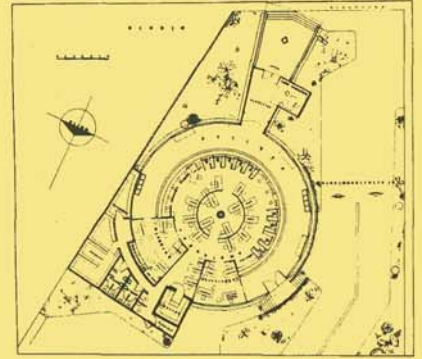


JOSE LUIS CUEVAS DANS LA TRADITION MEXICAINE par RAQUEL TIBOL

Le 2 février 1965, au Musée d'Art Moderne du Bois de Chapultepec, les Salons Esso de Jeunes Artistes ouvrit ses portes. C'était le onzième et dernier des concours que, sur initiative de la International Petroleum, avaient eu lieu à Rio de Janeiro, Buenos Aires, Port-au-Prince, Saint Dominique, Caracas, Bogota, Lima, Santiago, San Juan Porto Rico et San Salvador. La International Petroleum avait fait appel, pour organiser son projet, la Section d'Arts Visuels de l'Union Panaméricaine dont le directeur, José Gómez Sicre, était membre du jury de tous les Salons Esso de Jeunes Artistes, sauf celui de Mexico. Au cours de ces onze salons, 59 artistes de 18 pays furent élus, à savoir: Guatemala, Porto Rico, Argentine, Panama, Chili, République Dominicaine, Pérou, Colombie, San Salvador, Mexique, Paraguay, Uruguay, Haiti, Costa Rica, Honduras, Venezuela, Nicaragua, et Brasil. Les œuvres de ces 59 artistes furent emmenées à Washington et présentées lors d'une exposition qui faisait partie du programme destiné par l'Organisation des Etats Américains à commémorer le 75ème anniversaire de ce que l'OEA appelle la "coopération interaméricaine".

Le luxueux catalogue de cet échantillonnage s'ouvrait sur la lettre que le Président des Etats-Unis, Lyndon B. Johnson, envoyait à M. José A. Mora, le secrétaire général de l'Organisation des Etats Américains. Cette lettre était datée du 29 mars 1965. Par hasard, ce même jour, à la Galerie Universitaire Aristos de cette ville de Mexico, le critique argentin bien connu Jorge Romero Brest donnait une conférence sur le sujet suivant: "Interprétation du moment actuel dans l'art". M. Romero Brest venait de passer cinq semaines à New York, où il avait assisté à un symposium sur la critique d'art; et il commençait son exposé, avec cette élégance contraignante et écrasante qui caractérise sa façon de s'exprimer, en disant: "Je vais vous parler de ce qui se passe à New York, de ce qui se passe dans les vieux centres culturels, de ce qui se passe dans la culture occidentale, de ce qui se passe à Londres, à Paris, à Tokyo, à Buenos Aires; mais qui ne se passe pas au Mexique."

Par le ton, par l'intonation de la voix, par l'expression du visage, ce "ne se passe pas au Mexique" revenait à l'affirmation peu diplomatique qu'ici, "rien ne se passait", mais que ne prononçait pas M. Romero Brest pour être un homme civilisé et pour faire sa conférence sous le patronage conjoint de la Direction de Diffusion Culturelle de l'Université Nationale Autonome du Mexique et de l'Ambassade de la République Argentine. A cette occasion, Romero Brest affirmait que ce qui se passait dans les vieux centres de l'art était le reflet de ce qui se passe dans le Nouveau Monde.



GUSTAVO STRUCK, ARCHITECTE: BANQUE NATIONALE DU MEXIQUE, SUCCURSALE SANTA CLARA

Cette fois, l'architecte Gustavo Struck a tenu compte exclusivement des besoins de programme et fonctionnement, après avoir déterminé les zones principales requises, c'est-à-dire celle du public et celle des employés; étant donné que cette dernière devait être beaucoup plus restreinte puisque le public, pour des nécessités de zone, afflue en grand nombre certains jours de la semaine, et en considérant que la rampe radiale s'ouvre en forme d'éventail sur l'espace d'activité de l'employé, il est arrivé à une division circulaire du bureau.

En se basant sur l'espace et la forme pour l'analyse du programme, ainsi que sur la nécessité de réduire au maximum possible la quantité d'appuis de la toiture dans les zones de travail et de service au public, il s'aperçut que la solution idéale consistait dans le choix des appuis le plus près possible de la périphérie; et comme le diamètre était de 21.00 m, une économie bien entendue rendait nécessaire l'appui sur un support central.

Pour la solution de couverture, il opta pour une charpente dallée radiale qui allait éliminer l'emploi de poutres et répartir les concentrations en charges mineures, capables d'être absorbées par des supports sveltes intégrés aux parois à claire-voie, conférant ainsi sa plasticité fondamentale à l'ensemble. Par conséquent, l'arrangement des bureaux des employés devait être radial entouré d'une clôture circulaire. La rampe, également circulaire, permet d'éliminer des coins inutiles pour le fonctionnement, et d'obtenir une grande économie dont il bénéficie, ainsi qu'une distribution plus logique des espaces.

L'accès au grand espace principal a été obtenu en le soulignant avec beaucoup de force plastique depuis l'extérieur au moyen d'un grand toit avancé, appuyé sur un seul support en forme de V, qui prolonge un de ses bras verticalement pour la colocation de l'enseigne de la banque.

Les planchers font appel à la plus simple expression de matériaux en utilisant des carreaux de terre cuite, et le béton est partout visible. Les murs sont aplanis avec du tirl rugueux, et les treillis sont également en terre cuite.

L'éclairage électrique provient de lampes incorporées aux dalles plates de plafond, d'une part, et de l'autre, de tubes "Powe Grove" visibles dans la charpente dallée.





LE STADE AZTEQUE DE FOOTBALL  
par PEDRO RAMIREZ VAZQUEZ, Architecte

Généralités.—Il s'agit d'un projet de Stade de Football permettant d'accueillir 100,000 spectateurs, en vue de satisfaire pleinement la demande qui existe actuellement au Mexique pour ce sport.

L'on considère que pour ses commodités, son fonctionnement et son esthétique, cet ouvrage permet d'obtenir un stade de premier ordre.

Communications.—Pour les voitures, on a prévu un passage supérieur de six voies, reliant la Calzada Tlalpan aux stationnements intérieurs et qui, conjointement avec les autres voies d'accès (une de plus par Tlalpan et deux qui viennent de Monumento a Zapata), constituent deux circuits intérieurs pour un écoulement sans heurt des voitures, taxis et autobus avant et après chaque rencontre, sans croisements à niveau de la circulation des voitures et des piétons.

Les voitures qui se dirigent à l'étage de stationnement des loges, à l'intérieur du stade, disposent d'un accès direct de la Calzada de Tlalpan et de deux voies supplémentaires qui bifurquent du circuit d'accès; et le même nombre de sorties leur a été aménagé.

Les stationnements généraux offrent un espace extrêmement vaste afin de pouvoir abriter la grande majorité des voitures particulières des amateurs spectateurs.

Tribunes.—Elles sont situées sur les deux longueurs et sur deux niveaux: un immédiatement en-dessous du premier étage de loges et l'autre au début des gradins supérieurs, c'est-à-dire au-dessus du dernier étage de loges; toutes seront dotées d'ombre ainsi que de tous les services nécessaires. Le nombre total des places s'élève à 4,400.

Loges et Club.—Il y a trois étages de loges de dix places chacune, ce qui donne un total de 584. Comme nous l'avons déjà dit, elles disposent de stationnements particuliers à l'intérieur du stade, de manière que l'on peut pratiquement laisser la voiture à l'entrée de la loge.

De plus, au niveau des troisièmes loges, il y a un service de restaurant et de bar et quelques aménagements spéciaux qui, à cause de leur flexibilité, permettent d'abriter des réunions sociales (bals, réceptions, etc.); on a prévu en outre des loges pour la presse, avec service de réception, ainsi que les bureaux administratifs de l'entreprise. La cabine locale se trouve installée à ce niveau.

Le Restaurant et le Bar disposent de zones ouvertes échelonnées qui permettent de suivre un jeu pendant qu'on y est installé.

Gradins supérieurs.—Ils sont divisés en deux secteurs: celui de l'ombre numéroté, qui commence immédiatement après les tribunes hautes et qui se termine plus ou moins à mi-hauteur des gradins; et à partir de ce point jusqu'au bout se trouvent les places d'ombre dites de préférence. Ensemble, les deux peuvent recevoir environ 56,000 spectateurs.

Guichets.—Ils ont été incorporés et distribués de façon qu'ils puissent donner le meilleur service possible sans entraver le bon fonctionnement de la circulation.

## Inglés

### EDITORIAL

The professional demarcation which permits, today, to draw up the new construction regulations, must be clearly specified thanks to the action of the interested corporations. These measures will benefit, as we said it before, not only the professional constructors, but all those who live in the architecture.

Considering this situation, we believe that the Guild will be able to perform what up to now seemed to be nothing but an utopia.

Taking into account the higher degree of acquired knowledge in high school and college education, as well as the evolution of those who are exercising their profession, we think that the authorities must have available, through the corporate organizations, within the professional medium highly qualified persons who can carry out the supervision and control of all the works executed within the limit of the Federal District.

Evidently, in order to develop the points which will allow to improve the corporate and professional conditions, it will be necessary to seek to unite the architects who are working at the City of Mexico, for the purpose of arriving later on at the grouping of the different guilds who are in connection with the construction activities.

Simultaneously with a well oriented professional demarcation, it will be necessary to struggle for the real establishment of the participation of the guilds, intervening directly in the elaboration of the regulations as well as their application, aiming at a perfectly balanced practice of the profession.

The corporate groups possess a thorough field of experience with respect to the solutions given at other places to these same problematic aspects, or rather in other countries of the world, and it will be necessary to analyze them; out of these analysis, out of the positive elements which are applicable to our professional medium, we shall have to take the factors corresponding to our situation, in order to be able to improve our working conditions and, at the same time, our contribution to the society of which we are the product.

CALLI, once again, struggles so in order to, achieve that the profession of the architect may possess the highest values corresponding to the fundamental needs of the inhabitants of our Mexico. We heartily greet the new members of the Board of Directors and of the Council of Honor of the Mexican Corporation of Architects.

THE AZTEC FOOTBALL STADIUM  
by PEDRO RAMIREZ VAZQUEZ, Architect

General.—The project in question concerns a Football Stadium with space for 100,000 spectators, in order to satisfy completely the demand which exists at present in Mexico for this sport.

It is thought that because of its commodities, its operation and its aesthetic appearance, it will be a first class stadium.

Communications.—For passenger cars, a six lane overhead crossing has been foreseen between the Calzada de Tlalpan and the interior parking spaces, and together with the other access roads (one more from Tlalpan and two coming from the Zapata Monument), it will constitute a double interior circuit for a smooth traffic flow of private cars, taxi cabs and buses before and after each game, without grade crossings for either cars or pedestrians.

The cars going to the parking level of the boxes, at the interior of the stadium, have a direct access way from Calzada de Tlalpan, and two supplementary ways in junctions with the access circuit; and the same number of exits has been prepared for them.

The general parkings offer an extremely wide space for the overwhelming majority of the private cars bringing the football fans to the games.

Galleries.—They are situated on both long sides and on two levels; one immediately beneath the first floor of boxes, and the other at the beginning of the upper lofts, that is above the last floor of boxes; all of them will enjoy shade as well as all the required services.

The total number of seats amounts to 4,400.

Boxes and Club.—There are three levels of boxes with ten seats each totaling 584 seats. As we said before, they have their own parking spaces at the interior of the stadium, so that one can practically leave one's car just outside the entry of the box.

Moreover, at the level of the third boxes, there exists a restaurant service and a bar as well as some special arrangements which, because of their flexibility, can serve for social meetings (bals, receptions, etc.); in addition, boxes have been foreseen for the newspaper people, with reception service, and also office space for the management of the enterprise. The local cabin is also installed at this level.

The Restaurant and the Bar include open graded zones in order to allow the clients to continue watching the game whilst consuming.

Upper lofts.—They are divided into two sections: one of numbered shades, beginning immediately after the upper galleries and ending more or less half way up the lofts; and the other from this point up to the end, including the so-called preferential seats. Both sections together offer room for about 56,000 people.

Ticket offices.—They have been incorporated and distributed in order to offer the best possible service to the public without disturbing in any way the traffic flow.



ARCHITECT GUSTAVO STRUCK: NATIONAL BANK OF MEXICO, SANTA CLARA BRANCH

This time, the architect Gustavo Struck has taken into account exclusively the requirements of program and operation, after having determined the main space needs, that is the one for the public and the one for the employees; considering that the latter had to be much smaller since the public, due to necessities of the zone, is particularly numerous on certain week days, and considering that the radial banister opens somehow as a fan towards the space of activity of the employees, he reached a circular division of the office.

Based on the space and the form for the program analysis and, at the same time, on the requisite to reduce as far as possible the amount of roof supports within the working zones and the areas reserved for the public service, he discovered that the ideal solution consisted in distributing the supports as peripherically as possible; and since the diameter was of 21.00 m, a reasonable economy made it necessary to chose a central post as support.

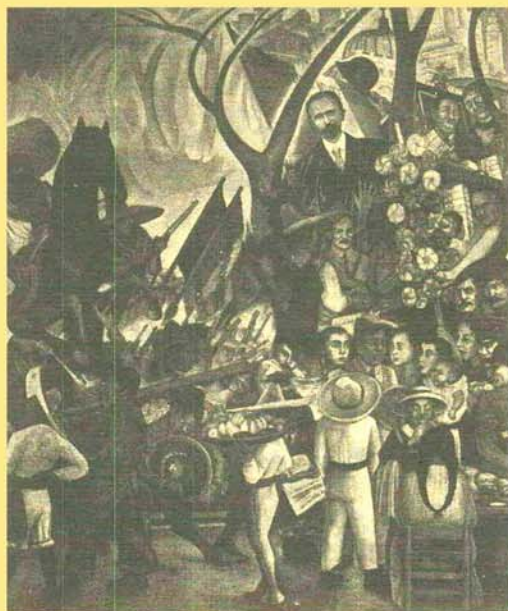


For the roof covering, he adopted as solution a radial girder-slab which allowed to avoid the use of beams and to distribute the concentrations of minor charges, capable to be absorbed by slender supports integrated within the latticed walls, conferring so the basic plasticity to the whole construction. Therefore, the desks of the employees had also to be arranged radially and surrounded by a circular barrier. The equally circular railing allows to eliminate superfluous corners as far as operation is concerned, and to obtain a better economy from which it benefits, as well as a more logical distribution of spaces.

The acces to the wide main floor space has been obtained through emphasizing it with plastic strength from the exterior, using an extended projected roof supported by one single V-shaped post which extends one of its arms vertically in order to serve as signpost of the bank.

The floors use the most simple expression of material with small tiles of burnt clay, and the concrete appears everywhere without any cover. The walls are floated with rough tirol, and the latticing is also made out of burnt clay.

The electric light comes from lamps which are incorporated in the roof slabs, on the one hand, and on the other, from "Powe Grove" tubes which are visible in the girder-slabs.



JOSE LUIS CUEVAS IN THE MEXICAN TRADITION  
by RAQUEL TIBOL

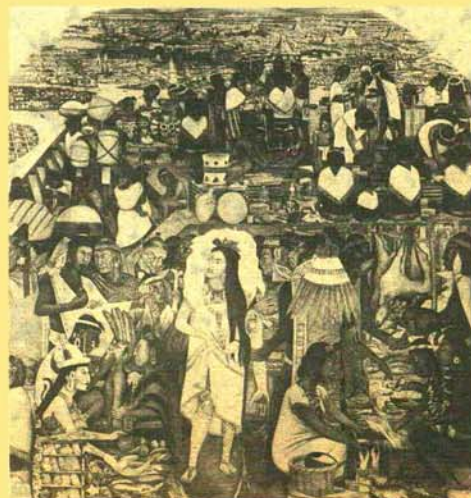
On february 2, 1965, at the Museum of Modern Art of the Bosque de Chapultepec, the Esso Saloon of Young Artists opened its doors. It was the eleventh and last of the contest which, thanks to the initiative of International Petroleum, had been held at Rio de Janeiro, Buenos Aires, Port-au-Prince, Santo Domingo, Caracas, Bogota, Lima, Santiago, San Juan Puerto Rico and San Salvador. The International Petroleum, for the organization of the project, had called upon the Visual Arts Section of the Panamerican Union, the director of which, Jose Gomez Sicre, was a member of the jury of all the Esso Saloons of Young Artists except the one held in Mexico. During these eleven Saloons, 59 artists of 18 countries had been selected, that is: Guatemala, Puerto Rico, Argentine, Panama, Chile, Dominican Republic, Peru, Colombia, San Salvador, México, Paraguay, Uruguay, Haiti, Costa Rica, Honduras, Venezuela, Nicaragua and Brazil. The works of these 59 artists were taken to Washington and exhibited at a show forming part of the program scheduled by the Organization of American States to commemorate the 75th anniversary of what the OAS calls the "interamerican cooperation".

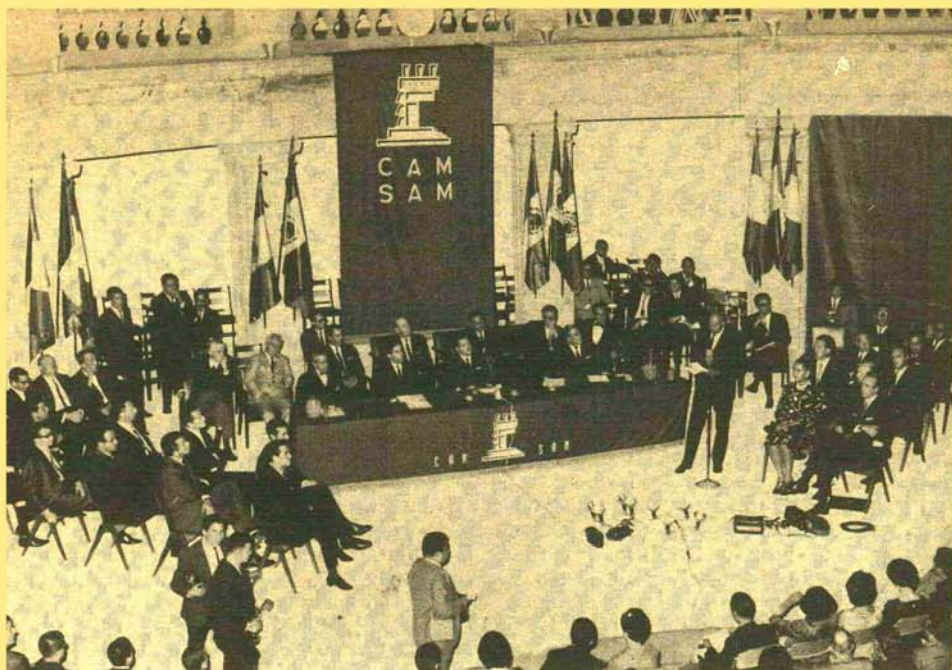
The luxurious catalogue of this sampling began with the letter the President of the United States, Mr. Lyndon B. Johnson, wrote to Mr. Jose A. Mora, the secretary general of the Organization of American States. This letter was dated march 29, 1965. Incidentally, that same day, at the University Gallery Aristos of this City of Mexico, the renowned argentine critic Jorge Romero Brest gave a lecture on the following topic: "Interpretation of the present moment in art". M. Romero Brest had just spent five weeks at New York, where he had assisted at a symposium on art critic; and with the provoking and crashing elegance which characterizes his manner of speech, he began his lecture with the following words: "I shall tell you about what happens at New York, about what happens in the old cultural centers, about what happens in the occidental culture, about what happens in London, in Paris, in Tokyo, in Buenos Aires; but what does no happen in Mexico."

His style, the intonation of his voice and the expression of his face made it clear that this "does not happen in Mexico" was meant to say, with very little diplomacy, that here "nothing happens at all", but Mr. Romero Brest did not say literally so because he is a well bread man and also because of his lecture being patronized jointly by the Direction of Cultural Diffusion of the National Autonomous University of Mexico and the Embassy of the Argentine Republic. That day, Romero Brest wanted to state that what happens in the old cultural centers is just reflecting what happens in the New World.

FOUR MEXICAN PAINTERS

The group of the "Bing Four" —as one is used to call the painters named Orozco, Rivera, Siqueiros and Tamayo— has been, since the moment when they emerged from the Mexican Revolution which changed in so many ways the evolution of our society, and setting with their paintings the mark of a new phase of history of art, a powerful magnet, a sort of Mecca where all those who want to come to know the values and the significance of our painting, led their paths. Exactly as other summits of humanity, the Big Four continue being always an adventure and an attraction to the undertakings of the spirit desirous to recognize itself in them and which finds always in them some new facets and some new veins which are still unexplored. In this study, which has been presented at a symposium, one tries to reach a view capable to make appear, starting from a joint comparison of the work of the Big Four, the main characteristics they have in common or in which they differ, not only as far as their attitude with respect to the social situation is concerned, in which they are involved, but also inasmuch as they make different uses of the materials and the pictural techniques. This comparative study, without being the first one has undertaken, possesses the merit to confine itself to its own limits and to offer a viewpoint where none of the painters stays isolated, but where each of the four is inserted within a more general movement: the one of the evolution of painting.





# NUEVAS DIRECTIVAS EN EL COLEGIO DE ARQUITECTOS

## DATOS PARA LA HISTORIA

El jueves 12 de Mayo en la casa de los Condes de Bella Vista, recién restaurada e integrada al patrimonio artístico de nuestra Nación, se llevó a efecto el cambio de Mesa Directiva y de junto de Honor del Colegio de Arquitectos de México. En este acto que resaltó por su brillantez, se informó por parte del arquitecto Alejandro Prieto Posada, Presidente saliente, de las actividades realizadas en el período que estuvo a su cargo. A su vez el Sr. Arquitecto Hilario Galguera presidente entrante presentó ante la concurrencia sus ideales de mejoría gremial así como la responsabilidad de los arquitectos ante los graves problemas sociales que afectan a nuestra nación.

Las nuevas directivas de nuestras organizaciones gremiales están formadas por las siguientes personas:

### Consejo Directivo

Presidente Arq. Hilario Galguera III.  
Vice presidente Arq. Fernando Martínez Zurita.  
2º Vice presidente Arq. Ruth Rivera.  
3º Vice presidente Arq. Salvador Ortega Flores.  
Secretario Arq. Juan Carrión Arias.  
Tesorero José Rivera Río.  
Sub-tesorero Gregorio Ramírez Montaña.  
Primer Vocal Jorge Campuzano Fernández.  
2º Vocal Arq. Carlos Ortega Viramentes.  
3º Vocal Roberto Iglesias Hernández.  
4º Vocal Honorato Carrasco Navarrete.  
5º Vocal Arq. Guillermo Ortiz Flores.

### Junta de Honor

Presidente Arq. Rafael Norma.  
Vice presidente Arq. Jorge Osorio E.  
Vocal Arq. Raúl Cacho.  
Vocal Jorge González Reyna.  
Vocal Carlos Reygaba.

## PRIMER SEMINARIO DE RESTAURACION DE MONUMENTOS

La División de Estudios superiores de la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Secretaría del Patrimonio Nacional, han organizado conjuntamente el primer seminario de restauración de monumentos arquitectónicos para arquitectos y post graduados.

Considerando que la riqueza monumental de México es una de las bases de nuestra nacionalidad, el 17 de Mayo del presente año, en el auditorio de la Escuela Nacional de Arquitectura, se llevó a cabo la inauguración de este curso. CALLI saluda cordialmente a los participantes a este seminario, ya que por las condiciones que guardan nuestros monumentos arquitectónicos, era imprescindible que el personal de arquitectos restauradores mejorara sus capacidades; la responsabilidad de proyectar y realizar las restauraciones que conservan nuestros monumentos arquitectónicos están a cargo de los egresados de este seminario.



# LOS INICIOS DE UNA ARQUITECTURA CONTEMPORANEA EN MEXICO

Ramón Vargas y Salguero

No hay nada más recomendable para iniciar el tema sobre arquitectura moderna y contemporánea en México, que comenzar refiriendonos a algo que aparentemente no está ligado a él y que ni siquiera tiene que ver de modo inmediato con la arquitectura, sin embargo consideraremos que el fenómeno arquitectónico no se puede segregar del complejo de relaciones, influencias e interacciones que delimitan su ubicación en el tiempo y en el espacio.

En algunos casos como en el mencionado bajo el rubro de nacionalismo, se hace prácticamente imposible tratar de clarificarlo sin aludir a lo que significó esta nueva posición en Europa; y en otros, como es el que nos va ocupar, si bien la relación no es tan estrecha, no deja de tener ineludibles influencias. Además, el constante ir y venir que vamos a llevar a cabo entre lo que se está realizando en México con lo que se está efectuando concomitantemente en otras localidades, tiene por objeto tratar de superar aquella posición discriminadora que tanto auge tiene dentro de la "historia del arte" aún en la actualidad, misma que se refleja en el constante olvido que tienen para las obras que no pertenecen directamente a su cultura: olvido que puede ser por negligencia o por egocentrismo, pero que se alimenta de un concepto ya superado de cultura.

Analizando las "Historias del Arte" más conocidas, vemos que no obstante proclamarse como Historias Universales, de hecho, y ellos piensan que también de derecho, sólo se refieren a los productos de la llamada cultura occidental, o sea, la que tuvo lugar fundamentalmente en Europa Central. Claro es que también tienen apartados para realizaciones de otros países, pero las clasificaciones estilísticas dejan bien sentado que han sido realizadas tomando en cuenta exclusivamente los valores artísticos occidentales. La etapa renacentista por ejemplo, no tiene sentido aplicarla o la que produjeron en México, Argelia o la India en esa misma época. Esto será y tendrá como su apartado, tituléndolo "Arte de los Aztecas", "El arte en la India". Pero ya son clasificaciones al margen de la fundamental, y observadas desde fuera, manifiestan el espíritu discriminatorio de esta clasificación histórica.

Llevar a efecto una más integral e imparcial "Historia del Arte", es una tarea que está esperando ser cumplida, y a la que nosotros trataremos de cooperar con algunos datos y valoraciones comparativas entre nuestra arquitectura y la de todo el mundo.

Esta valoración además de impedir que continúe subsistiendo el espíritu discriminatorio tradicionalmente manifestado en la cultura occidental, ayudará a que no caigamos en adulaciones exageradas o en desestimaciones pesimistas.

De donde viene, o a que se aduce cuando no referimos a la arquitectura moderna? ¿Es que solamente nuestros tiempos han producido una arquitectura moderna? ¿En consecuencia, la que produjeron los griegos o los pueblos del medievo no lo eran? ¿Todo lo que se ha hecho antes de nuestra generación no era moderno?

Hablar de arquitectura moderna y circunscribirla a la realizada en el siglo XX, no es más que una convención tomada arbitrariamente, que fue motivada y trató de significar la superación de cierta posición antecedente a ella. De hecho, todo lo creado por la humanidad siempre a sido "moderno" ya que reúne todos los valores sociales y técnicos de su momento histórico y con estos elementos satisface la función para la cual fuera creado.

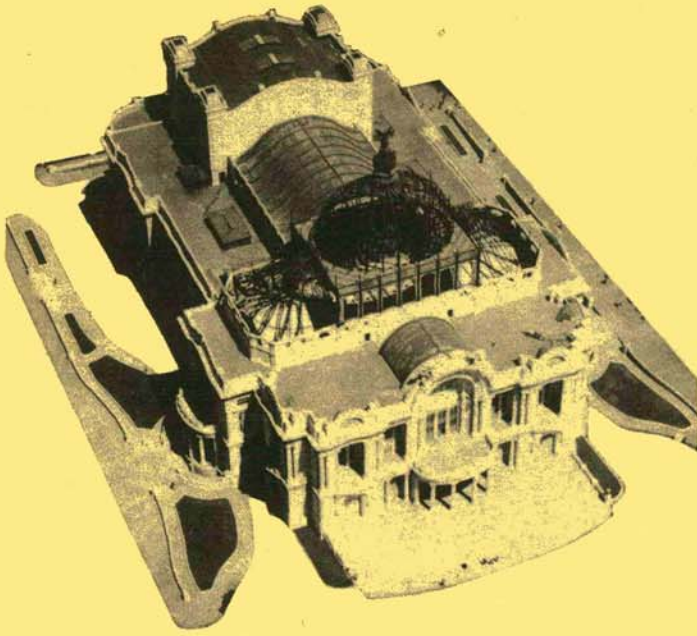
Así pues si todo lo que ha ido creando la sociedad a lo largo de su tortuoso desenvolvimiento ha sido moderno. ¿por qué sólo a lo realizado en el primer cuarto de este siglo se le llama moderno?

Esto fue producto fundamentalmente de un espíritu de reacción que trataba de superar unas manifestaciones a las que no se entendió ni aceptó como modernas. Claro que esta negación no fue hecha por la propia época. Ninguno de los burgueses que estaban haciendo su riqueza a base de lucrar a costa del pueblo, y que se solazaban con la ópera italianizante, o con los perfiles arquitectónicos clásicos, y que andaban descubriendo las excelsitudes de la música de Chopín, creían que estaban fuera de época copiando lo que otras culturas y en otros tiempos habían hecho.

¡Ellos se sentían la mar de modernos hablando, vistiéndose y gustando lo francés! y pensaban recíprocamente que todos los que no hicieran lo mismo eran los que estaban fuera de la historia! lo moderno para ellos, era lo extranjero, y a ello había que incorporarse, aunque debajo del tiseo polisón apareciera la colorida enagua!

Como a partir del primer cuarto de este siglo se entendió con claridad que para ser moderno lo único que había de hacer era caminar paralelo a lo propia cultura, que siendo actual habría de producir y dar lugar a expresiones e igualmente actuales, se rechazó como anacrónico, académico, ecléctico aquel tipo de desubicación cultural por la que prácticamente todo el mundo se dejó llevar en rápida y degenerada pendiente. De ahí, al nuevo arte que se hacía se le tituló de moderno, queriendo significar con ello que las nuevas creaciones se sustentaban sobre un deseo de reencuzamiento cultural que el arte precedente no respetó.

Este arte moderno, ésta arquitectura moderna, tiene como algunas otras etapas, un sentido polémico, que no quería nacer simple y llanamente, sino que quería demostrar además que tenía mayor derecho a subsistir que el otro arte, puesto que aquello simplemente no había sido arte y el moderno sí. No todas las etapas que reconocemos en el arte han tenido este carácter polémico: por ejemplo, al romano, al románico o al gótico, no les preocupó mayor cosa donde se encontrarán sus orígenes o sus posibles herencias. Y ninguno de ellos tuvo para el arte anterior este espíritu de combate; se reconocieron con toda tranquilidad, y con toda tranquilidad cedieron cada una su puesto al moderno estilo que llegaba. Y el que llegaba no se sentía en la necesidad de combatir y destruir al anterior. ¿Por qué en consecuencia, con nuestro arte moderno de principios de este siglo se presenta paralelo ese espíritu aniquilador?



La respuesta tal vez sea sencilla: porque las etapas que hemos citado fueron productos netos de su cultura —de ahí su calidad de gran arte— y podían desenvolverse con facilidad todas las etapas que la cultura iba creando. Pero por lo que respecta a nuestra modernidad en arquitectura, esta tenía que demostrar que sus formas revolucionarias, que su insólito aspecto, que su "modernidad" de formas esaba respaldada por la estructura misma del arte, que en cada etapa ha sabido, y debe ser, fiel espejo en el cual la cultura se retrate.

Nuestra Arquitectura moderna nació apoyada en nuevos materiales, en el concreto y en el acero fundamentalmente, y enarbolando como bandera un caudal muy jugoso de doctrinas arquitectónicas que avalaban el nuevo espíritu con que se hacía; nuevo para la sociedad pero analógico y eterno para la estructura de la arquitectura de todos los tiempos.

¿Qué había antes de nuestra arquitectura moderna, que según lo que hemos dicho, va a ser contra lo que se va a reaccionar de modo polémico, combativo y con ánimo destructivo?

Pues todo lo que conocemos con el nombre de arquitectura "porfirista", si la relacionamos con el período político en que se desarrolló. Que conocemos con el título de neoclasicismo, siempre que la enfocamos con términos que se refieren a las características formales que la animaron, todas ellas de origen clásico. Que conocemos y discriminamos bajo el sustantivo de anacrónicas, porque repetían formas de vida antiguas. Que desconocemos llamándolas eclécticas, porque hicieron de la arquitectura un recetario y un mosaico híbrido de formas sustraídas a la arquitectura de todos los tiempos.

En razón de esta arquitectura de escenografía y contra ella y por ella, el período de nuestra historia que va del año 1925 se va a titular a sí mismo de arquitectura moderna! Moderno porque a diferencia de la del porfirismo que le antecede, va a tratar de reencauzar a la arquitectura por el camino del respeto a las necesidades concretas de la sociedad. Moderno porque no va a persistir por el cómodo y fraudulento puente de la copia servil. Moderno porque va a revivir en la creación arquitectónica un viejo principio doctrinario: el de la sinceridad arquitectónica

Antes de ver de que manera fungió el principio teórico de "la sinceridad arquitectónica" como motor de nuestra incipiente arquitectura moderna, recordemos algunas de estas obras características de nuestra etapa anacrónico-exótica de principios de siglo, no con ánimo analítico, sino más bien para tener presente el antecedente sobre el cual va a surgir la "modernidad", y para apreciar con mayor objetividad el mérito de nuestros pioneros y meritorios arquitectos irguiéndose por sobre el caos de estilos en que había degenerado sociedad y arquitectura.

El inconcluso Palacio Legislativo —hoy Monumento a la Revolución— que como es de imaginarse lo tenía que proyectar un arquitecto francés. Le tocó en suerte a Emili Benard no obstante que en el curso abierto e internacional a que se convocó ganó el primer premio el arquitecto italiano Adamo Boari y que el segundo y tercero lo ganara Don Antonio Rivas Mercado, que presentó un proyecto a la inglesa y otro a la francesa. A estos dos arquitectos en compensación por el premio que se les había arrebatado fraudulentamente se les encomendó la construcción del Palacio de las Bellas Artes, del Edificio de Correos a Boari, y a Rivas Mercado la Columna de la Independencia; los cuales resultan ser copias de soluciones pretéritas.

El edificio de la Sexta Delegación en la esquina de las calles de Victoria y Revillagigedo, el Teatro Iris ambos del arquitecto Federico Mariscal y en los cuales, las formas del gótico, inglés y del francés del siglo XVIII están presentes en México.

La repetición de estilos tendría otro representante en uno de los arquitectos franceses que vinieron a México como colaboradores de Benard: se trata del arquitecto Paul Dubois, que realizara el Correo Francés en la esquina de Palma y 16 de Septiembre, el Hospital Francés de las calles de Niños Héroes, el edificio SIDOSA en la esquina de Uruguay e Isabel la Católica así como el antiguo y el Nuevo Palacio de Hierro, de 5 de Febrero.

Ya en veloz enunciado citamos la Iglesia de la Sagrada Familia en las calles de Puebla, la Secretaría de Relaciones Exteriores, derrumbada por la ampliación del Paseo de la Reforma, el edificio del Banco de México en 5 de Mayo, la Secretaría de Comunicaciones de las calles de Tacuba, la Cámara de Diputados y las innumerables casas residenciales de todas familias que hicieran nombre y riqueza bajo la mirada comprensiva y paternal del porfirismo, y que inundando lo colonia Juárez y el Paseo de la Reforma se prodigaron más tade como viruela por la Colonia Condesa y Anzures.

Concluyamos con los nombres de algunos de los arquitectos de esta etapa, entre los cuales habrá que reparar en el gran porcentaje de nombres extranjeros que en México dejaron buena enseñanza y sólido oficio recibiendo a cambio prodigalidad económica: Manuel Rivera Gorospe, Maxime Roisin, Paul Godard, Silvio Contri, Panichelli, de la Lama e Ituarte, y Obregón Santacilia.

Todas estas obras, en la mayoría de los casos hacen gala de armonía y equilibrio estético. No las negamos como obras de arquitectura por carecer de este valor, sino porque consideramos que ni soluciones ni formas tenían ningún correlato con nuestra particular sociedad y cultura. Por otro lado, los arquitectos que se ubicaron dentro de esta corriente eran habilísimos compositores e innigualables conocedores de todas las minucias formales de los diversos estilos pretéritos. Nadie como ellos para con toda seguridad enfrentarse a sus clientes y decirles: "señor, en que estilo quiere Ud. su casa? se la puedo hacer en el que ud. guste. ¿Que le agrada más la seriedad del Gótico Isabelino, o la prestancia del Renacimiento Español; se trata de una gran mansión, entonces la construiremos en Francés siglo XVIII, pero si es para uds. que son recién casados entonces no hay duda, la haremos como el Petit Trianón!



Ya puestos en estos terrenos no había problema: el cliente definía el estilo ¡y ya está!, un anacronismo más en la Ciudad de los palacios. Ahí quedan esas obras como escenografía dispendiosa y como muestras de la pérdida de rumbo que en un tiempo padeció nuestra sociedad.

En el año de 1925 se concreta en el Instituto de Higiene en Popotla la comunión de dos que van a tener una gran importancia en el desenvolvimiento de toda nuestra arquitectura. La arquitectura moderna de México, que nace en esta obra del arquitecto y maestro de la arquitectura mexicana, José Villagrán García, sintetiza en el partido obtenido, en las soluciones y en las formas, lo que teóricamente se había postulado con anticipación como el criterio rector a partir del cual había que realizar la arquitectura. Para Villagrán, que a estas alturas conocía perfectamente el célebre tratado de teoría y elementos de la arquitectura del gran maestro francés Julian Guadet, se le hacía claro que la obra, para alcanzar los propósitos y finalidades que la hacían surgir dentro del seno de la sociedad, así como para corresponder plenamente a su época y evitar la dicotomía que se planteaba en todas las obras anacrónico-exóticas entre estructura y formas resultantes, tenía que ser "sincera". Si la obra era sincera, si con sinceridad respondía a los requerimientos que la solicitaban, a los materiales y técnicas de construcción así como a la capacidad económica que la soportaba, tenía mayores probabilidades de ser cómoda, sólida y bella, las tres estipulaciones que desde el ancestral Vitrubio Polión se le exigían a la obra de arquitectura.

Si la arquitectura anterior a 1925 que subsumimos bajo la nominación de "anacrónicos-exótica" había falseado la correspondencia con su época, natural era pensar que si la obra resultaba sincera, superaría aquella limitación. Pero las obras precedentes, como el Palacio Legislativo, el edificio de Correos o el Palacio de Bellas Artes que ya citamos no sólo habían sido insinceras con su tiempo, sino que habían falseado además la apariencia óptica de los materiales y de las técnicas constructivas, ya que en todos casos el acero y el concreto eran disfrazados bajo la máscara tradicionalmente repetada de las formas clásicas.

Como se suponía que las únicas formas válidas para la arquitectura eran las ya avaladas por la historia, era necesario ocultar con el maquillaje más elaborado posible todo aquello que pudiera manifestar los aspectos estructurales modernos.

Pero la sinceridad arquitectónica tal y como la entendía el joven Villagrán en 1925, recién salido de la escuela, involucra también la correspondencia indispensable entre formas y funciones. Era una medida en contra del academismo que hemos mencionado, el cual, al reproducir formas anacrónicas obtenía como resultado no deseado el divorcio de las primeras respecto de las funciones que las solicitaban. Si se proyectaba el edificio de Bellas Artes con formas inspiradas en la Basílica de San Marcos de Venecia, como de hecho lo hizo Boari, no es difícil comprender que no serían las formas las que se demeritarían, pero sí las funciones.

Había en consecuencia que establecer, como lo hizo Villagrán en lo teórico y lo concretó en el Instituto de Higiene en Popotla que la sinceridad abarcara esta correspondencia que se entendía indispensable entre formas y finalidades. Que las formas fueran producto no de una concepción ilícitamente procreada, sino de la amalgama lógica con las finalidades que la hacían nacer, eso era lo que estipulaba Villagrán desde la cátedra, haciendo ver los peligros inmensos y los resultados nefastos a que había conducido su olvido en las edificaciones de principios de siglo.

Un último aspecto se hizo intervenir dentro de la "sinceridad arquitectónica": el que los materiales evidenciaran la apariencia óptica y áptica que les correspondía en razón de su propia estructura, morfología y constitución específica. Tal vez a las nuevas generaciones se les haga un tanto superfluo que se exige que los materiales expresen su constitución o dicho en otros términos que el concreto parezca concreto a la vista, que el mármol, mármol y el aplanado, aplanado. Pero se comprenderá que esto que actualmente se muestra tan obvio fue un avance teórico, cuando se constate que aún en la actualidad, la pobreza de un aplanado es habitualmente desvirtuada o fingida con cisuras que pretenden simular a la vista lo que hay ahí delante, que el material empleado es piedra. Recordemos la fachada postiza, incierta y falsa con que Cavalari ocultara en la Escuela de San Carlos lo modesta real pero serena del antiguo Hospital del Amor de Dios en que los pretendidos sillares de cantera son en la realidad aplanados pintados para hacer conciencia de hasta que punto se puede llegar por la vía fácil del fingimiento y de la mentira.

Fueron estos principios teóricos expuestos por Villagrán en la cátedra los que se convierten así en la influencia más notable que encontramos dentro de la arquitectura moderna

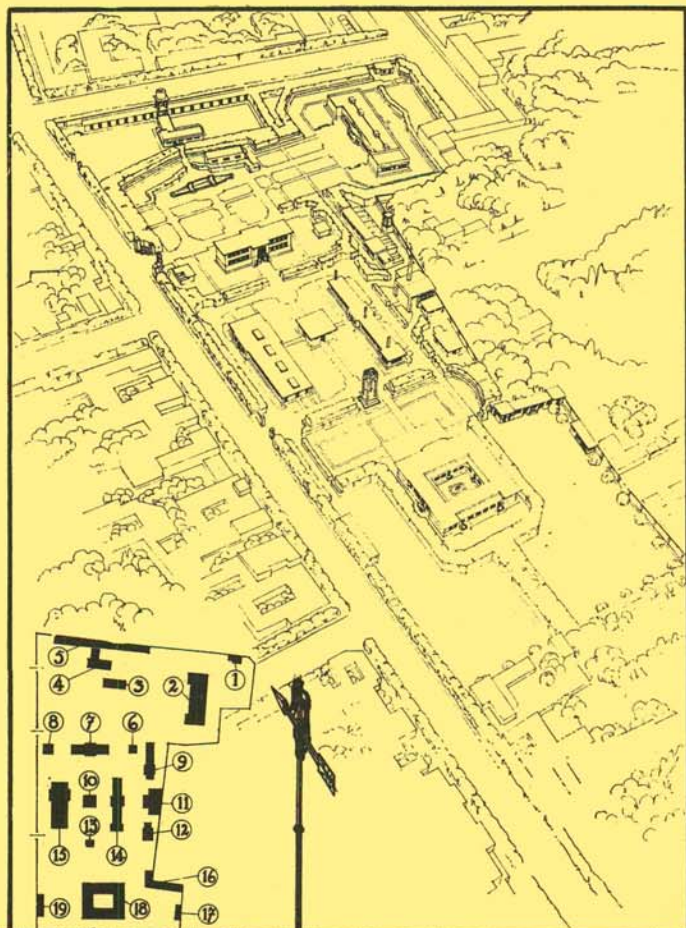
de México, y que hilvanan a todas las producciones posteriores a esta fecha. En más o en menos, con conciencia o sin ella, todas las realizaciones posteriores manifiestan la impronta de los conceptos teóricos de Villagrán.

Pero también es claro que la pura teoría, así no hubiera estado respaldada por una fértil intuición creadora, tal vez no hubiera logrado el paso de progreso que se anota en nuestra arquitectura. Villagrán tenía que demostrar que esos principios teóricos eran susceptibles de colaborar a crear obras de auténtica arquitectura.

Eso fue lo que llevó a cabo en el Instituto de Higiene en Popotla y en el Hospital para tuberculosos de Huipuca.

El Instituto de Higiene de Popotla fue fundado con nombre del Instituto Bacteriológico Nacional, en la Sección del Bacteriología del Museo Anatómico-Patológico creado el 10. de mayo de 1895. El año de 1906 conforme al decreto del 12 de octubre de 1905, pasó a depender directamente de la Secretaría de Educación Pública, hasta el año de 1914 en que, por un decreto de la administración Constitucionalista, fue incorporado al Consejo Superior de Salubridad en el mes de Octubre de ese mismo año.

El Instituto Biológico, con sus instrumentos, aparatos y aún los caballos inmunizados, fue trasladado a Jalapa en 1914 y no volvió a ser instalado en la capital sino hasta 1916. En 1921 sufrió algunas modificaciones, tomando el nombre de Instituto de Higiene en 1922 se hicieron algunos trabajos de reparación en los laboratorios, en los jardines y en las cuadras. Pero hasta 1925 no consistía el edificio sino en una casa medianamente adaptada a las necesidades que tenía que llenar. En ellas se acumulaban todas las secciones y los laboratorios, los jardines y las cuadras padecían de la misma defectuosa adaptación. Hasta eso fecha no se estuvo en condiciones de ponerlo materialmente en situación de responder a las necesidades públicas cuya atención, por esta causa, oponía grandes dificultades al Departamento.



## GRANJA SANITARIA

- |                        |                           |                        |
|------------------------|---------------------------|------------------------|
| 1- BOMBAS              | 7- LABORATORIOS-VACUNA    | 13- TIMACO Y BOMBAS    |
| 2- DIRECCION           | 8- PORTERIA               | 14- ESTABLOS TERMERAS  |
| 3- ANATOMIA PATOLOGICA | 9- DEP. ANIMALES PEQUEÑOS | 15- CABALLERIZAS       |
| 4- CASA ADMINISTRADOR  | 10- TORRAJES              | 16- ESTABLO RESERVA    |
| 5- BODEGAS Y SERVICIOS | 11- HORNO CREMATORIO      | 17- JAVLA MONOS        |
| 6- ESTACION-ELECTRICA  | 12- NECROPSIA             | 18- LABORATORIOS SVERO |
|                        |                           | 19- COBERTIZO-CABALLOS |

Ante este conjunto improvisado de pequeños edificios, que como hemos dicho, no cumplían con las finalidades indispensables se le encomendó al arquitecto Villagrán iniciar las obras de complementación en julio de 1924. El proyecto primitivo nació de la urgencia de construir establos para las terneras destinadas a la preparación de vacuna anti-variolosa, y se trató de limitarlo exclusivamente a un establo y a un depósito de forrajes. Datos elementales, recogidos por el Ingeniero Joaquín Segura en varios establecimientos de los Estados Unidos dedicados a la elaboración de sueros y vacunas originaron el proyecto del nuevo Instituto. Se presentaron dificultades de carácter técnico debido fundamentalmente a la falta de programa de funcionamiento que permitiera deducir las condiciones arquitectónicas del edificio.

Pero con los datos que pudieron conseguirse sobre las instituciones extranjeras de índole semejante, entre los cuales fueron utilísimos los recogidos por los médicos comisionados por el departamento a comprar los equipos que se dotaría al Instituto y los estudios especiales que se hicieron. Teniendo en cuenta las necesidades técnicas y los detalles de organización se logró concluir satisfactoriamente el proyecto al que se sujetaron las construcciones.

Claro es que la construcción de unos pabellones para un instituto no es razón que vale la importancia que para la arquitectura moderna de México hemos dicho que representa el Instituto de Higiene de Popotla, pero tal vez ya se haya reparado por lo antes dicho, en la investigación acuciosa, aunque difícil de completar por la carencia de antecedentes en nuestro país de Instituciones semejantes, que antecedió a las obras mismas. Y eso es importante porque significa que la primera concordancia que estableció el principio de sinceridad arquitectónica a que nos hemos referido se cumplía.

Al integrar puntualmente las formas con las finalidades que la solicitan, finalidades que habían sido determinadas con rigor atendiendo al estado vigente de la investigación médica, se obtenía que la obra edificara cumpliera efectivamente con este ancestral requisito de la arquitectura tantas veces desterrado: el que vitrubio titulara de comodidad y que nosotros atendiendo a una más actual estructuración axiológica denominamos de utilidad; utilidad tantas y tan repetidas ocasiones falseada en el Palacio de Bellas Artes de Mariscal y Obregón Santacilia, y en general por todas las obras porfiristas.

Pero además, esta adecuación de la obra a las finalidades vigentes en su época obtenía como otro de los aspectos necesarios de apreciar, la localización de la obra en su época. Ya no más obras que al copiar formas pretéritas y anquilosadas se desubicaran de su tiempo y localidad, ya no más trasplantes y violentaciones de la arquitectura sacrificada a concepciones estáticas del estilo.

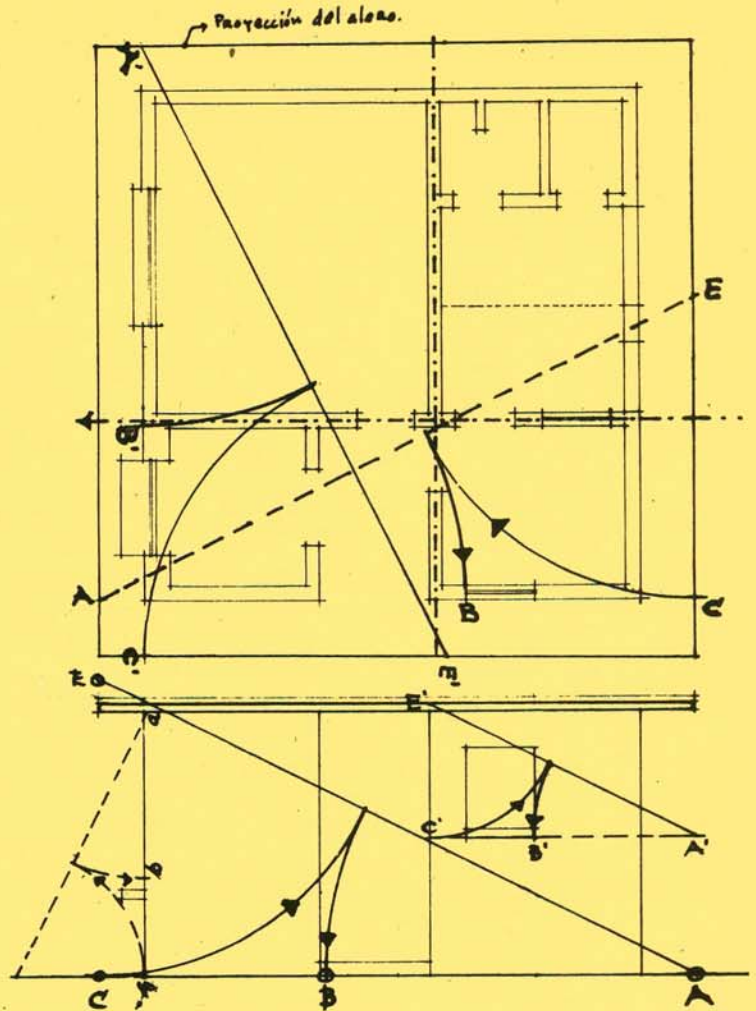
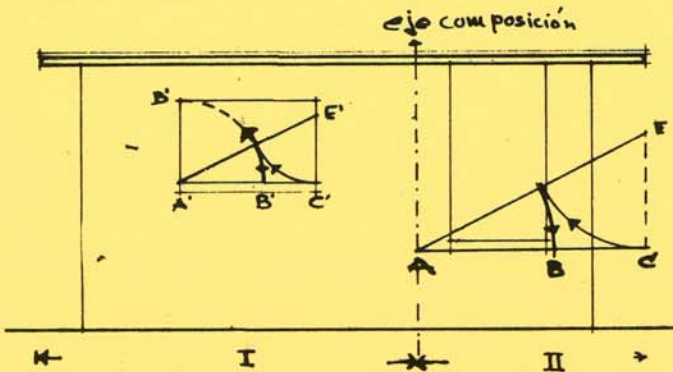
Debemos añadir además de lo anterior, que estas obras no sólo eran lo que en la actualidad llaman funcionales, sino que nunca se olvidó el aspecto estético inherente a todas las artes y consecuentemente a la arquitectura. En un estudio realizado por Salvador Pinoncelly aparecido en el No. 4 de Cuadernos de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes, se comprueba como la casa para el portero que era una de las edificaciones que relizara Villagrán en el Instituto de Higiene de Popotla, encuentra una resultante estética según la sección de oro. Los grandes ejes de esta pequeña casa habitación para el portero, que entre paréntesis es además la primera casa mínima de México, los vanos y los macizos las altura, y en suma, toda la pequeña pero gran obra estructurada según la sección de oro.

Villagrán tenía que demostrar que sus principios teóricos eran susceptibles de colaborar para crear obras de auténtica arquitectura.

**PROPORCIÓN AUREA (φ):**

$$\frac{AC}{AB} = \frac{AB}{BC} = \phi = 1.618..$$

$$EC = \frac{AC}{2}$$



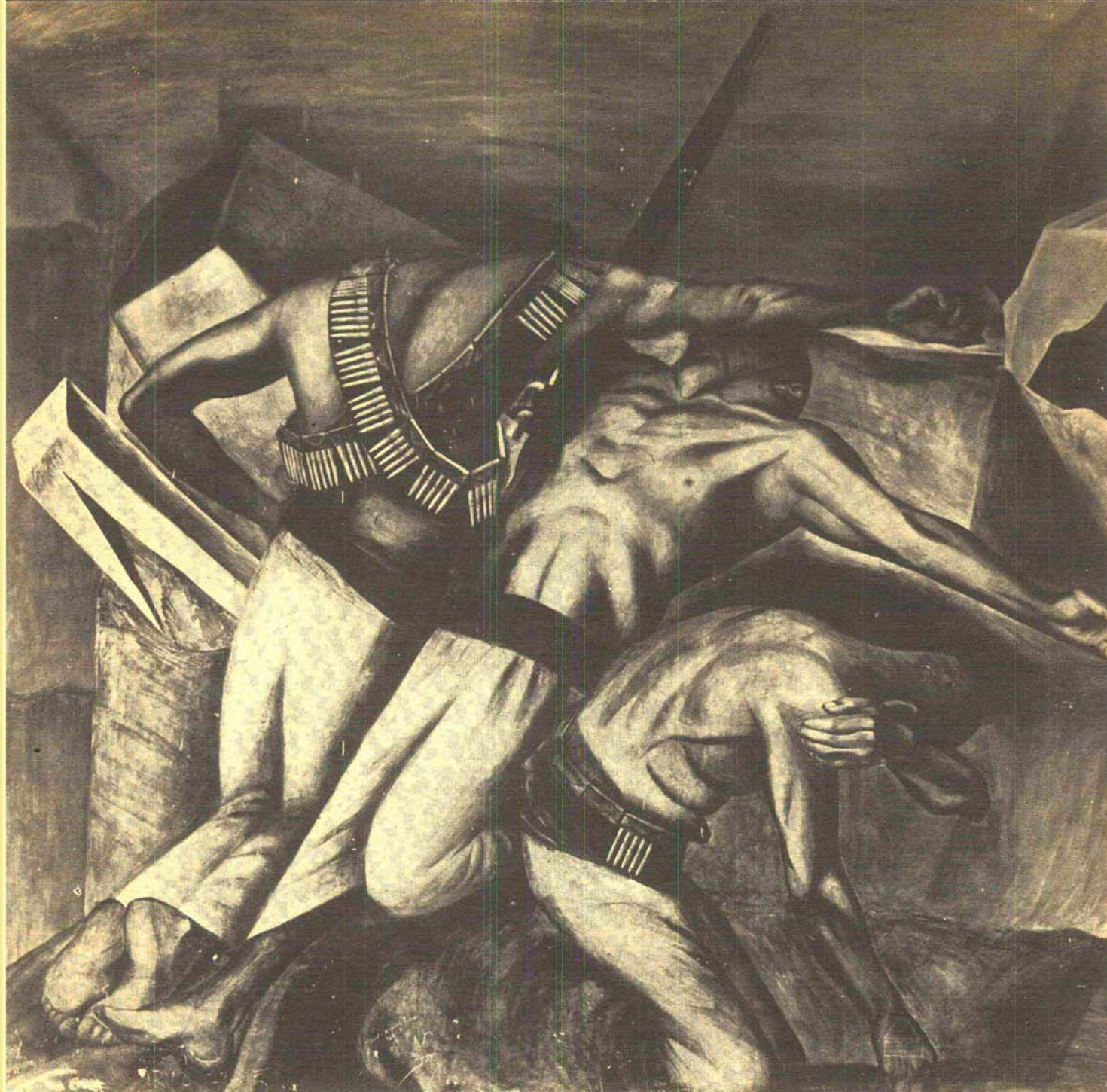
Claro que en la actualidad, y desde hace ya mucho tiempo, cualquiera que se lo proponga puede hacer una obra en secciones de oro, según la divina proporción, como la llamara Paacioli, pero lo que es muy significativo en estas obras de Villagrán, es que la sección de oro no fue preconcebida: esto se aprecia en las pequeñas desincronizaciones de las medidas, lo que comprueba que la sección de oro fue obtenida por intuición estética... intuición inmediata, genial y asombrosa de Villagrán que cuando hace este instituto tiene 24 años de edad.

La trascendencia del Instituto de Higiene de Popotla para la arquitectura moderna de México radica, en esta adecuación a las necesidades, en su respeto a la técnica médica de investigación vigente en el primer cuarto de este siglo, así como en la utilización de lo que nuestra precaria técnica le aportaba, sin olvidar su incidencia en la teoría estética más universal que conocemos, como lo es la sección de oro, el número fi, o la divina proporción como la queramos llamar.

Habría que relacionar esta obra con las que contemporáneamente están realizando en Europa, personalidades, tan relevantes para la arquitectura como son Walter Gropius y Mies Van der Rohe, para tomar conciencia de que nuestra arquitectura surgió espontáneamente y concomitantemente a la más avanzada del mundo.

En efecto, los célebres proyectos de Mies Van der Rohe, del revolucionario Mies Van der Rohe, no el anquilosado y académico del edificio Seagram o del parque Lafayette o el de las oficinas Bacardí en México, son de los años 27 dos años posteriores a las Villagrán en México y contemporáneas a las de las casas de Le Corbusier, a la de la casa Garches por ejemplo.

En la actualidad este Instituto ha sufrido remodelaciones que no contradicen la calida primera, sino que muestran con evidencia que todo está sujeto precisamente a ese carácter histórico de las creaciones humanas sociales. Los tiempos han variado la ciencia se ha desarrollado notablemente y la disposición del Instituto que para los años 25 era correcta, no lo es en la actualidad pero eso es característica de los tiempos y no demérito para Villagrán, que en el año 1925 supo entender que la arquitectura debía necesariamente corresponder con su época, y con todo lo que ésta implica: con las finalidades materiales y economía. He ahí el mérito para nuestra historia de la arquitectura, del Instituto de Higiene de Popotla y de quien lo proyectó.



# VALORACION DEL MURALISMO EN MEXICO

Oscar Olea F.

Intentar una valoración comparativa de las obras murales de Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo, carecería de significado si tratáramos con ello de justificar nuestra preferencia por alguno ya que ésta puede sólo estar fincada en una proyección afectiva, o en la simple adaptación de nuestra sensualidad a las calidades plásticas de su obra.

Más si estos dos factores son el mejor camino hacia la obtención del goce estético, mal pueden por si solos darnos una visión crítica, por que esto únicamente se logra a través de la meditación acuciosa en todos los valores que integran una obra de arte, de entre los cuales el estético es sólo uno de ellos aunque sin lugar a dudas el más importante ya que confiere a la obra que lo posee el derecho a vivir al nivel del arte.

Nuestros "gustos" deben quedar aparte para que la corriente afectiva que provocan no entorpezcan el libre comercio de las ideas; dejemoslos para cuando nuestro cometido sea el deleitarnos con la obra mural de estos grandes, cuya significación se acrecienta a medida que nos acercamos a su VERDAD. Por que a todos ellos son aplicables las palabras del Licenciado Olivares, en su "Alabanza de México", cuando se refiere a Diego y a Orozco como sigue: La personalidad señora de cada uno de ellos era más valiosa que el hormiguo humano de millones de mediocres, capaces de aceptar sin protesta la esclavitud del espíritu. Gigantes del arte los dos, se fueron dejando un vacío enorme.

Nuestra crítica no será una justa de la que habrá de salir un campeón del muralismo Mexicano, sino la apreciación de los valores que conjunta o separadamente poseen.

En esta actividad racionalmente comparativa habremos de constatar la sorprendente universalidad en la que nuestra cultura ha sido expresada a través del arte.

Para México, este movimiento artístico representa la expresión de una nacionalidad madura, integrada definitivamente y con personalidad propia a la civilización occidental, proceso histórico de culturación progresiva cuyos frutos se revelan como un "gran arte" que no había sido visto en nuestro suelo desde las magnas esculturas pre-cortesianas. Nuestro arte Colonial, dicho sea de paso para quienes noten su ausencia en esta cita, está demasiado cargado de la presencia de España para figurar como manifestación plástica netamente nuestra. Y es que el **gran arte** sólo aparece cuando las civilizaciones cantan el advenimiento de ideas vivificantes.

A escala universal, el muralismo Mexicano es la primera gran expresión plástica que genera la conciencia, frente a las profundas transformaciones que el fenómeno social habría de provocar en la médula de la cultura contemporánea, cuyo desiderato vital es construir una civilización nueva y auténtica. Cuando en Europa las escuelas post-impresionistas de debaten en la búsqueda de nuevas expresiones estéticas, inexplicable en países que acababan de sufrir el desastre bélico más aterrador de su historia, México se asoma como un nuevo miembro de la civilización occidental y descubre con su arte el fenómeno vital que la afecta: Orozco, delatando ferozmente sus falsos valores, la brutalidad de la máquina y el automatismo bestial de la fuerza; Rivera, representándonos la necesidad de enmarcar nuevamente la conciencia en armonía con la naturaleza; Siqueiros, denunciando a gritos la inutilidad del arte de "Bibelots" mientras grandes masas carecen de lo más estricto, y finalmente Tamayo, tratando de encontrar la conexión entre nuestro pasado y las más audaces manifestaciones plásticas de nuestro siglo, a las que la ciencia moderna a afectado profundamente.

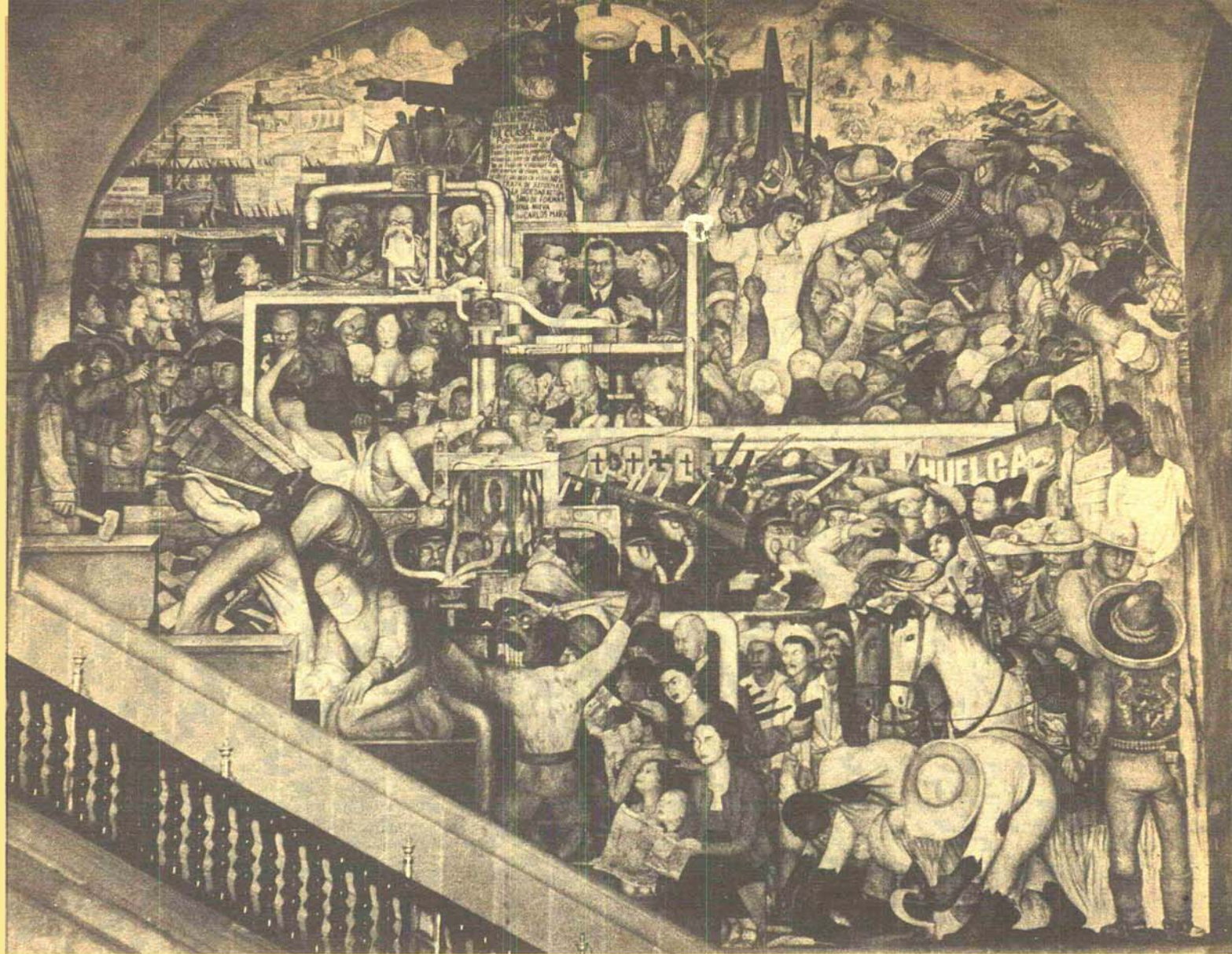
Diego Rivera nos servirá de parámetro en nuestra captación regional de los valores de las distintas obras murales, su gran prestigio de personaje mitológico nos autoriza a hacerlo encabezado el desfile como "el niño inmenso" como la llamara Frida, que cogido de la mano de la "muerte catrina" de Posada ocupa el centro del cuadro haciéndose autopropaganda de niño rana. De su estancia en Europa Diego trajo un bagaje contradictorio que una vez ordenado y asimilado, iba a ser decisivo para explicar sus obras murales: de los maestros impresionistas tomó su afición por el color, penetrando en su complicada lógica, que no es la tan traída y llevada teoría de los complementarios, sino aquella que hace a quienes penetran en ella "pensar con los ojos" como quería Cezanne, lógica que concibe a los colores como grandes númenos, seres de inteligencia pura en los que la presencia del uno ordena la aparición del siguiente "tactando con la sensibilidad y

no con la reflexión". Su época impresionista va a hacer que Diego penetre como ningún otro de los Mexicanos la verdad del color. Más su visión de muralista lo llevó a la admiración sin reservas de los maestros toscanos cuatrocentistas tan apartados en su carácter tectónico de los impresionistas modernos. Toda la gama de evolución de la pintura europea magistralmente analizada por Wolffin en sus cinco categorías formales, según el cambio en el tiempo de la visión pictórica, desde la forma CERRADA del período clásico del renacimiento, hasta la abierta y difusa de los impresionistas, fue asimilada por la sensibilidad de Diego; iba a tocarle a él hacer la síntesis de estas dos tendencias extremas. La línea de Diego ciñe como en una prisión cada gama cromática, pequeñas células fuertemente delimitadas, que por contacto adquieren su estructura orgánica, tal y como lo hicieron Giotto, Angélico, Uccello, sin detenerse a considerar las deformaciones de la distancia, ni los efectos de la luz sobre el límite de las figuras que las funde en un todo indiscriminado. Para Diego, cada figura es un universo escueto, el más mínimo de los detalles está perfectamente acabado y en una visión conjunta de alguno de sus murales, lo que nos hace percibirlos como unidad, no es, ni el punto focal de la perspectiva de la que prescinde siempre que lo considera conveniente, ni el tamaño más pequeño y la posición superior de las figuras que destacan en el fondo (único recurso de los pintores primitivos para lograr la profundidad en dos dimensiones), sino esa trabazón orgánica del color, que permaneciendo aislado como las diferentes notas de una melodía, se nos manifiesta indisolublemente enlazado y necesario. Diego es pues por este motivo el colorista más extraordinario que ha dado México. Desde este punto de vista. Orozco nos presenta una modalidad distinta y hasta opuesta si la comparamos con la obra de Rivera; Orozco no delimita el color sino que sus pinceladas saltan fundiendo las figuras unas con otras, sus poderosas franjas negras no alcanzan a contener el ímpetu de sus reverberaciones cromáticas, su paleta es mucho más restringida, porque él nunca quiso ser un impresionista, las tierras opacas dan la tónica cromática de su obra, en contraste con el furioso bermellón que fue en este campo su única lujuria. En la obra de Orozco el color no tiene como en la de Rivera una significación autónoma, su lenguaje colorístico carece de esa lógica de Cezanne que hacía pensar a Diego con los ojos, sino que está indefectiblemente ligado a la expresividad de la forma; esto quizá lo prueba el hecho de que un mural de Orozco retratado en blanco y negro, nos resulta mucho más plástico que otro de Diego al que así se le despoja de su cualidad más valiosa.

Detalle del mural. David Alfaro Siqueiros. Palacio de Bellas Artes.







La personalidad señera de cada uno de ellos era más valiosa que el hormigueo humano de millones de mediocres.

Mural en Palacio Nacional. Diego Rivera.

Siqueiros, es como lo señala Cardoza y Aragón (su más inteligente crítico) el mejor escultor del México nuevo, su talento consiste en haber invertido el sentido de la perspectiva, sus figuras no se adentran en la profundidad del cuadro si no que desde él saltan a la vida, poderosos titanes con los puños cerrados nos detienen asombrados ante su corporiedad extraordinaria y naturalmente el color, mas modelado que pintado, contribuye a resaltar el efecto de realidad. Los brillantes colores de sus piroxilinas nos entregan una nueva riqueza cromática. Todo es vanguardia y novedad en la obra de este inquieto muralista: fue él quien dio ímpetu al Sindicato de 1922, fue él, quien por primera vez utilizó los plásticos, la pistola de aire, y el proyector de cine como medios lícitos para hacer evolucionar la pintura, fue él, quien con resultados no siempre felices trató de transgredir los límites de la rítmica pictórica para fundirla con expresiones escultóricas, en ese afán tan suyo de invarlo todo, y es finalmente él quien apasionado partidario de una doctrina política se encontró recluído en la cárcel por actividades ajenas a su obra como artista. Su Espíritu revolucionario es el más auténtico de todos los muralistas aquí analizados, mas su obra plástica, si bien se nutre de estas vivencias político-filosóficas no alcanza nunca la pasión trágica de Orozco, aunque tampoco llega a la indiferencia de Diego. Si juzgamos a estos tres hombres a través de su sensibilidad para captar en sus obras la profunda verdad de nuestra época, la más significativa desde la aparición del pensamiento racional en la antigua Grecia, encontramos el siguiente resultado: Diego es una antinomia constante entre su vida, su manera de pensar y su obra; para quienes sólo tengan presentes sus incontables anécdotas tales como sus entradas y salidas del Partido Comunista, sus altercados con pistola y sus ditirambos políticos, les pareciera absurda la afirmación de que Diego es en su arte sólo un gozador cómodo que se deleita con las voluptuosidades formales sin comprometer nunca esto por ningún mensaje ideológico. Si penetramos en su obra descubriremos que sus ataques plásticos contra el

imperialismo en verdad no despiertan en nuestro ánimo el menor encono, o que sus españoles disparando un cañón a quemarropa de una multitud indígena indefensa o marcando a los indios con el fierro de su hacienda, en realidad no son otra cosa que delicadas figuras de ballet que discurren entre suaves curvas melódicas. Sus obreros tumultuosos componen armonías formales muy apartadas de la violencia o de la angustia.

Siqueiros está intoxicado de mensajes, grita en la realidad todas las corrupciones que descubre a su paso, y su arte como hemos visto, exaltadamente realista, continúa vociferando sus verdades políticas, más siempre que las analizamos detenidamente, descubrimos esa dicotomía entre la función meramente plástica y su función mágica que escenifica el mensaje como un agregado sin valor arrebatado al discurso.

Desde este punto de vista, Orozco, se nos revela paradójicamente como el más atento observador de nuestro tiempo, él que nunca supo expresar pasión por ningún partido político ni por idea alguna que tendiera al fenómeno en la comprensión, de lo humano; en su lenguaje plástico, nos habla como ninguno de su lacerante visión del hombre contemporáneo.

Orozco desconoce el paisaje y más que nada, ignora la existencia de las flores, tal como si el maguey y el cactus hubieran sido las únicas plantas que podrían vivir dentro de sus cuadros.

La cosmovisión de Orozco está centrada en el hombre que crea y destruye sus propias verdades, una flor de Diego en el mundo sumergido de Orozco no habría podido vivir un solo segundo. Su sensibilidad estaba atenta a las más hondas tragedias y a esas expresiones humanas a las que sólo se llega analizando el dolor y la miseria, es en suma el espectador mas conciente de un crítico período de la historia: la primera mitad del siglo XX, en la que genocidios tan brutales como los cometidos en las 2 últimas guerras nos impiden pensar sin vergüenza en otra imagen del hombre civilizado que no sea la amarga y dolorosa visión de Orozco.

Hemos querido dejar fuera de esta comparación valorativa la obra de Tamayo, no por un prurito de preferencia sino por causas que lo justifican plenamente. En primer lugar por que Tamayo no es un muralista, a no ser que caigamos en el error de creer que un mural es una obra de caballete amplificadas, que sería tanto como igualar una sinfonía a cualquier tipo de melodía orquestada; el CARACTER de una obra mural exige la adecuación de la forma y de la técnica empleada a una problemática específica que le sirve de programa a resolver y en el que el artista se enfrenta, en primer lugar con la adecuación de su obra al recinto arquitectónico, a las dimensiones y superficie del muro por decorar y a otros factores que estaría por demás enumerar. Tamayo se ha planteado siempre otro tipo de problemas: visto desde México su obra deriva de los caballeteístas post-impresionistas de la escuela de París empeñados en pintar el movimiento, la simultaneidad y todas las fantásticas verdades emanadas de la física actual, más visto desde Europa se revela como un exponente de nuestra verdad americana, es por eso que afirmábamos al principio que es él el punto entre nuestro pasado indígena y las más recientes preocupaciones plásticas. La tercera dimensión en la pintura fue mágicamente introducida en el renacimiento por la visión matemática de Brunelleschi como creador de la perspectiva, la cuarta, que es el movimiento y que el cubismo quiso impresionar ajustando en una sola superficie pintada diversas facetas temporales, no es menos lícita y es la preocupación fundamental de Tamayo que lo diferencia y separa de los nombres analizados. A él se le debe justicia aparte.

No quisieramos dejar de tratar con la brevedad a que nos obliga nuestro evento las modalidades en el manejo del fresco, de Orozco y de Diego. Únicos frescantes del movimiento de 1922.

El carácter tectónico cerrado del estilo de Diego se ciñe con suavidad a las exigencias de esta técnica que parece ser el medium más adecuado para su temperamento, Orozco por el contrario la violenta constantemente.

El fresco exige que el temperamento del artista, el tema elegido y la composición sean tales, que se ajusten entre sí como un mecanismo de relojería para marcar un ritmo único; tales características reducen el número de frescantes verdaderos en la historia del arte, a un guarismo que no excede los dedos de nuestras manos.

Recordemos brevemente para ilustrar nuestra idea, la manera como Leonardo da Vinci quiso violentar la técnica en los muros del Palacio de la Signoria con su batalla de Anguinarí, pintada al óleo, por la incapacidad de Leonardo para ajustarse a la rapidez de trazo, cantidad de color, modificación del pigmento y extensión de trabajo que requiere la fugaz humedad del aplanado. Pintor excelentísimo, no pudo vibrar nunca al ritmo de la pintura al fresco.

Diego llega a innovarla incluso con sus paneles aislados con marco de acero y tela de alambre repellada, de indiscutibles ventajas cuando había que pintar sobre superficies de concreto armado inaptas para retener el intónico, o para preservar las obras de la humedad y de la piqueta; más peligrosa por su carácter postizo que impide una cabal integración a lo arquitectónico sobre todo tratándose de superficies cóncavas. Orozco aprendió mucho de Diego en lo que a técnica se refiere y utilizó sin escrúpulo los paneles de que hablamos, sólo que su arte, mucho más violento, transgredió las estrictas leyes del fresco al utilizar en él las soberbias pinceladas superpuestas tan características de sus últimas obras, murales, por la oxidación que el carbonato de cal comunica a los colores colindantes al tomar la humedad del ambiente. Orozco fue conciente de ello, más prefirió violentar la técnica en favor de la expresividad de su arte. —Siqueiros, al igual que Leonardo prefirió otras técnicas—. La concepción formal de Tamayo se ajusta con rigor a las posibilidades del óleo.

Infinitas serían las consideraciones que tendríamos que hacer para agotar nuestro tema, por lo que únicamente hemos señalado aquello que consideramos como más significativo.

Paradójicamente Orozco se nos revela como el más atento observador de nuestro tiempo. Detalle del mural en el Palacio de Bellas Artes.





Vista desde la escalera de entrada de la zona de público.

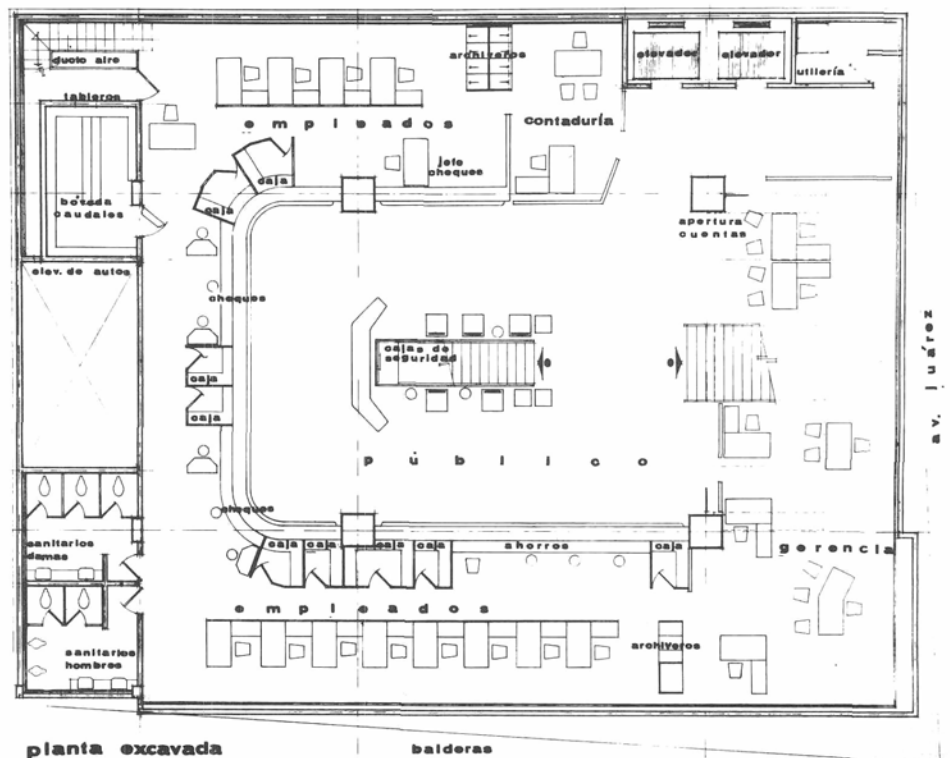
Arq. Gustavo Struck Bulnes

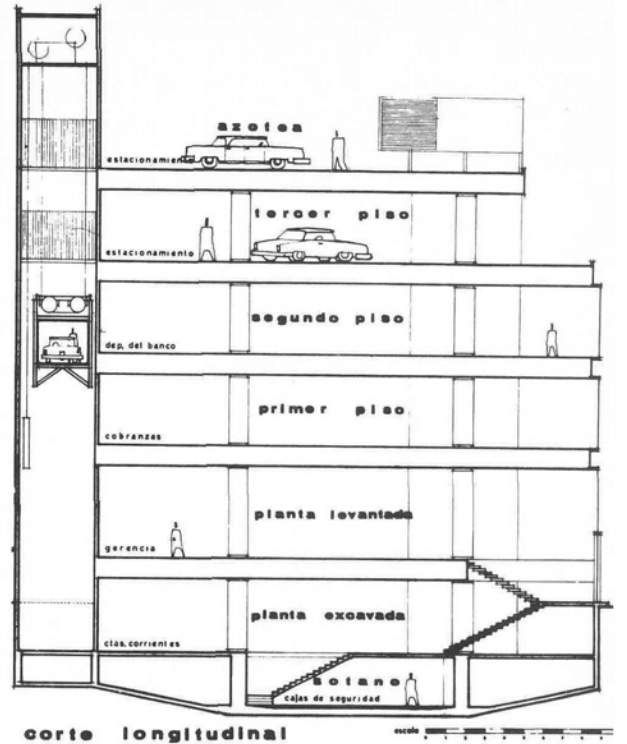
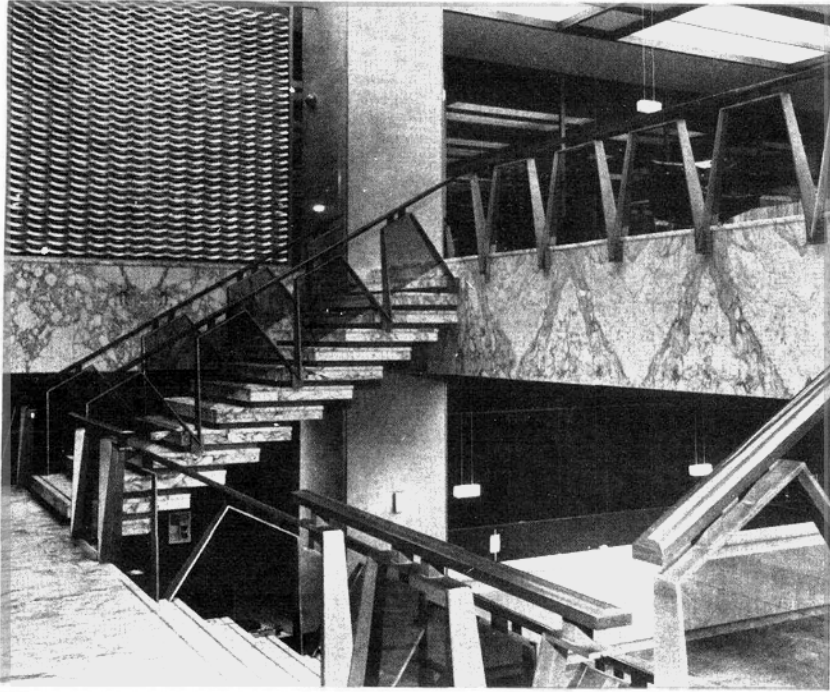
En la esquina de Av. Juárez y Balderas, está localizada la sucursal bancaria más amplia y funcional de la ciudad de México, hecha para el Banco Nacional de México.

Siendo mayores las necesidades de espacio para atención al público que la superficie total del terreno, se recurrió a la solución de salas bancarias superpuestas dando por resultado, un edificio de grandes proporciones que se destaca aún más por la acertada distribución de los espacios, inmejorable funcionamiento y juicioso uso de sus materiales de acabado que siendo todos de lujo y habiéndolos limitado en su número dio por resultado esta obra, que se destaca por la sobriedad de su diseño, la magnificencia de sus materiales, y por su aportación como solución de vanguardia en cuanto a aprovechamiento de espacios en este tipo de construcciones.

Para lograr un fácil acceso a las dos principales salas de público sin recurrir a escaleras eléctricas, por lo limitado de la superficie, se creó un amplio vestíbulo que conduce por medias escaleras a una planta excavada, destinada a cuentas corrientes y ahorros y hacia otra sala levantada donde se localizó la gerencia, cartera y cambios. Sobre esta planta se halla el Departamento de Préstamos personales y cobranzas siendo la siguiente destinada al departamento de bienes raíces, estando todas ligadas por dos elevadores y escaleras para el público.

Planta principal, excavada.



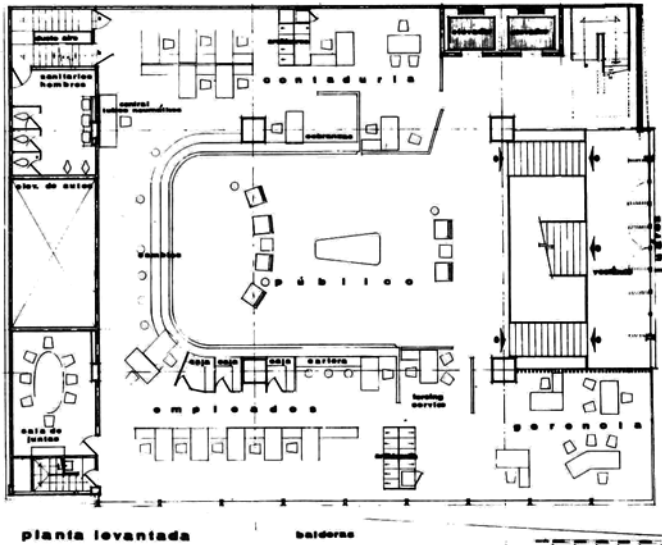


Tanto los acabados como los muebles están proyectados para lograr una concordancia en esta obra.



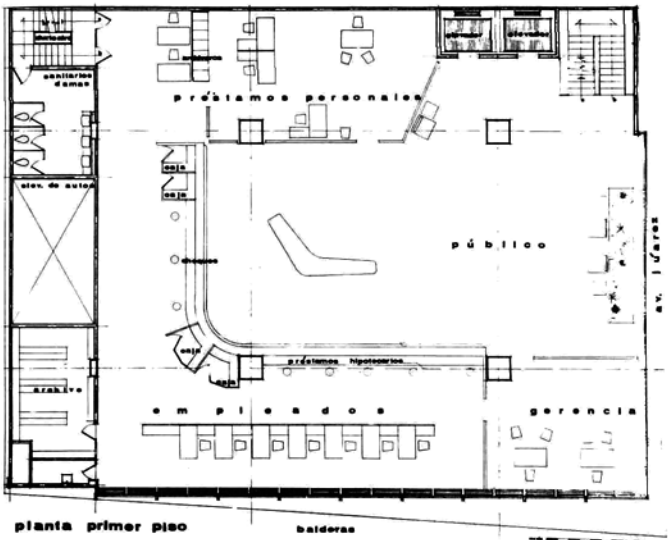


Zona de público en la planta del 1er. piso.



planta levantada

balderas



planta primer piso

balderas

Adosada al área principal donde se hallan las salas mencionadas y en la colindancia sobre la calle de Balderas; se localizó la crujía de servicios interiores: privado archivo, papelería, bóveda, espacios para utilería, ductos y escaleras no del uso del público.

En los dos últimos pisos se localizó el estacionamiento y la maquinaria de ventilación; a los cuales se tiene acceso por un elevador de automóviles con entrada por la calle de Balderas. En el sótano se halla la bóveda de particulares.

Puerta de entrada a la Sucursal Bancaria.



Su estructura en concreto armado, también es de novedoso diseño ya que apoyada en su mayor parte en sólo cuatro columnas y mensulas de 6.00 metros hacia las fachadas da lugar eliminando los postes en estas, a alzados de gran sencillez, a la vez que majestuosidad, propia de la institución a que está destinado el edificio.

El sistema de pisos está formado por una retícula de traveses y losas tomando en cuenta la continuidad con las columnas que los soportan. La cimentación, se diseñó por sustitución de esfuerzos. En la zona central, aplanó las traveses de cimentación con objeto de aprovechar las celdas para alojar la bóveda de particulares con acceso de la planta excavada.

Al tratar sus elevaciones con una absoluta sinceridad, recubriendo con mármol blanco del país, la estructura, circulaciones verticales y servicios. Con grandes cristales al norte y ventanales en aluminio anodizado provistos de celosías del mismo material. Hacia el oriente, logró una magnífica expresión de la grandiosidad de sus espacios interiores.

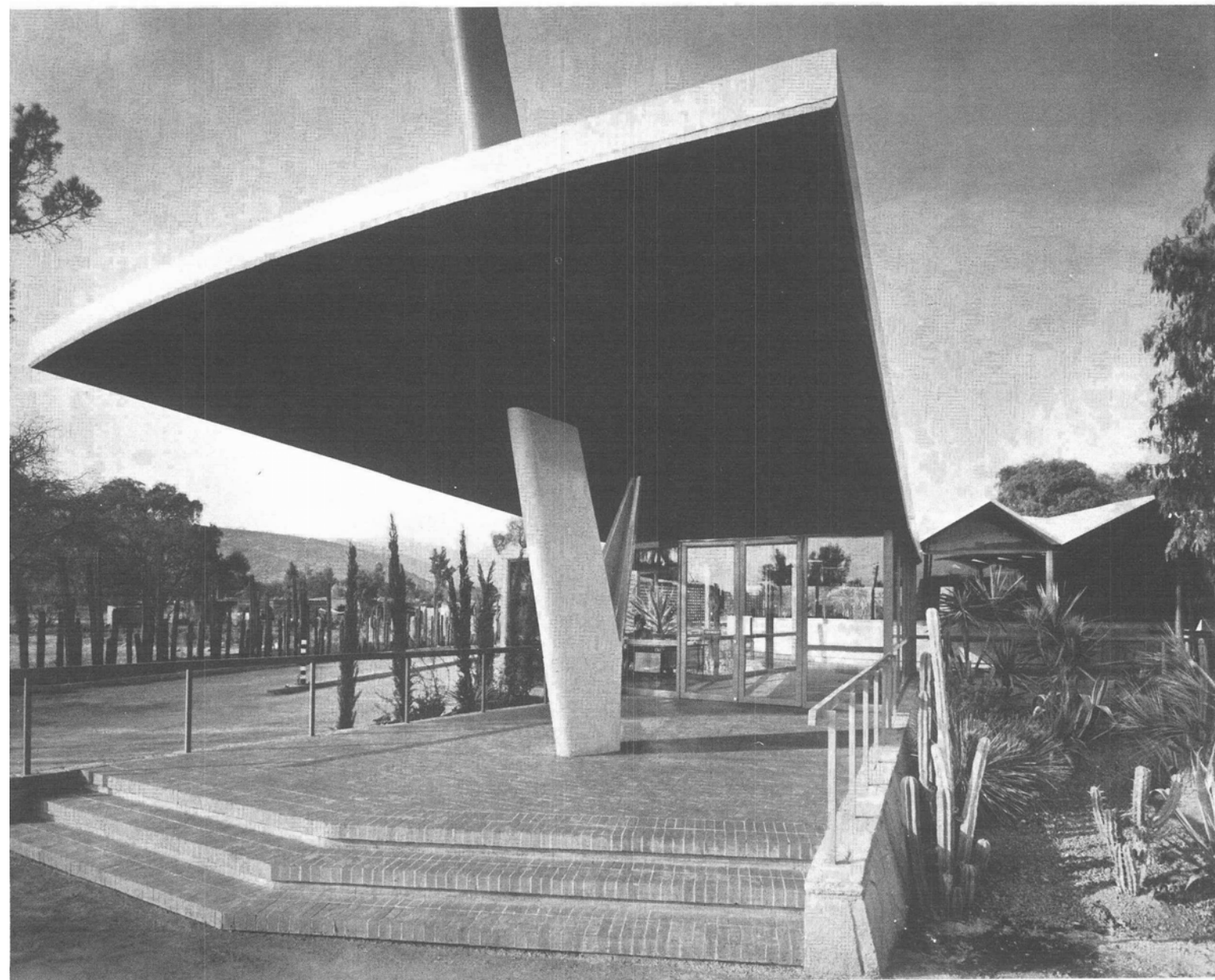
Sus interiores los trató principalmente con mármoles del país e italianos, madera y aluminio, logrando así un conjunto armónico con su expresión exterior.



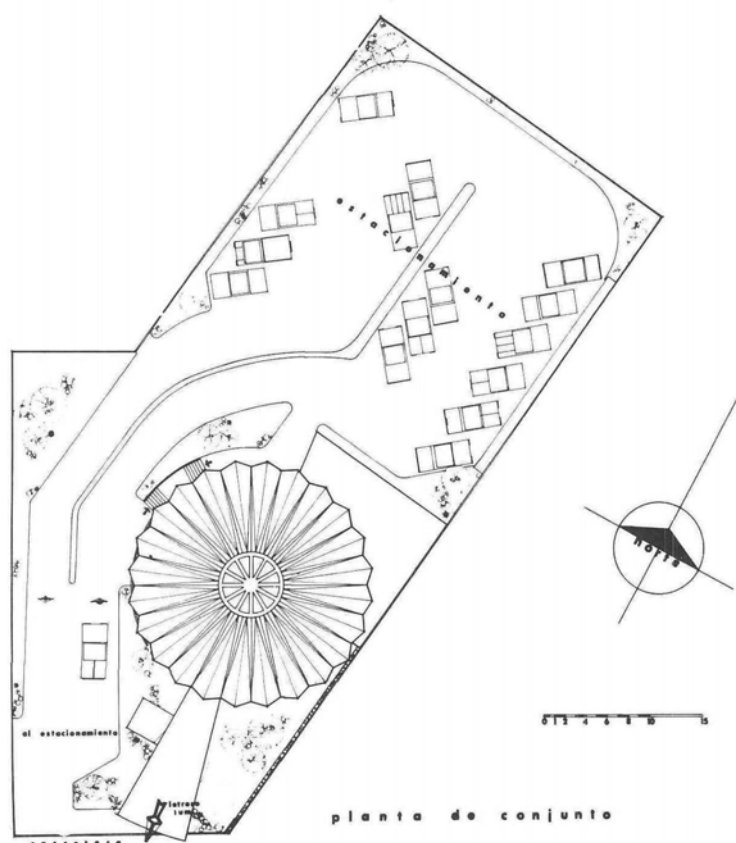
Esta construcción que por todos los aspectos resulta una obra de nuestro tiempo, lamentablemente es achaparrada por la proporción que guarda con respecto a los edificios vecinos.

Planta levantada. Detalle de zona de público





La sencillez en los elementos, la buena distribución de los espacios son características de este proyecto.

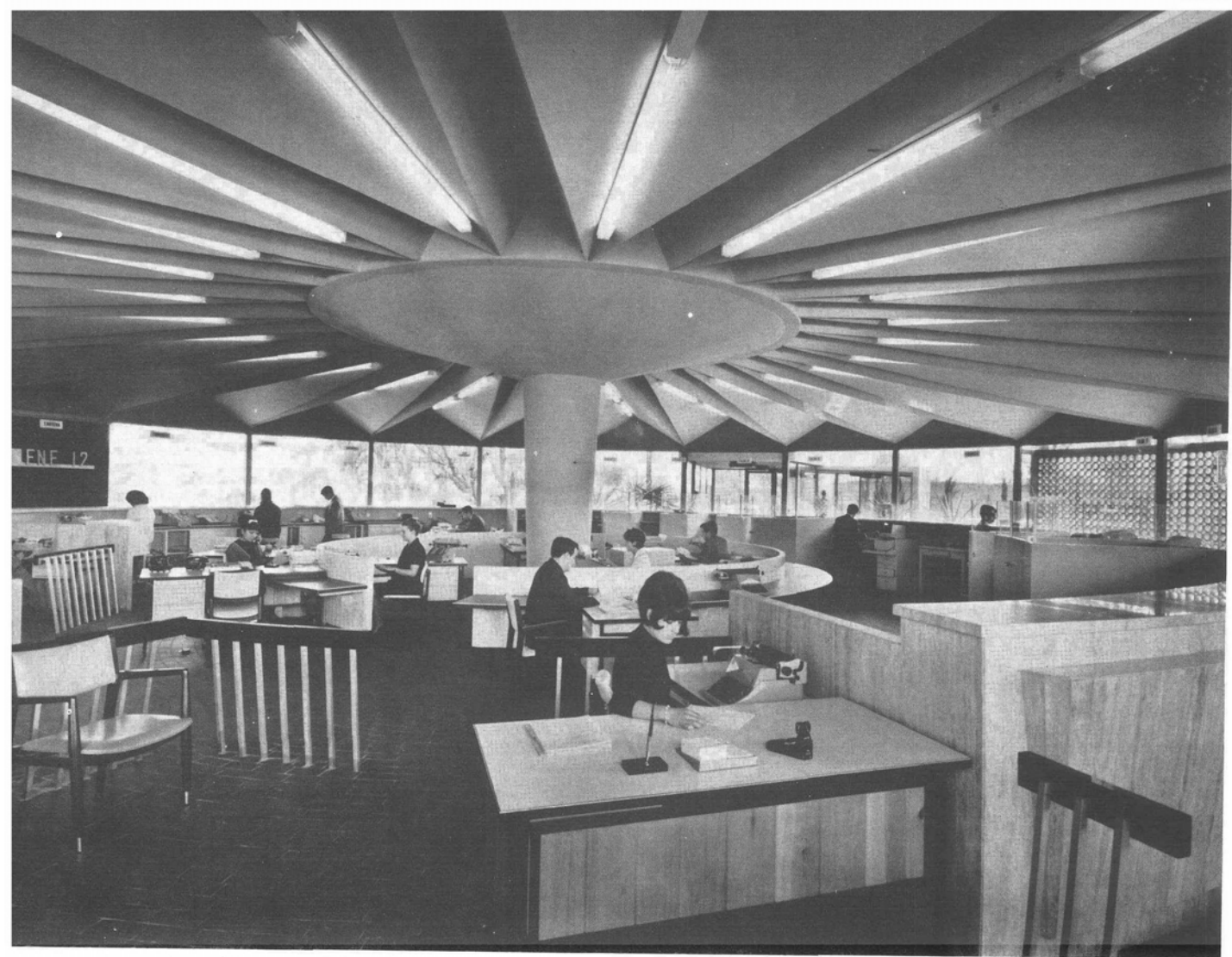


planta de conjunto

Arq. Gustavo Struck Bulnes

En este caso el arquitecto Gustavo Struck, atendiendo únicamente a las necesidades de programa y funcionamiento, después de determinar las áreas requeridas principalmente; o sean, público y empleados, lo que establecía un espacio mucho menor para esto, ya que el público por necesidades de zona, acude con enorme afluencia en ciertos días de la semana; y considerando que la barandilla radial, abre como en abanico la zona de atención del empleado, llegó a un partido circular para la oficina.

Planta de conjunto del Banco localizado en Sta. Clara, Estado de México.

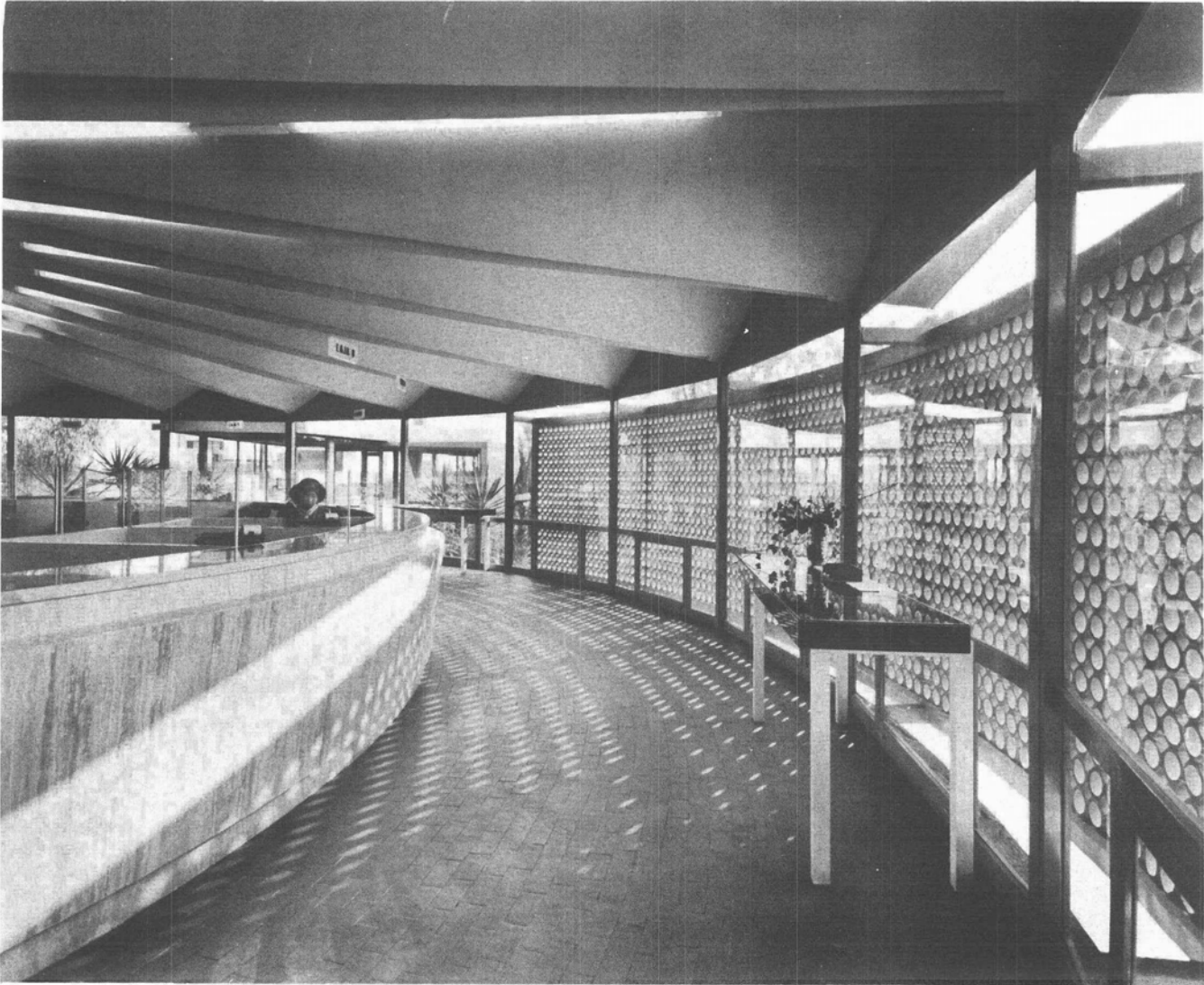


La solución radial es usada felizmente tanto en el aspecto estructural como en el de los espacios arquitectónicos mismos.

Entrada por el estacionamiento.







Interior de la sucursal del Banco Nacional de México.

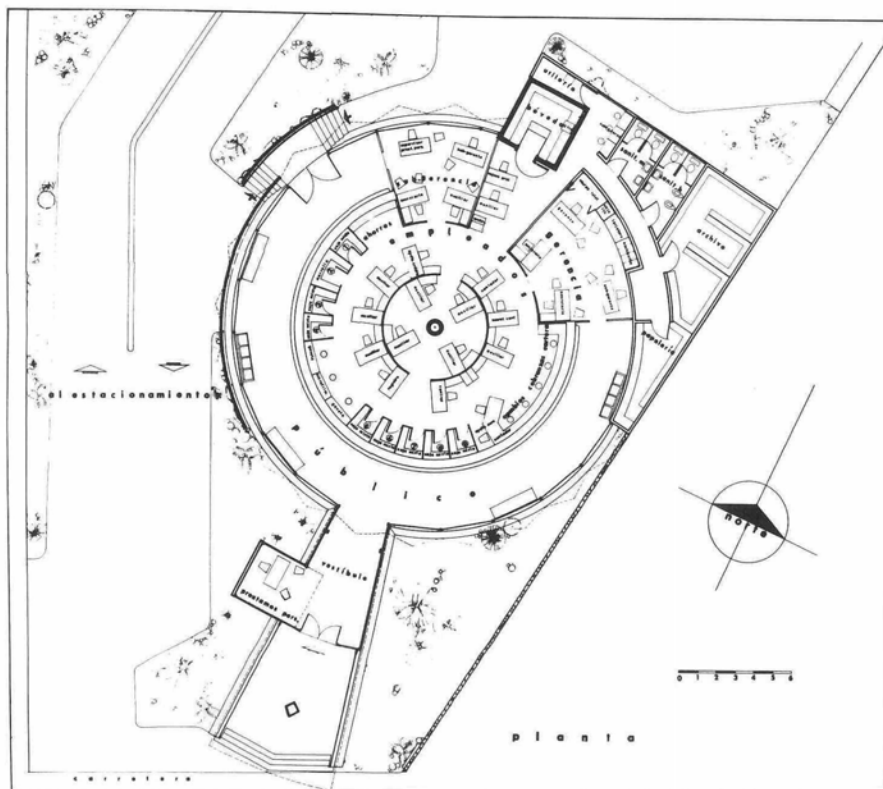
Dados el espacio y la forma por el análisis de programa, así como la necesidad de reducir hasta lo posible, el número de apoyos de la techumbre en las áreas de trabajo y atención al público, se encontró que la solución ideal, sería tener apoyos lo más cerca del periférico, y dado que el diámetro es de 21.00 mts., se hizo necesario por una economía bien entendida, el apoyarse en un poste central.

Para la solución de cubierta se adoptó la de trabe-losa radial que eliminando

el uso de vigas repartirían las concentraciones en cargas menores, capaces de ser tomadas por postes esbeltos que forman parte de la cancelería, dando así la plástica básica del conjunto. Lo que llevó a un arreglo radial de escritorios para empleados limitados por una valla circular. La barandilla también circular, eliminando esquinas inútiles en funcionamiento, da lugar a una gran economía en el desarrollo de la misma, así como una más lógica distribución de los espacios.

Vista interior desde el vestíbulo principal.





Planta en la que se puede apreciar la facilidad que permite el proyecto circular. Entrada.

El acceso al gran espacio principal, fue logrado acusándolo con fuerza plástica desde el exterior por una gran cubierta, apoyada en un solo poste en V, que prolonga uno de sus brazos verticalmente, para sostener el letrero del Banco.

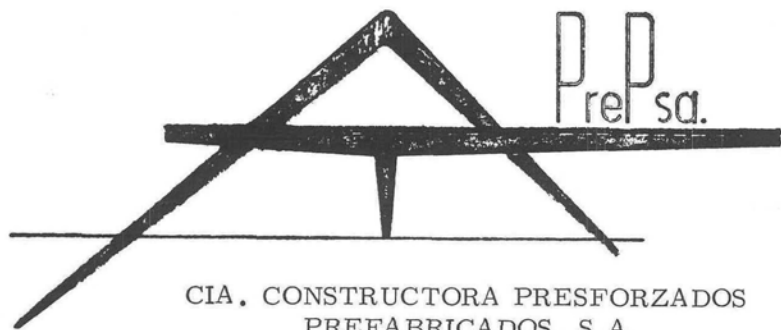
Los pisos, atendiendo a una expresión simplista de materiales son de loseta de barro, el concreto en su totalidad es aparente; muros aplanados con tirol rugoso; celosías también de barro recogido.

La iluminación eléctrica se obtiene por lámparas sobrepuestas en las techumbres planas, y en las trabe-losas por tubos "Powe Grove" visibles.

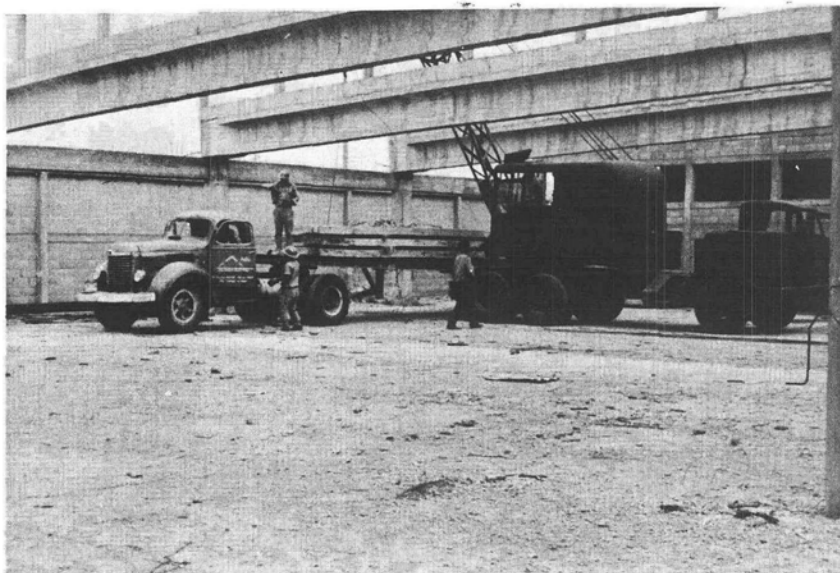
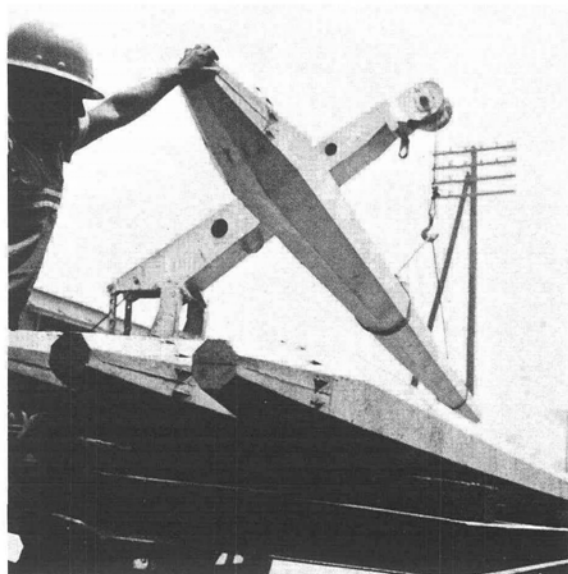
EL AUTOR

Detalle exterior.





CIA. CONSTRUCTORA PRESFORZADOS  
 PREFABRICADOS, S.A.  
 AV. OAXACA 28-503 TELS. 11-61-60 14-78-33



CONCRETO PRESFORZADO  
 EN LA CONSTRUCCION  
 MODERNA

# Graphos Pelikan

IDEAL PARA DIBUJO TECNICO Y  
 ESCRITURA ARTISTICA CON TINTA CHINA

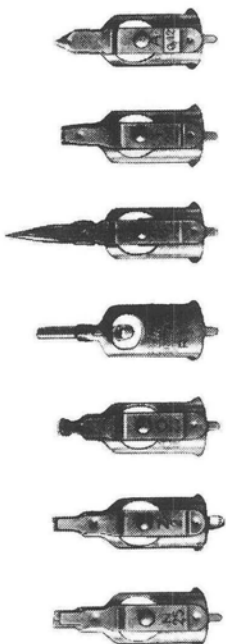
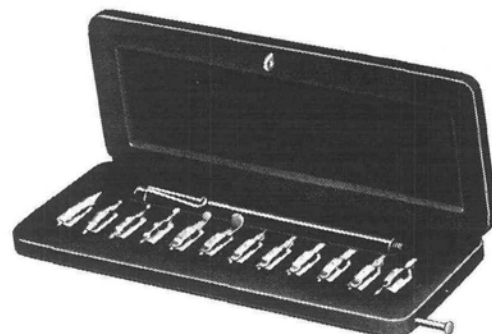


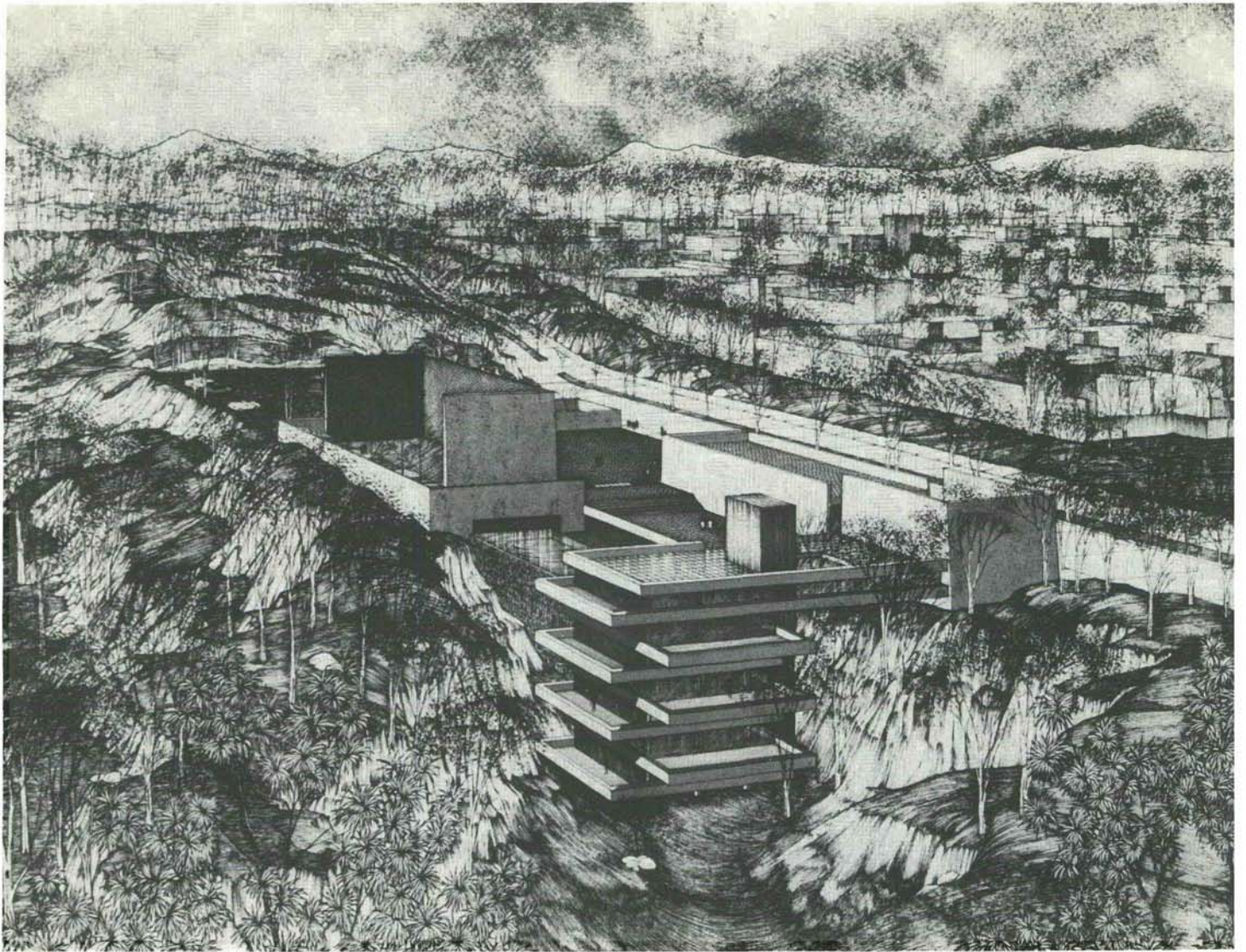
RAPIDO - LIMPIO - EXACTO

*El Graphos PELIKAN siempre está listo para su uso. Los trazos hechos con el Graphos PELIKAN son muy nítidos y cubren bien. Con 60 plumillas cambiables de diferentes estilos y anchos, usted domina todas las técnicas usando el Graphos PELIKAN.*

DE VENTA EN LAS BUENAS CASAS DEL RAMO

Representantes Generales: JUAN KLINGBEIL, S. A.  
 Av. Juárez 42 "Edif. D" Desp. 404  
 Tel. 12-17-23 - Apdo. Postal 1063  
 México, D. F.





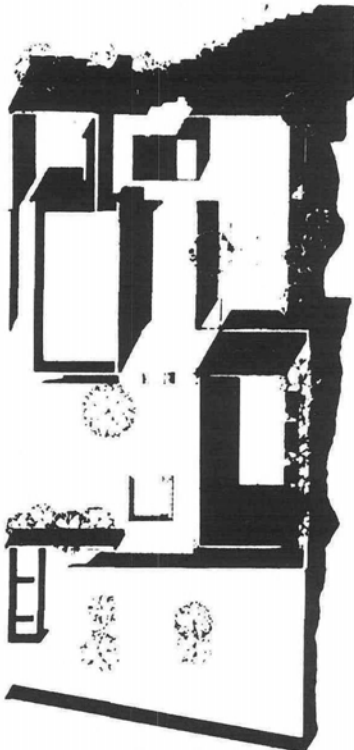
Perspectiva.

1er. Premio

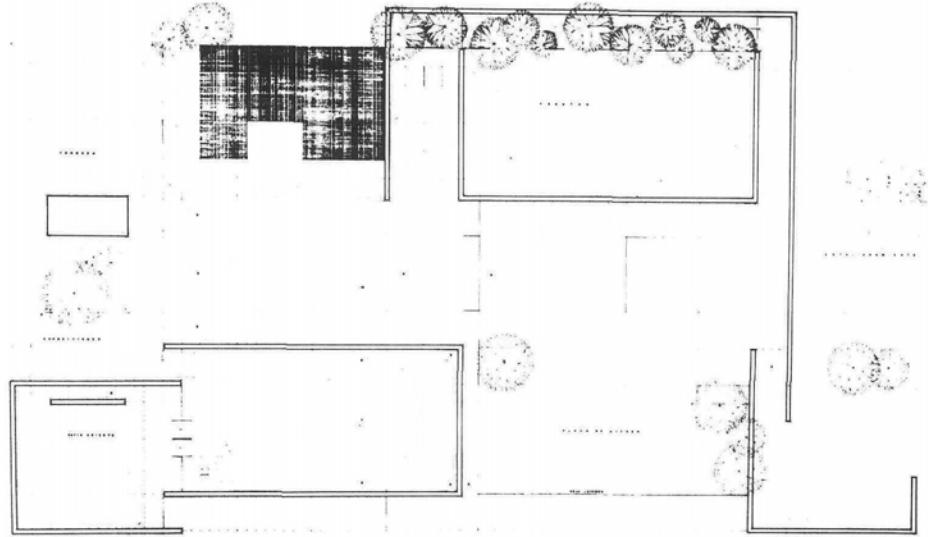
Pitágoras

Arq. Francisco J. Serrano  
 Arq. Luis MacGregor  
 Arq. Fernando Pineda  
 Ing. Juan F. Serrano  
 Arq. José Nava Resquen

CONCURSO  
 PARA  
 LA  
 CASA  
 DEL ARQUITECTO  
 DE  
 MEXICO



CONJUNTO ESC 1:500



Planta nivel de plaza.

El conjunto en el nivel superior consta de cuatro partes en forma de espacios abiertos que son:

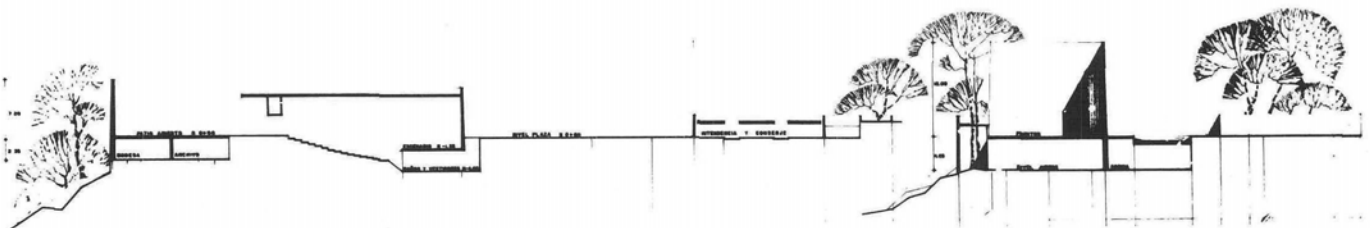
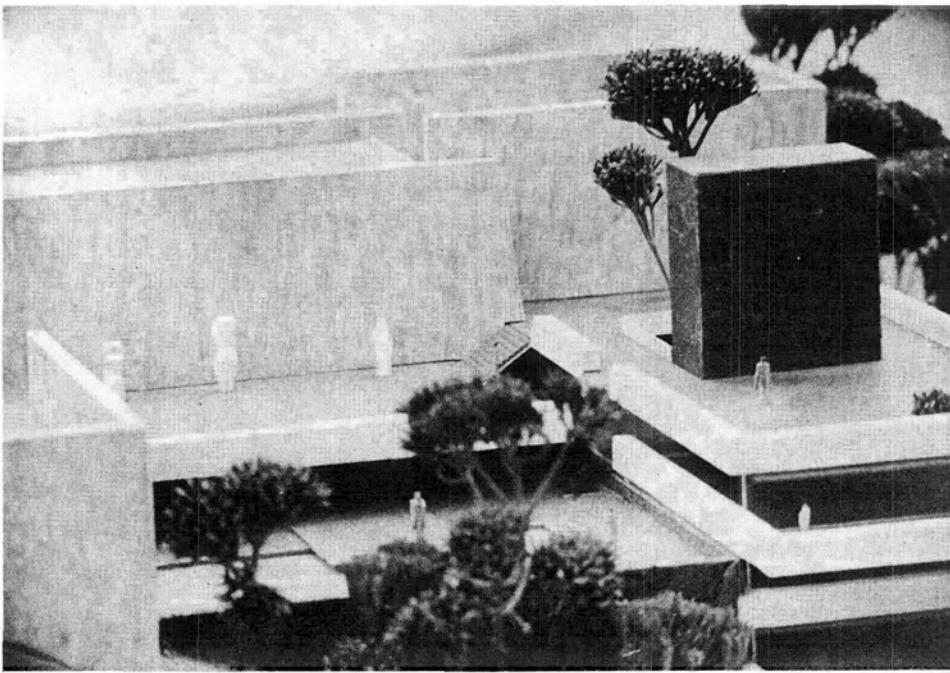
- a) Estacionamiento de vehículos.
- b) Plaza monumental de acceso.
- c) Espacio de transición.
- d) Terrazas superiores del edificio.

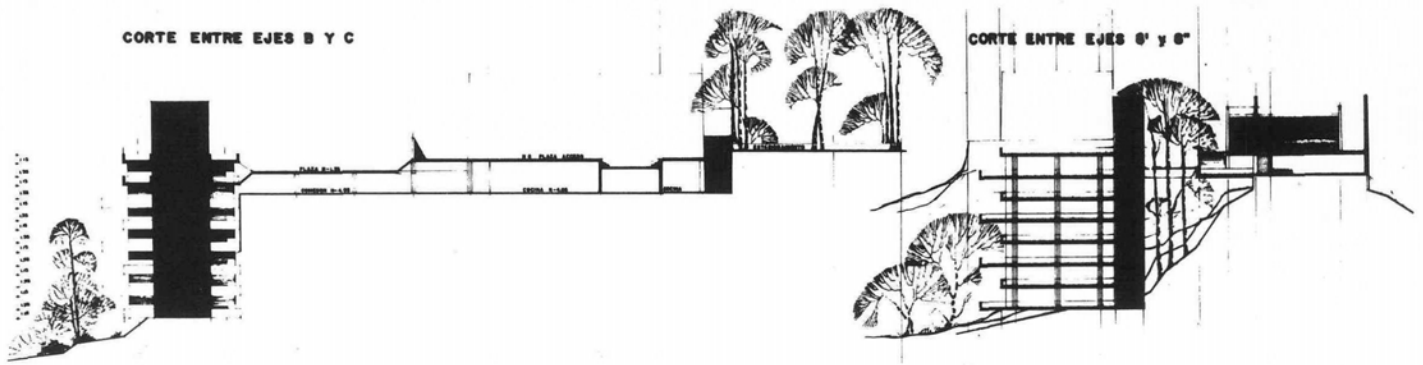
A) En el extremo sureste del terreno se ubica el estacionamiento de vehículos en forma de espacio abierto limitado por muros y con acceso directo por la futura calle.

B) En un nivel ligeramente más bajo que el estacionamiento y en el centro de la composición, está localizada la plaza monumental de acceso abierta hacia la calle, con la que se liga a través de unos escalones de todo el ancho, que resuelven las diferencias de nivel y enfatizan el pavimento de recinto de la plaza. Al fondo como remate de perspectiva, el muro ciego que corresponde al frontón. A la izquierda de la misma entrada, el volumen ciego del auditorio, que complementa la composición de la plaza dejando un amplio espacio hasta la esquina del frontón.

C) El elemento de transición que liga a la plaza con el núcleo fundamental de la composición, es un amplio paso al que se baja por una escalinata y se resuelve en el extremo opuesto en un grupo de escaleras. Este paso se limita por el sur poniente con el volumen del auditorio que lo libera de la vista directa de la calle dándole mayor privacidad y por el nororiente con la alberca que queda a un nivel inferior.

Maqueta del proyecto





Corte longitudinal.

Corte transversal.

D) El grupo de escaleras mencionado, conduce tanto a la terraza superior del edificio, como al hall de exposiciones y vestíbulo de circulaciones verticales. Este vestíbulo se prolonga para integrar un amplio salón de estar con vistas privilegiadas por tres de sus lados, en el que se situaría también la recepcionista, el mostrador de informes y directorio para el resto de la torre de oficinas.

La terraza superior ya mencionada constituye el remate y culminación del recorrido, acentuándose esta intención por medio de una composición de puentes y espacios abiertos que permite gozar una vez más de la interesante configuración del terreno en esa parte, provocando al mismo tiempo el encauzamiento de las circulaciones: hacia la izquierda donde queda el volumen ciego del audi-

torio y la entrada al mismo; y hacia la derecha está el volumen recubierto de cobre de la caseta de máquinas de los elevadores como remate de las circulaciones verticales que acentúa el acceso a las mismas.

Torre de Oficinas.—La torre invertida se ha proyectado en seis niveles típicos que alojarán:

Presidente y Gerente de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos y del Colegio Nacional de Arquitectos de México, Sala de Juntas.

Contaduría.

Secretarías.

Secretarías de Ventanillas y esperas.

Departamento Legal.

Departamento de Difusión y Relaciones.

Departamento de Asuntos Internacionales.

Dos salas de Juntas.

Secretaría General de la Federación de Colegios de Arquitectos.

Oficinas de la Sociedad de Arquitectos del Instituto Politécnico Nacional.

Oficinas de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos.

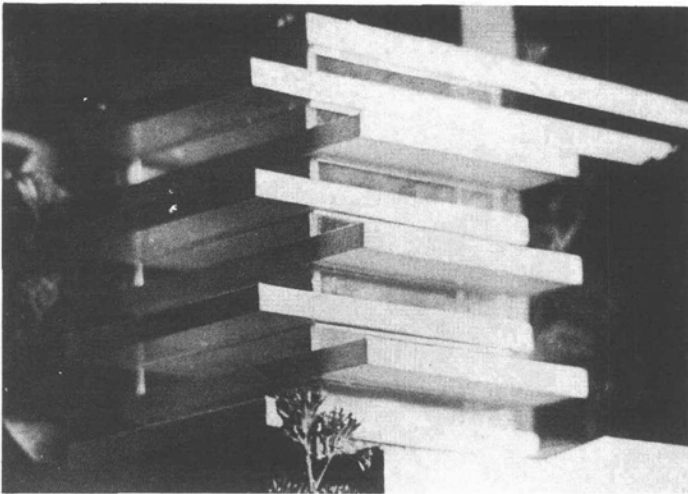
Futuras sociedades de Arquitectos.

Academia Nacional de Arquitectura y Urbanismo.

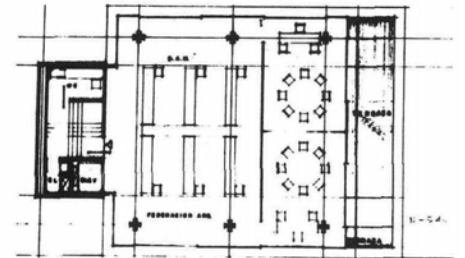
Biblioteca.

Las Terrazas alternadas, con doble altura, abren más generosamente la perspectiva.

EL AUTOR.

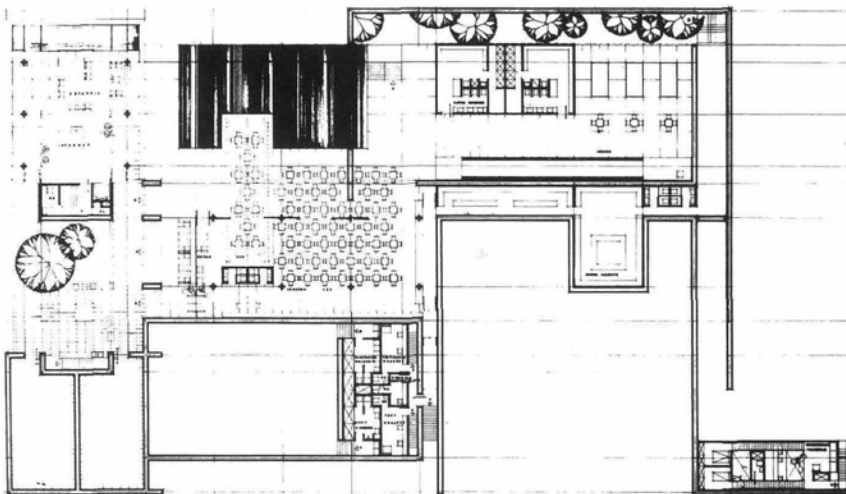


Vista de maqueta.



Planta tipo.

Planta comedor.



# DICTAMEN DEL JURADO CALIFICADOR

En la Ciudad de México, Distrito Federal, siendo las 21 horas del día 22 de Abril de 1966, en el domicilio del Colegio de Arquitectos de México, sito en la Avenida Veracruz No. 24, se reunió el jurado nombrado para juzgar los trabajos presentados para el Concurso Nacional de anteproyectos de "La Casa del Arquitecto". Los miembros del jurado presentes fueron, los señores arquitectos: Enrique del Moral, Jorge L. Medellín, Pedro Ramírez Vázquez, Augusto H. Alvarez, Joaquín Alvarez Ordoñez, Reynaldo Pérez Rayón y Karl Godoy.

El jurado, después de haber estudiado y analizado los ante-proyectos presentados llegó a la conclusión de otorgar los premios que señala la convocatoria en la siguiente forma:

Primer Premio: para el anteproyecto presentado bajo el seudonimo "Pentágono".

Segundo Premio: para el anteproyecto presentado bajo el seudonimo "Artecnicali".

Tercer Premio dividido en partes iguales: entre los anteproyectos presentados bajo los seudonimos:

Puntos rojos sobre campo morado y Quasars.

Una vez emitido el fallo se procedió a abrir únicamente los sobres correspondientes a los proyectos premiados, que resultaron ser:

Pentágono: Arquitectos Francisco J. Serrano, Luis MacGregor, Fernando Pineda, Juan Francisco Serrano y José Nava.

Artecnicali: del Arq. Ramón Marcos Noriega.

Puntos rojos sobre campo morado: de los arquitectos Enrique Zapiain, Fernando Suárez, Ricardo Sánchez y Ernesto Carranco.

Quasars de los Arq. Agustín Ceballos y Marcial Huerta.

Lo que se hace constar en la presente acta que firman de conformidad los señores Jurados:

Arq. Enrique del Moral

Arq. Pedro Ramírez Vázquez

Arq. Joaquín Alvarez Ordoñez.

Arq. Jorge L. Medellín

Arq. Augusto H. Alvarez

Arq. Reynaldo Pérez Rayón

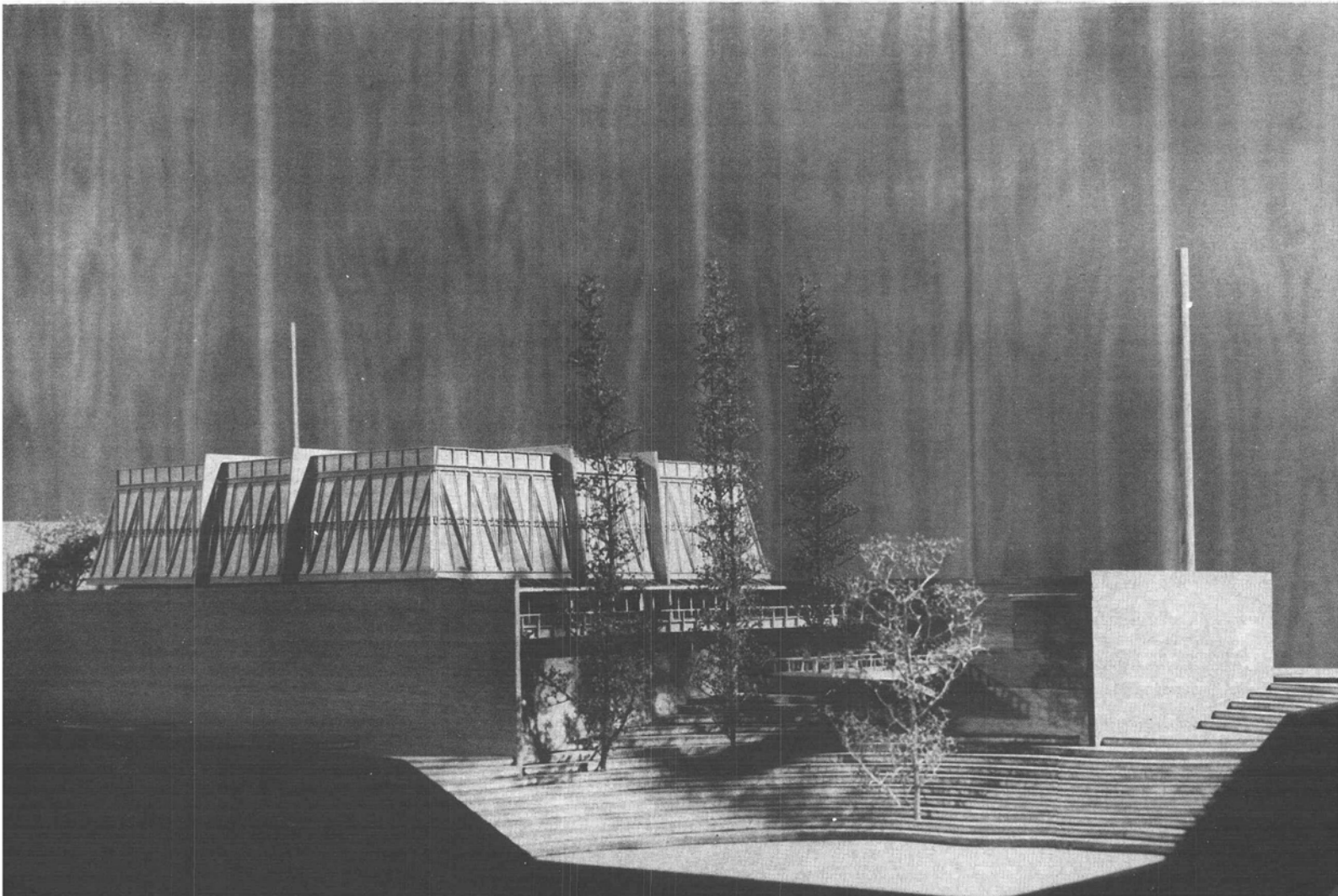
Arq. Karl Godoy

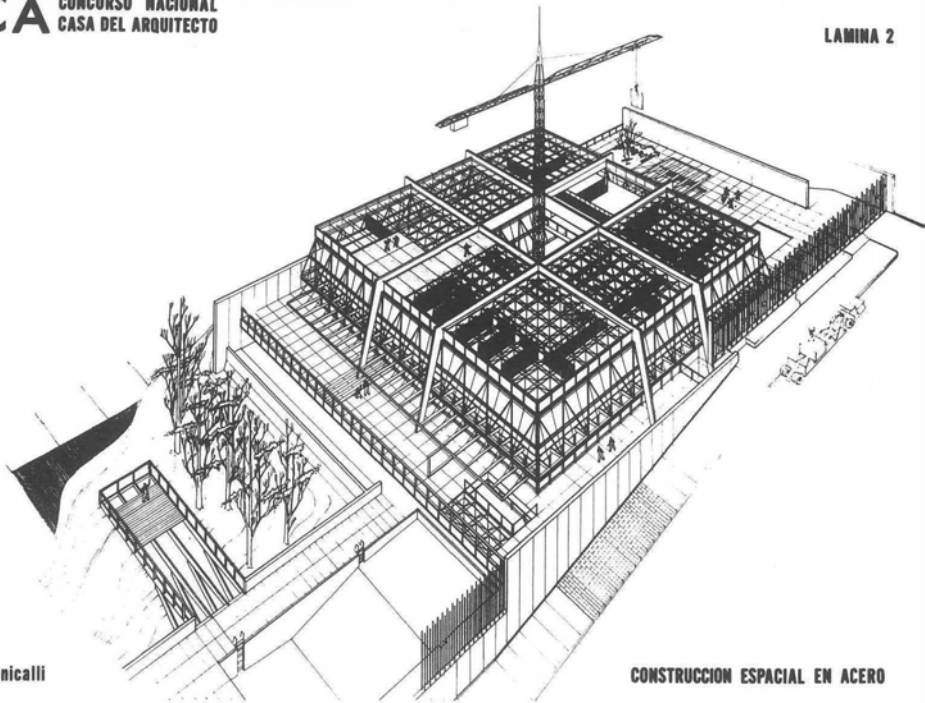
2o. Premio

Artecnicali

Arq. Ramón Marcos Noriega

Maqueta del proyecto Artecnicali.





CONSTRUCCION ESPACIAL EN ACERO

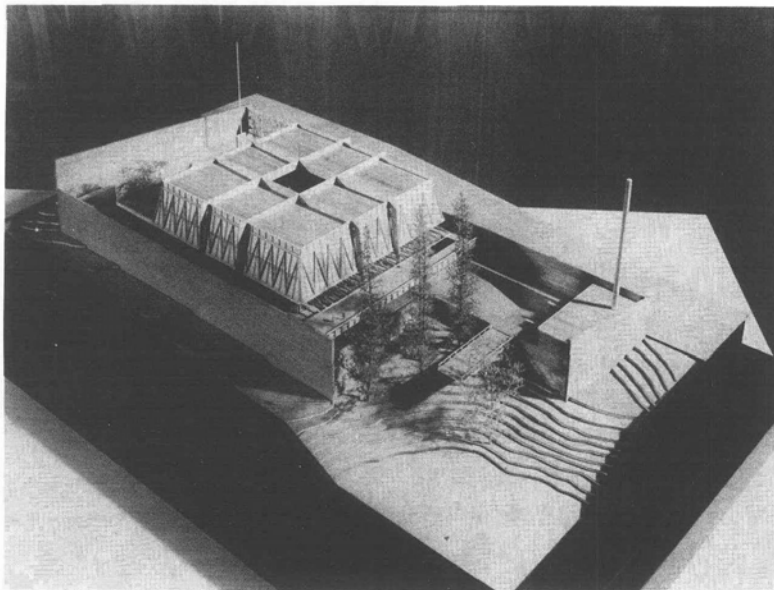
La disposición interna tiende a lograr un todo armónico de las secciones que componen el programa, a pesar de las diferencias de niveles y con un mínimo de escaleras, disponiendo las dos plantas principales, cultura y de oficinas, sobre el nivel de calle y los sectores sociales y recreativos en dos plantas inferiores, bajo el mismo nivel. De esta manera se logra que subiendo o bajando un solo piso, se aborden los diferentes servicios.

La exigencia de programa de dotar al edificio de un estacionamiento para cincuenta automóviles, queda resuelta mediante la disposición del mismo, a cubierto, utilizando el espacio necesario en el segundo nivel inferior, unido por una rampa al nivel de calle, sin la necesidad de emplear un gran espacio en la superficie, que forzaría la solución y quitaría lucimiento al conjunto.

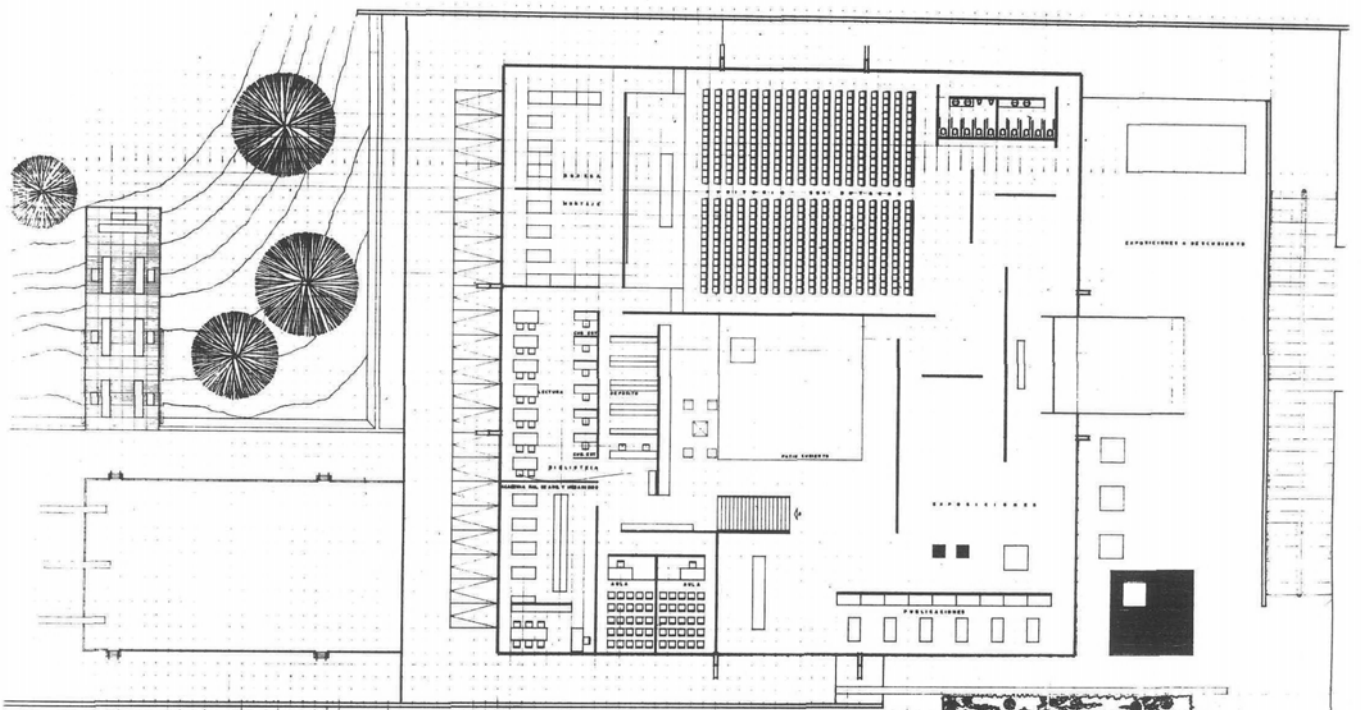
Se eligió una estructura bastante audaz en acero, por su adecuación al anteproyecto propuesto y a la economía derivada del empleo del "sistema espacial" de entrepisos reticulares, que pueden salvar grandes claros con un mínimo de apoyos y a bajo costo, si bien es más alto el precio de mano de obra.

Cuatro grandes marcos rígidos de acero se emplean para estructurar la totalidad del sistema y transmitir las cargas del terreno. La mezanine está completamente suspendida, permitiendo lograr un claro total libre de apoyos y por lo tanto una libertad y elasticidad absolutas en todos los niveles. El "patio" quedaría cubierto con un tragaluz de plástico de una sola pieza, a fin de evitar la lluvia en el interior y procurar el debido aislamiento, para el acondicionamiento de aire.

EL AUTOR.



Planta General.



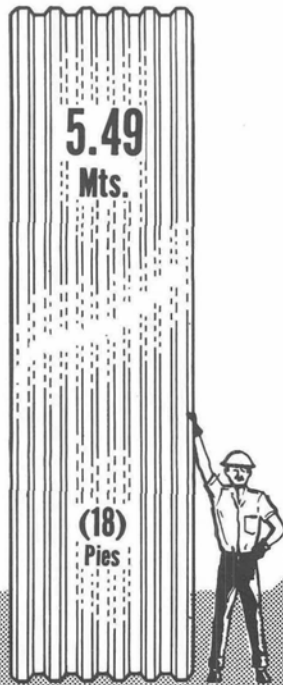


SOLO LAMINA



ROLLOS HOJAS

GALVANIZADA



5.49 Mts.

(18) Pies



4.88 Mts.

(16) Pies



4.27 Mts.

(14) Pies

¡ AHORRA EMPALMES !

COLOCACION RAPIDA

ENTREGA INMEDIATA

LZ-108/65

INDUSTRIAS MONTERREY, S. A.

DIVISION ACERO

Apdo. Postal 518 Tel. 5-47-00 Monterrey, N. L.

Distribuidores Mayoristas en México: REPRESENTANTE DE FABRICAS, S. A.

Niño Perdido 305 Tel. 19-97-50

PRECONSASA

IXTACCIHUATL No, 180, MEXICO 13, D. F.  
Col. General Anaya Tel. 24-81-02

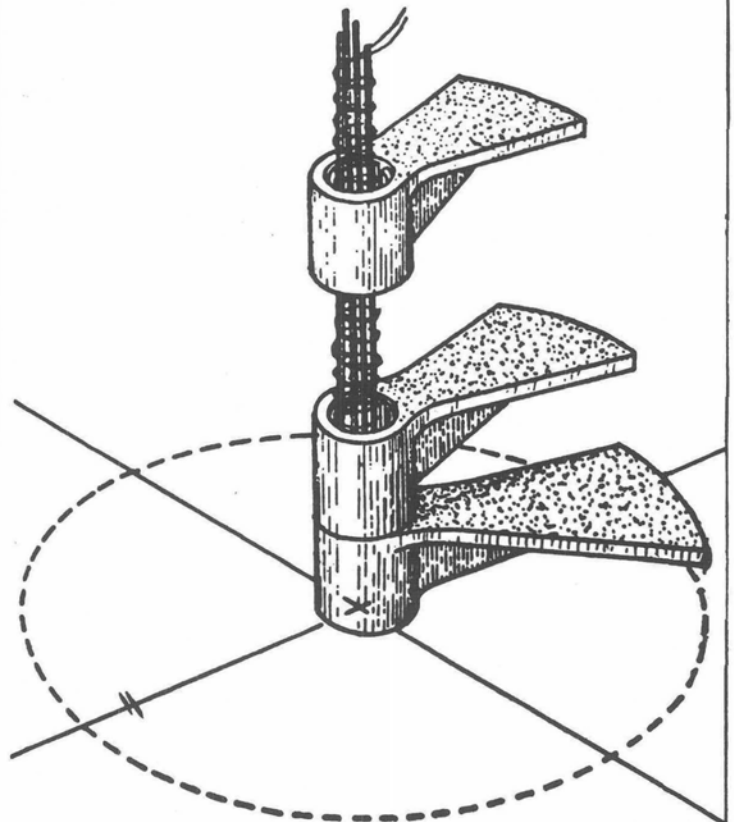
PRESENTA:

SUS

ESCALERAS PREFABRICADAS  
TIPO CARACOL

PATENTE NACIONAL No. 67003

DISEÑO NOVEDOSO, Y DE RAPIDA INSTALACION



CAJAS PRECOLADAS PARA REGISTRO DE ALBAÑAL

PIEDRA ARTIFICIAL IMITACION RECINTO Y PEÑUELA  
MARTELINADO.

Placas de 60 x 40 cms. con 4 cms. de espesor.

" " 50 x 50 " " 4 " " "

" " 40 x 40 " " 4 " " "



# PRE CONCRETO S. A.

AGRADECE A FUTBOL DEL DISTRITO FEDERAL EL HABER UTILIZADO NUESTRO CONCRETO PREMEZCLADO EN LA CONSTRUCCION DEL ESTADIO AZTECA

CALLE DOS No. 4  
SAN PEDRO DE LOS PINOS  
APDO. POSTAL 30455

TEL. 15-52-00  
DIRECCION CAB.  
PRECONCRET

MEXICO 18, D. F.

- INGENIEROS
- ARQUITECTOS
- DIBUJANTES
- ARTISTAS

PARA NOSOTROS ES UNA SATISFACCION SERVIRLE Y OFRECERLE EL MAS AMPLIO SURTIDO DE ARTICULOS DE PRIMERISIMA CALIDAD PARA: INGENIEROS, ARQUITECTOS, DIBUJANTES, ESTUDIANTES Y ARTISTAS.



## Blue & White Co. de México, S. A.

CASA MATRIZ  
MADERO No. 59. MEXICO 1, D. F. TEL. 21-88-33

INSURGENTES 128  
11-74-09 y 25-58-97

REFORMA 95 LOCAL 14  
46-40-74

NUEVO LEON No. 287  
15-14-67 y 15-10-13

Para una

# arquitectura de luz

una gama completa  
de vidrios funcionales

SAINT-GOBAIN



**FACHADAS de luz**  
**VENTANAS de luz**  
**PUERTAS de luz**  
**MUROS de luz**  
**TABIQUES de luz**  
**TECHUMBRES de luz**  
**DECORACION de luz**

**PARA PROTEGERSE :**

**DEL RUIDO**  
**DEL FRIO**  
**DEL CALOR**  
**DEL ROBO**

CRISTAL PULIDO SAINT-GOBAIN EN ACRISTALAMIENTOS  
CRISTAL O VIDRIO ESMALTADO EN ANTEPECHOS

VIDRIO PLANO SAINT-GOBAIN

CRISTAL TEMPLADO "SECURIT" - PUERTAS "CLARIT"

MOLDEADOS DE VIDRIO "PRIMALITH" AISLANTES

VIDRIOS IMPRESOS TEMPLADOS O NO - U-GLASS

VIDRIO ARMADO - VIDRIO ONDULADO - PAVÉS DE VIDRIO

CRISTALES DE COLOR - VIDRIOS IMPRESOS COLOREADOS  
VIDRIO ANTIGUO Y BALDOSAS DE COLOR PARA VIDRIERAS

CRISTAL GRUESO

ACRISTALAMIENTOS AISLANTES "TRIVER"  
"ATERPHONE-POLYGLASS"

CRISTALES Y VIDRIOS ATERMANOS Y ANTIDESLUMBRANTES

CRISTAL DE ALARMA - CRISTAL BLINDADO

Para toda información sobre los productos fabricados  
en las treinta fábricas europeas del grupo SAINT-GOBAIN  
diríjase a :

EXPROVER - 1, rue Paul Lauters - BRUXELLES 5 - (BELGIQUE)

RUDEFSA - 1 A Calle de Lucerna nº 7 - MEXICO 6 D.F.





**MUEBLES STEELE 4000**

**A LA VANGUARDIA  
EN DISEÑO  
Y CALIDAD...**

Son seccionales, intercambiables y eminentemente funcionales, características exclusivas que le permiten transformar su oficina, reflejando su personalidad y buen gusto.

**PRODUCTOS STEELE  
METALICOS SA**

**MUEBLES Y EQUIPOS PARA LAS OFICINAS DE MEXICO**  
SALA DE EXHIBICION: Esq. Juárez y Balderas - Tel. 18-04-40  
OFICINAS GENERALES: Lago Alberto No. 282 - Tel. 45-64-00  
MEXICO, D. F.

**CALIDAD Y SERVICIO**  
Han dado a P. M. Steele clientes  
satisfechos durante 15 años.



**Admírelos en las Salas de Exhibición de nuestras 18 Sucursales  
y 84 Distribuidores en la República.**

Oiga nuestro programa "LEIDO VISTO Y OIDO", con el Lic. Agustín Barrios Gómez, diariamente a las 14,45 hs. en XEW y sus Repetidoras