

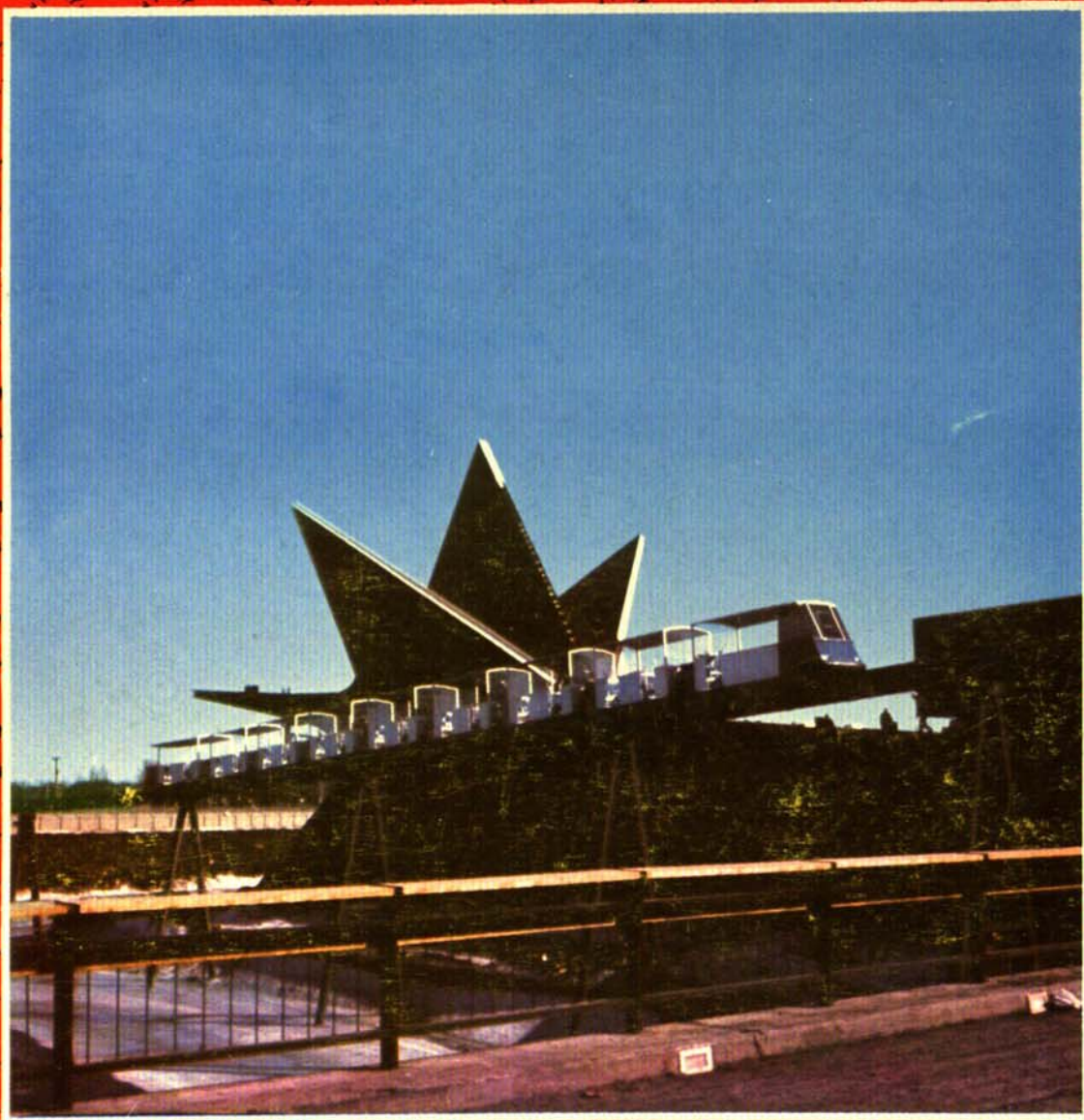
# calli

# 26

internacional

diez pesos

revista analítica de arquitectura contemporánea



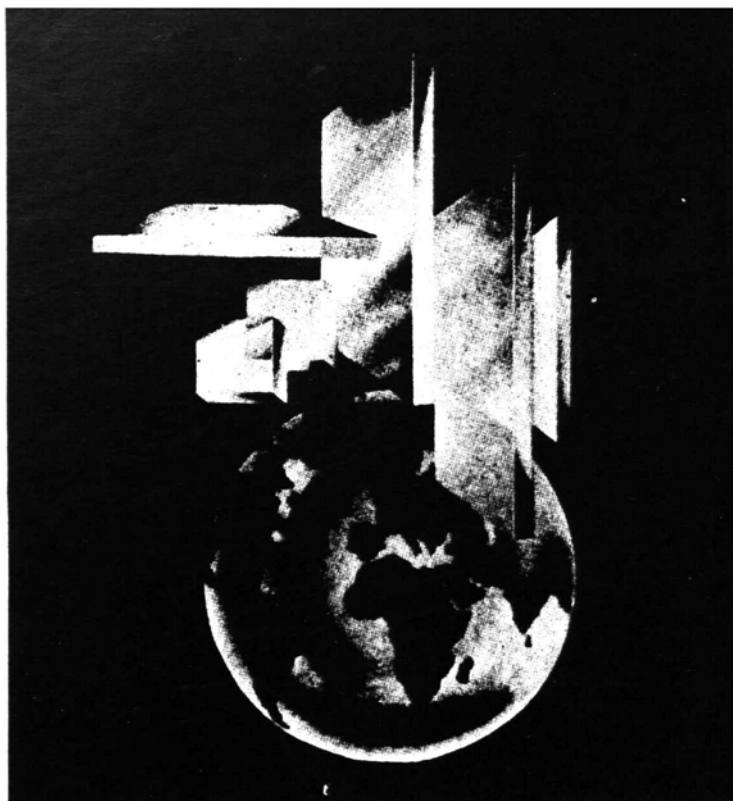


Para una

# 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.**





**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  
**Supervisión literaria**  
 DR. LUIS RIUS  
**Traducciones**  
 SERVICIO DE TRADUCCIONES PROFESIONALES  
**Fotografía**  
 GUILLERMO ZAMORA  
 HNOS. MAYO  
**Administración**  
 ARQ. BENJAMIN MENDEZ S.  
**Jefe de Publicidad**  
 MARGARITA AGUILA.  
**Publicidad**  
 FERNANDO CADENA  
 MERCEDES ROJAS

PUEDA ADQUIRIRSE EN LIBRERIAS Y PUESTOS DE PERIODICOS

Precio por ejemplar:  
 Ciudad de México \$ 10.00  
 Interior \$ 10.00  
 Extranjero 1.00 Dlls.

Precio por Suscripción 6 Números:

Ciudad de México	\$ 50.00
Interior	\$ 50.00
Exterior	5.00 Dlls.

Precio por Suscripción 12 Números

Ciudad de México	\$ 90.00
Interior	\$ 90.00
Exterior	\$ 9.00 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 \$ 10.00 Impresa en Litográfica del  
 Pacífico, S. A. Maple No. 14, Teléfono: 47-70-80  
 México 4, D. F.

# calli 26

edición internacional

MARZO-ABRIL DE 1967.

NUESTRA PORTADA  
 PABELLON DE MEXICO  
 EN MONTREAL. EXPO 67



## SUMARIO

- 2.—BUROCRACIA, ARQUITECTURA. ¿ARQUITECTO BUROCRATA?  
**Editorial.**  
 4.—TRADUCCIONES  
**Francés.**  
 5.—TRADUCCIONES  
**Inglés.**

## Sección de Artes Plásticas.

- 7.—EL NAZISMO COMO SUJETO DEL ARTE ACTUAL  
**Raquel Tibol.**  
 10.—EL MONUMENTO DE BUCHENWALD  
**Raquel Tibol.**  
 12.—SOBRE EL PROBLEMA DE LA COMPRESION EN EL ARTE II  
**José Luis Arreguín.**

## Sección de Fotografía.

- 17.—MEXICO EN BLANCO Y NEGRO  
**Manuel Carrillo.**  
 17.—LA MADRE  
**Máximo Gorki.**  
 23.—PABELLON DE MEXICO EN MONTREAL, CANADA.  
**arq. Antonio García Corona .**  
**arq. Leonardo Favela Rey.**  
**arq. Federico Muggenburg.**  
 28.—LA CATEDRAL DE MEXICO. ¿RESTAURARLA O MODERNIZARLA?  
**arq. Agustín Piña Dreinhofer.**  
 32.—ALGO MAS SOBRE LA CATEDRAL METROPOLITANA  
**dr. Ramón Ertze Garamendi.**  
 36.—SINAGOGA EN GLENCOE ILLINOIS  
**arq. Minoru Yamasaki.**  
 41.—IGLESIA PRESBITERIANA EN STAMFORD, CONECTICUT  
**arq. Harrison y Abramovitz.**  
 44.—IGLESIA DE SAN GERARD MAJELLA, QUEBEC, CANADA  
**arq. Ray Afleck.**  
**arq. Guy Desbarats.**  
**arq. Dimitri Dimakopulos.**  
**arq. Fred Lebensold.**  
**arq. Hazen Sise.**  
 49.—IGLESIA EN CATANO, PUERTO RICO  
**arq. Henry Klumb F.**  
 52.—IGLESIA EN CUERNAVACA, MORELOS  
**arq. José Antonio Priani Piña.**  
**arq. Francisco Ramírez Vadillo.**



**BUROCRACIA, ARQUITECTURA**

**BUROCRACIA, ARQUITECTURA.**

**BUROCRACIA, ARQUITECTURA.**

**BUROCRACIA, ARQUITECTURA.**

**BUROCRACIA, ARQUITECTURA.**

**BUROCRACIA, ARQUITECTURA.**

Es indiscutible que el ejercicio profesional en México ha evolucionado considerablemente en los últimos años; bien puede subrayarse que la actividad arquitectónica—desde su proyección en el orden público, a principios de nuestro siglo, como factor del progreso humano— se distingue entre las carreras universitarias de mayor demanda.

Si en el primer tercio del siglo, por ese juego de la oferta y la demanda, se estableció la profesión de arquitecto bajo la sombra del llamado *negocio de viudas*, para el provecho de pocos, se observa ahora un fenómeno trascendente en el mundo: que la labor del profesional se encauza hacia los grandes núcleos humanos, como

consecuencia de reconocimiento de su trabajo, toda vez que se dan al técnico aplicaciones grandes en la resolución de problemas tanto de carácter particular como nacional, y se considera indispensable el concurso de aquellos hombres en el complejo método de las inversiones públicas y privadas, con el fin de que produzcan fuentes de riqueza y de bienestar colectivo.

Asimismo, hay que considerar la tendencia a la socialización de los servicios públicos, tal como acontece en una estructura socio económica como la nuestra, en la que dirigen los recursos hacia la búsqueda de beneficios para sectores de carencias mayúsculas. Ahora que el arquitecto ha comenzado a cerrar su despacho particular para desempeñar funciones administrativas, parece activarse ese afán.



# ¿ARQUITECTO

# BUROCRATA?

Sobre todo, el arquitecto debe aportar lo mejor de sus esfuerzos en el beneficio del intermediario y del cliente como se diría de pueblo y gobierno, si medita que es la ética profesional la que lo obliga a este cometido y no una situación económica temporal.

A nuestro gobierno le preocupa realizar buenas obras civiles de arquitectura, tanto que se obliga a tener profesionales capaces de conquistar ese anhelo.

Esa colaboración con el Estado en ocasiones favorece al técnico, pues lo ubica en una fuente de trabajo de proyecciones ilimitadas, pero median también circunstancias que se derivan de vicios del burocratismo, para anular esa acción. Si el confort blando que auspician los buenos salarios, que no se compaginan con la calidad en las labores ni la eficiencia en el cometido, vuelve irresponsable al profesional, se opera una sucesión nefasta. Otro seguirá esa costumbre con el fin de reafirmar esa tara de la burocracia: *que se le pague por estar y no por hacer.*

El profesional de nuestro tiempo debe repudiar ese sistema que daña la marcha de la administración pública; asimismo, por decoro y hondo sentido de conciencia social, se enfrentará a la indiferencia que es propiciadora de la irresponsabilidad. En lo particular el arquitecto está obligado a integrar una clase de hombres que luchen por la superación de los medios de vida, pues debe actuar y pensar decididamente en toda obra de consecuencias públicas.

También debe analizar el arquitecto que las cualidades de mando son determinantes para el logro de sus propósitos; que se diri-

ge como funcionario, se proponga realizar proyectos que se asienten en estadísticas, investigaciones y factores económicos, con el concurso de iguales que se prometen mayores horizontes y en el desempeño de su trabajo, toda vez que no se ajustan a solicitudes de terceros que pueden compensar con prodigalidad sus esfuerzos, sino a un orden nacional de proceso.

Se daría el caso de que un arquitecto encargase a colaboradores suyos, proyectos de obras de beneficio colectivo, con bases fidedignas, como un recurso de ahorro en los presupuestos que se destinan para las nóminas, pues así el gobierno evitaría pagar a técnicos que permanecen inactivos en tanto que no se planean otros trabajos.

Ahora, si el estado sigue una planeación interrumpida de obras, ese cause de programas de interés público se acrecentará con el aprovechamiento de los recursos humanos y del potencial económico, que son nervios del gobierno y de la iniciativa privada, tanto que se fijarán metas de realizaciones prácticas.

Como se deriva de esta tesis, es imperioso que los colegios de profesionales decidan una responsabilidad para sus asociados, con el propósito de que sean factores del bienestar colectivo y no voraces cobradores de nóminas.



# VERSION. FRANCAISE

BUROCRACIA, ARQUITECTURA.

BUROCRACIA, ARQUITECTURA.

BUROCRACIA, ARQUITECTURA.

BUROCRACIA, ARQUITECTURA.

BUROCRACIA, ARQUITECTURA.

BUROCRACIA, ARQUITECTURA.

## EDITORIAL

Il faut contempler le fait que l'architecte a commencé à fermer son bureau particulier, pour occuper une table de travail dans des bureaux du gouvernement; ceci a cause de la socialisation des services publics dans une structure sociale comme la notre, ou les ressources sont dirigées vers la recherche de bénéfices pour les secteurs plus démunis.

Ce transfert exige réflexion de la part de l'architecte, afin que cette forme d'exercice professionnel lui soit favorable dans tous les aspects; non seulement du point de vue économique temporaire, mais dans le sens de la réflexion issue de l'éthique professionnelle et dans le but d'apporter les meilleurs efforts pour le bénéfice de l'intermédiaire et du client (dans ce cas le gouvernement et le peuple). De cette façon on doit arriver à l'application la plus correcte et la plus positive des budgets officiels.

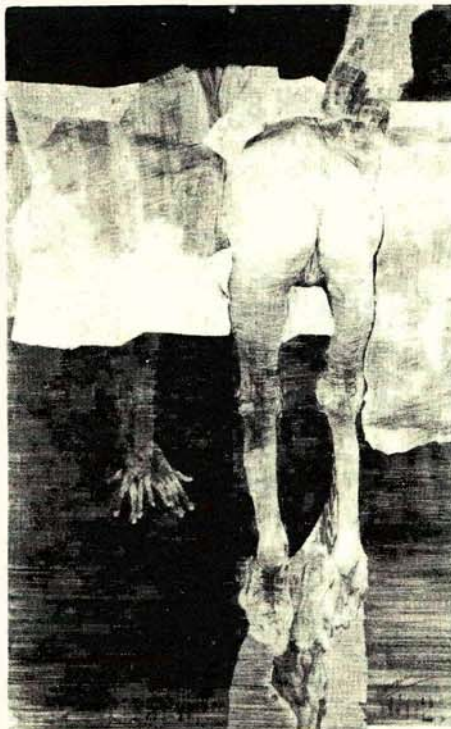
Etant donné que la construction de travaux civils d'architecture est une des préoccupations du gouvernement, il existe le besoin de compter sur des professionnels capables de mener à bien les projets et les réalisations des travaux programmés. Cette situation favorise apparemment le technicien, et représente sa principale source de travail. Cependant, il y a le danger que le bureaucratisme dans individualité nuise aux personnes qui que possèdent pas l'inquiétude et l'ambition nécessaires pour combattre, jour après jour, le confort facile de l'irresponsabilité favorisée par la rémunération assurée par temps et non pas par la qualité et l'efficacité des services prêtés. Nous sommes conscients que l'individu finit par s'habituer et accepter d'être payé pour être et non pas pour faire, situation totalement différente de celle devant laquelle se trouve un architecte dans le libre exercice de sa profession.

Un professionnel de notre époque ne doit pas être d'accord avec cette évolution, et ne doit pas non plus rester indifférent et se laisser entraîner avec un effort d'adaptation minimum; un professionnel —dans notre cas un architecte— doit faire partie du groupe d'hommes qui favorise l'évolution poursuivant une meilleure forme de vie pour tous. Par conséquent, nous devons penser et agir dans ce sens, procurant que notre participation dans les activités officielles soit le plus utile et efficace possible. Il

faut comprendre que les architectes possédant des qualités de fonctionnaires doivent occuper les postes qui leur correspondent techniquement; de là ils dirigeront la planification et la programmation —prévues par eux-mêmes— qui permettront aux architectes travaillant dans leurs bureaux, d'élaborer des projets bien dotés, basés sur des statistiques, des investigations et des plans financiers. De cette façon, les architectes seront toujours les maîtres de leur temps et les responsables de leur travail, tout en participant, comme il est de, à des problèmes d'importance publique.

Le gouvernement obtiendra ainsi également des bénéfices, puisqu'il ne sera pas obligé de verser des rémunérations pendant des périodes de réalisation de travaux, le service de techniciens n'est pas nécessaire. De cette façon les dépenses correspondront exactement aux besoins de planification de futurs travaux. Ceci peut s'étendre aux institutions similaires appartenant à l'initiative privée, dont les feuilles de paye pèsent sur les coûts et la qualité de leurs projets.

Nous pensons, au sujet de ce qui précède, que les Collèges de Professionnels ont une responsabilité vis à vis de leurs membres: poser le problème et en chercher la solution, d'accord avec les intérêts de l'architecte et de son client.



L'antnazisme comme sujet de l'art actuel.  
(ARTS PLASTIQUES, par Raquel Tibol)

Du 17 janvier au 19 février de cette année, le Philadelphia Museum of Art, de Philadelphie, E.U. a présenté une série de 30 dessins réalisés

# TRADUTTORE NON TRADITORE

par Maurice Lasansky, sous le titre commun de The Nazi Drawing. Du 22 mars au 30 avril l'exposition est présentée dans le Whitney Museum of American Art, de New-York; postérieurement —du 23 juin au 16 juillet—, elle passera au Des Moines Art Center, dans l'Etat de Iowa. Lasansky a trouvé dans l'Université de Iowa, principal centre culturel de cet Etat, l'ambiance propice pour se développer comme artiste et comme précurseur d'artistes de l'image. Cet extraordinaire artiste graphique, né en Argentine et nationalisé Américain, a pris six ans —de 1960 à 1966— pour l'élaboration de cet ensemble, qui peut fort bien être considéré comme la prestation la plus profonde qui, du point de vue individuel, ait été exprimée depuis la défaite militaire du nazifascisme lors de la deuxième guerre mondiale. Il est possible que dans le courant de cette année ces dessins sur le nazisme puissent être exposés à Mexico. Les démarches sont en cours, sur la demande de l'artiste lui-même, qui a obtenu en 1958 le prix "Posada" à la Première Biennale Interaméricaine de Peinture et Gravure, avec l'extraordinaire image appelée "Espagne" (1956).

On peut signaler dans l'œuvre graphique de Maurice Lasansky, des étapes curieusement régulières chaque dix ans. Dans l'antologie imaginaire de ses créations, nous devrions signaler 1936 comme l'année ou sa représentation de types et situations des secteurs populaires ouvriers et paysans — est montrée avec une naïveté aigüe, ou la tendresse et la poésie laissent une marge précise et appropriée à l'accent condamnant l'injustice. Dans une analyse en perspective rétroactive, de l'actualité vers l'origine, il faut souligner que ses œuvres de jeunesse révélaient déjà un besoin impérieux d'assurer un sens à la composition.

En 1946, après avoir assimilé Picasso et avoir dédoublé et assimilé les possibilités du cubisme, de l'expressionnisme et du surréalisme, à l'Atelier 17, de Stanley William Hayter, à New York; après avoir partagé la table de travail avec Marc Chagall, avec Abraham Rattner, avec Jacques Lipchitz et avec Sebastián Antonio Matta, il réalise sa gravure en cuivre appelée Dachau, dans laquelle sa maîtrise du dessin, l'incision et le relief en tant qu'éléments graphiques, complètent ce que l'on peut considérer comme un chef d'œuvre du surréalisme impressionniste.

Les problèmes de l'individu, dans les déchirantes premières années de l'après-guerre, sont restés gravés dans sa série Oeil pour Oeil —fortement influencée par Picasso et qui, d'une certaine façon devance le Picasso du Massacre à Corée (1961)— dans la production de laquelle il passe deux années de sa vie: 1946-1948.

Dans sa gravure Espagne (1956) culminent les douloureuses impressions qu'il reçoit d'une nation de glorieuse culture, soumise à une dictature obscurantiste et rétrograde. La maîtrise absolue du clair et du sombre, des nuances, de la ligne qui exprime le thème, contrôlée par l'exigence artistique, montrent un Lasansky pour qui le langage artistique est le moyen vers une fin; et cette fin est l'expression de quelque chose liée, ou se référant, à l'homme et à son processus historique, conjugué au présent.



# ENGLISH TRANSLATION.

BUROCRACIA, ARQUITECTURA

BUROCRACIA, ARQUITECTURA

BUROCRACIA, ARQUITECTURA

BUROCRACIA, ARQUITECTURA

BUROCRACIA, ARQUITECTURA

BUROCRACIA, ARQUITECTURA

## EDITORIAL

The fact that the architect has beginning to withdraw from his private bureau in order to occupy a position in the government agencies has to be faced; this is due to a socioeconomic structure like ours in which the resources are oriented to find benefits for the most needed areas of the population.

This exodus requires long thinking from the architect, so this form of professional exercise will benefit him in all aspects and not only temporarily from the economical point of view; but in terms of the professional ethics in order to give his best efforts for the benefit of the intermediate and patron or client (in this case the Government and the people), to find the most correct and positive application of the official budgets.

Considering that one of the main worries of the Government is the building of civil works, consequently there is a need to rely on qualified and competent experts to realize effectively the project and achievement of the planned works. This situation that apparently benefits the technician and his main source of work, is not as positive if we analyze the defects that the bureaucracy produces in the individuals that have not the necessary ambition and spirit to fight against the nice comfort of the irresponsibility favored by the payment of a regular wage for the time he spends at an office instead of remunerating him for the quality and efficiency of the services performed. We realize that the individual gets used to the situation just mentioned and finally accepts to be paid for being and not for doing case which is totally different to what the architect faces when he works independently.

A professional of our time should not agree with this development nor to remain indifferent and be dragged by the outside events. He must make an effort to adjust to the new times in a responsible way. In this case an architect should be part of the group of men that encourage this evolution trying to obtain

a better way of living for all the people, and thinking and acting consequently.

Trying to perform his official activities as useful and efficiently as he can, it is necessary to understand that the architects with the required qualifications to hold positions of executive status must occupy them in order to direct the planning and programming for the architects working under them so they can realize the projects based on adequate grounds, accordingly with statistics and economic research. The architects thus will participate in the solution of problems of public importance being responsible and using properly their time.

The Government will also profit from this situation as it will not be paying for the time during which technicians are not required when projects or budgets are being prepared.

Therefore, its expenditures will be fair and this can be made extensive to similar institutions of the private enterprises which have large payrolls that make more expensive the projects it accomplishes.

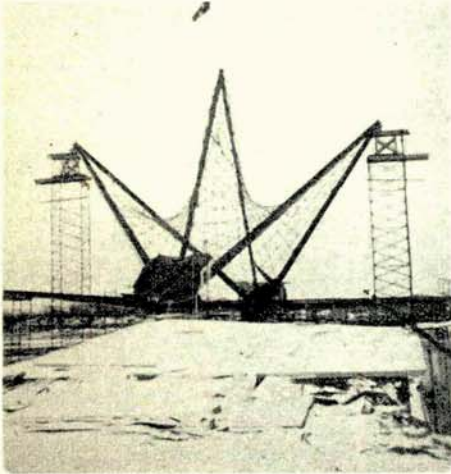
We consider that the association of professionals have the responsibility toward their members to find a solution for the problems previously mentioned working for the benefit of the architect and the client as well.



## THE ANTI-NAZISME AS SUBJECT OF MODERN ART

par RAQUEL TIBOL

From January 17 to February 19 of the present year, the Philadelphia Museum of Art, in Philadelphia, presented a series of 30 drawings realized by Maurice Lasansky and entitled



Pavillon du Mexique EXPO 67.

Le projet du pavillon mexicain pour l'exposition universelle et internationale, EXPO 67, à Montréal, Canada, prétend obtenir une expression plastique et synthétique de ce qui est mexicain, tout en servant d'ambiance au matériel de l'exposition, et exprimant également, enveloppé dans son passé, Le Mexique d'aujourd'hui et ses aspirations futures.

La synthèse consiste dans l'expression et arrangement plastique de formes et espaces précolombiens, de la viceroyauté, et moderne. L'aspect précolombien s'exprime par des éléments tels que la reconstruction maya; l'étape de la viceroyauté s'accuse dans les courbes; l'actualité se dessine dans le dynamisme de la composition, qui relie le tout, exprimant dans la continuité du profil du pavillon, le développement historique de la nation mexicaine.

Description: extérieur pour circulation:

L'extérieur pour circulation est composé de plusieurs niveaux. Celui de la circulation d'accès, celui de la plateforme ou se pose le pavillon, et celui des canaux qui pénètrent dans l'île. Au niveau de la circulation de l'exposition se trouve le perron d'accès à la place d'où l'on domine toute la composition; du côté gauche il y a une plateforme surélevée ou auront lieu des danses folkloriques et le spectacle des "Voladores de Papantla"; du côté droit se trouve la reconstruction maya (fragment des "religieuses d'Uxmal") qui est l'indice immédiat du mexicanisme, et qui se situe dans la dépression d'accès, parenthèse intermédiaire entre l'exposition en plein air et l'exposition couverte. Enfin, il y a le niveau d'implantation du pavillon, qui abritera une partie de l'exposition "monolothèque" précolombienne, ainsi qu'un tryptique composé de pièces provenant de trois époques: préhispanique, baroque et contemporaine; autour du pavillon, il y a une promenade libre, d'assimilation, d'où l'on peut aussi apprécier le spectacle folklorique. Au niveau de l'eau se trouve la sortie sur la terrasse, avec un motif commémoratif allusif au prochain combat Olympique au Mexique.

L'extérieur du pavillon est formé par la structure, qui consiste en un éventail de paraboloïdes juxtaposés selon leurs directrices, qui se lève dominant tout l'ensemble, et des volumes appuyés, qui lient la composition générale aux paraboloïdes.

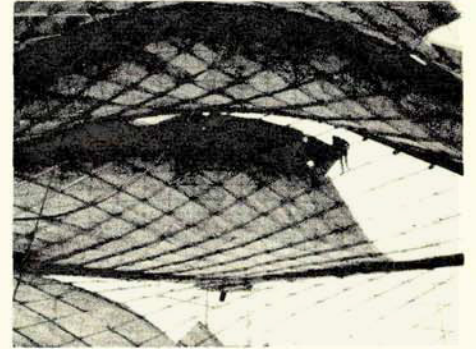




In 1946, after drinking in the sources of cubism and its possibilities, having assimilated Picasso, and the expressionism and surrealism of the ATELIER 17 of Stanley William Hayter, in New York after sharing the working table with Marc Chagall, Abraham Rattner, Jacques Lipchitz and Sebastian Antonio Matta he engraves in brass his work entitled Dachau in which the mastery of the drawing, the incision and relief as a graphic element conclude what can be considered as a masterpiece of the expressionist surrealism.

The individual problems in the lacerating years immediate to the end of the war are registered in his work called AN EYE FOR AN EYE, that represented two years of work (1946-1948) in which we can see the influence of Picasso and we may even say that he is in advance of the Picasso's Massacre in Corea (1951).

His engraved work Spain, piece in which the painful impressions he receives from a nation of glorious culture submitted to an obscurantist and reactionary dictatorship are represented. The absolute mastery of shades, light and obscurity, and of the line which expresses the subject controlled to the artistic requirements, show that Lasansky has an artistic language he uses as a mean to obtain a goal, and this goal is the expression of something that is linked or related to men and the historical process conjugated in present.



#### THE PAVILION OF MEXICO EXPO 67

The project for the pavilion of Mexico for the universal and international EXPO 67, at Montreal, Canada pretends to obtain a plastic and synthetic expression of what it is Mexican that serves as environment to the exposition material and that expresses also, surrounded by its past, the MEXICO of today as much as its future hopes.

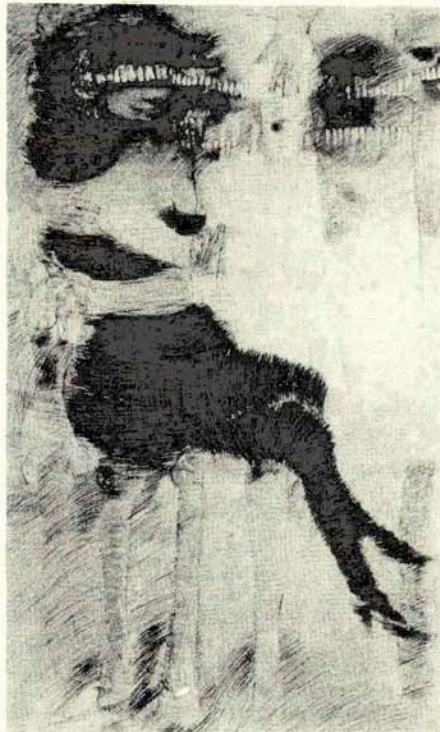
The synthesis consists in the plastic expression and order of shapes and spaces from pre-Columbian times, vice-royalty or colonial, and modern times as well. The pre-Columbian age will be represented by elements like the Mayan reconstruction. The Colonial will be shown by the curves of the modern architecture in the dynamics that encloses the whole, expressing in the continuity of the pavilion's profile the historical development of the Mexican nation.

#### DESCRIPCION: Circulating exterior:

The circulating exterior has several levels. The one of the access circulation, the platform over which the pavilion is built and the channels that enter in the island. At the level of transit of the exposition is located a stair of access to the plaza from which the whole composition can be seen, on the left side an elevated platform where the folkloric dances and the show of "VOLADORES DE PAPANTLA" will be performed. At the right side the Mayan reconstruction (a fragment of the work called "MONJAS DE UXMAL") which is the immediate index of the Mexican nationality, besides it is located on the cave-in of access, in the intermediate part of the open-air exposition and closed exposition. At last, the level of irregular posture that will enclose part of the "MONOLOTOQUE" exposition from the pre-Columbian times and a triple sculptoric work formed pieces of the three epochs: the prehispanic, the baroque and the modern. It also has a free avenue that surrounds the pavilion, from which we can also contemplate the spectacles previously mentioned. At the water level it has an exit over the terrace with a commemorative edge or top referring to the next Olympic Games that will be held in Mexico.

Outside of the pavilion is the structure that consists of a fan of juxtaposed paraboloids following their directrix, that rises from the whole structure and over the addorsed volumes that unify the general composition with the paraboloids.

The Nazi Drawings. From March 22 to April 30 the exposition is presented at the Whitney Museum of American Art in New York City; afterwards—from June 23 to July 16—they will be shown at the Des Moines Art Center in the state of Iowa. In the most important cultural center of this state, the University of Iowa, Lasansky found the adequate environment to develop as an artist and teacher of artists. Six years—from 1960 to 1966—were needed by this extraordinary artist (born in Argentina and presently an American citizen) to prepare this series that can very well be regarded as the deepest protest that has been raised individually against the nazism after the military lost of World War II by the nazis. It is possible that in this same year the drawings are exhibited in Mexico; the own artist has taken the necessary steps to do so. In 1958 he won in Mexico the award "Posada" in the First Biennial of Painting and Engraving organized by the National Institut of Fine Arts; in this contest he presented an excellent sample of his work called "Spain" (1956).



In the graphic work of Maurice Lasansky we can point out that outstanding pieces appear rather regularly through his work every ten years. In an imaginary anthology of his masterpieces we can declare 1936 as the year in which he reproduces at its best the situations of the most needed groups of the population—manual workers and peasants. They are captured with a sort of deep naïveté where the tenderness and poetry open the way for the condemnation of injustice.

Analyzing his work retrospectively from his current pieces to his first works we find that his youth drawings show already the need of meaning and wense in art.



# EL ANTINAZISMO COMO SUJETO DEL ARTE ACTUAL



Dibujo 1.



Sección de Artes Plásticas  
Por Raquel Tíbol

Del 7 de Enero al 19 de Febrero de este año, el **Philadelphia Museum of Art**, de Filadelfia, E. U., presentó una serie de treinta dibujos hechos por Mauricio Lasansky, los cuales llevan el título común de **The Nazi Drawings**. Del 22 de Marzo al 30 de Abril la exposición se presenta en el **Whitney Museum of American Art**, de Nueva York; posteriormente —de Junio 23 a Julio 16— pasará al **Des Moines Art Center** del estado de Iowa, en cuyo máximo centro cultural, **The University of Iowa**, encontró Lasansky ambiente propicio para desarrollarse como artista y como preceptor de artistas de la estampa. Seis años —de 1960 a 1966— consumió este extraordinario artista gráfico, nacido en la Argentina y nacionalizado estadounidense, en la elaboración de este conjunto que bien puede considerarse la protesta más profunda que desde el punto de vista individual se haya expresado después de la derrota militar del nazifascismo en la segunda guerra mundial. Es posible que en el curso de este año esos dibujos sobre

el nazismo pueden mostrarse en México. Los trámites se están realizando por pedido expreso del propio artista, quien en 1958 ganó el premio "Posada" en la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado que organizó el Instituto Nacional de Bellas Artes, con aquella estampa extraordinaria titulada **España** (1956).

En la obra gráfica de Mauricio Lasansky pueden señalarse con curiosa regularidad hitos fundamentales cada diez años. En la antología imaginaria de sus creaciones tendríamos que señalar 1936 como el año en que su captación de tipos y situaciones de los sectores humildes del pueblo —obreros y campesinos— es mostrada con una ingenuidad penetrante, donde la ternura y lo poético dejan un margen adecuado y certero al acento condenatorio por la injusticia. En un análisis perspectivado en retrospectiva, de lo actual a lo primero, hay que destacar que ya sus trabajos de juventud revelaban una ineludible necesidad de amarrar la composición con sentido simbólico.





Dibujo 11.



Dibujo 18.

En 1946, después de haber asimilado a Picasso, y de haber desdoblado y asimilado las posibilidades del cubismo, del expresionismo y del surrealismo en el **Atelier 17** de Stanley William Hayter, en Nueva York; después de haber compartido la mesa de trabajo con Marc Chagall, con Abraham Rattner, con Jacques Lipchitz y con Sebastián Antonio Matta, produce su grabado en cobre titulado **Dachau** en el que la maestría del dibujo, la incisión y el relieve como elemento gráfico, confluyen en lo que puede considerarse una pieza cumbre del surrealismo expresionista.

Los problemas del individuo en los desgarrantes primeros años de la posguerra quedaron inscritos en su serie **Ojo por Ojo**, en cuya producción, marcadamente influida por Picasso y que en cierta forma se adelanta al Picasso de **Masacre en Corea** (1951) consume dos años de su vida: 1946-1948.

De 1956 es su grabado **España**, pieza en la que culminan las dolorosas impresiones que recibe de una nación de gloriosa cultura, sometida a una dictadura oscurantista y retrógrada. El dominio absoluto de lo claro y de lo oscuro, de los matices, de la línea que va expresando el asunto controlada por la mayor exigencia artística, muestran a un Lasansky para quien el lenguaje artístico es el medio para un fin, y este fin es la expresión de algo que está ligado o se refiere al hombre y su proceso histórico conjugado en presente. Lasansky me dijo una vez:

"El peligro está en que uno se cansa y por cansancio va a lo no-objetivo, muchos de los no-objetivistas dan una terrible impresión de anemia; pintan con los mismos colores, con los mismos tonos, con los mismos valores. Con muy pocas excepciones, las obras no-objetivas quedan muy bien como adornos en las mueblerías. Si observamos el panorama latinoamericano vemos que muchos artistas adoptan una actitud romántica, sin pensar que cuando el romanticismo se enclaustra en lo meramente técnico, en lo meramente visual, resulta

una porquería. Un problema esencial es eliminar todo lo vulgar, todo aquello que la gente entiende y que a la gente le gusta cuando menos cultura posee. Pero en este proceso de pelar hay que tener cuidado de no cortarse los dedos, porque el tronco del asunto y lo emocional tienen que estar muy claros, muy frescos. Esto sólo se consigue por un sistema de tensiones perfectamente organizado en un proceso de eliminación".

¿Por qué se presenta Lasansky en 1966 con el tema del nazismo? A él le preocupa la dignidad humana y seguramente consideró que en nuestro tiempo nunca la dignidad del hombre había sido mancillada, agredida y eliminada con la ferocidad criminal con que lo hizo el nazismo. "Cuando en la primera mitad del siglo XX Alemania no dejó al hombre vivir y morir con el derecho que lo otorga su dignidad, el hombre se convirtió en un animal". La negación de ese derecho, nos dice Lasansky, no sólo produce la destrucción del negador, sino que castra su historia y envenena nuestro destino. Y este complejo asunto de orden moral es el que trató de representar en los treinta dibujos sobre el nazismo, de lo que hace una sucinta descripción progresiva, advirtiendo que ninguna de las piezas lleva título particular alguno. La relación gráfica comienza con el victimario y termina con la víctima. El victimario es el nazi que se ha calzado como quepis una calavera que oscurece su mirada hasta ennegrecerlo y de la que sobresale la mandíbula cuya voracidad está viva y nada disimulada. El dibujo No. 2 es el del jefe nazi, que alcanza a ver por que a la mandíbula de la ferocidad se sobrepone el sentido autoritario, la prepotencia del que ordena con la seguridad de ser obedecido. Después viene el nazi autoritario y ennegrecido. En el No. 4 el nazi aparece de frente, respirando con vivacidad su ansia de muerte y agresión. El No. 5 nos muestra al nazi institucionalizado, con su cruz gamada, su saludo hitleriano, sus medallas y la cabeza



cubierta con mandíbulas dentadas que forman una gran sombrero de mariscal. En el No. 6 aparece la primera víctima confundida con el victimario; sus extremidades se juntan y se entremezclan, no se describía claramente quien desfallece y quien oprime.

Lasansky siempre le ha dado en su arte enorme importancia a la figura de la mujer y a los sentimientos enaltecedores de la pareja humana, el amor, los hijos, la familia. Este artista cree en el amor de los seres humanos; de ahí que adquiriera una significación especial el dibujo No. 7 que representa al cómplice del nazi, al que acepta la indignidad por concupiscencia: vemos una figura de prostituta semidesnuda, cubierta sólo las piernas, los brazos y adornada con un polizón. La cabeza de la concupiscente está cubierta por una calavera que aunque parece sombrero también hace espesa sombra sobre sus ojos y enceguece su visión.

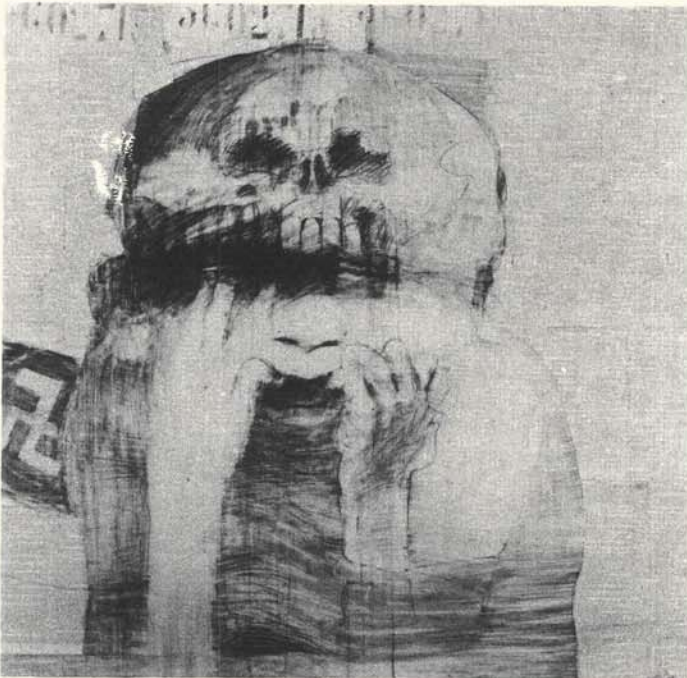
El cómplice que acepta gustoso la situación está representado por otra figura de mujer con los calzones caídos, vestida apenas con un saco de hombre que se abre y deja ver su desnudez, mientras ella sonríe calzándose en la cabeza la calavera.

El amor de los nazis (dibujo No. 9) es una danza de horror cuya compleja ironía recuerda los más despiadados dibujos de Orozco; sólo que en Lasansky la precisión del trazo le da mayor contraste y una elocuencia más sutil.

Pero la mujer concupiscente tiene un hijo que nace coronado por la calavera (dibujo No. 10), y las calaveras invaden todo momento de intimidad (No. 11), y la insaciada sed de muerte conduce al nazi a cebarse en el ser que motiva su pasión sexual, (No. 12). La pasión monstruosa origina seres monstruosos (No. 13), que la concupiscente, prematuramente envejecida, elimina con furiosa amargura (No. 14). Pero junto a la crueldad retoña una cosa viva con forma de ser humano (No. 15), trata de defender su existencia (No. 16); pero el retoño es torturado, es destruido por el aparato bélico del nazismo (No. 17), se le crucifica grotescamente (No. 18); se le hechan las aves de rapiña y se le marca con el infamante número de un campo de concentración (No. 19), la víctima es lacerada y sacrificada con lujo de crueldad (No. 20), el victimario y su cómplice se cubren con su piel: horrendo pergamino marcado con un número que no se borra, que no se borra... (No. 21). Una iglesia grotesca ofrece consuelo a los cadáveres, mientras manos vivas sangrantes imploran su auxilio (No. 22); pero la Iglesia se conforma con sostener a los muertos, mientras las aves de rapiña esperan su turno. (No. 23).

Desolada, sellada con números imborrables, aturdida, la víctima, grita su tragedia: la grita el adulto, la grita el niño, la grita el recién nacido (números 24, 25 y 26). Los gritos son tantos y tan fuertes que horrorizan al nazi cubierto con su calavera, mostrando su cruz gamada, preparando sus números para los concentrados en campos (No. 27). El clamor y la angustia llegan al vientre mismo donde un feto llora un terrible dolor que lo envejece (No. 28), mientras la Iglesia perpleja, casi enceguecida sólo atina a contemplar la muerte (No. 29).

Dibujo 27.

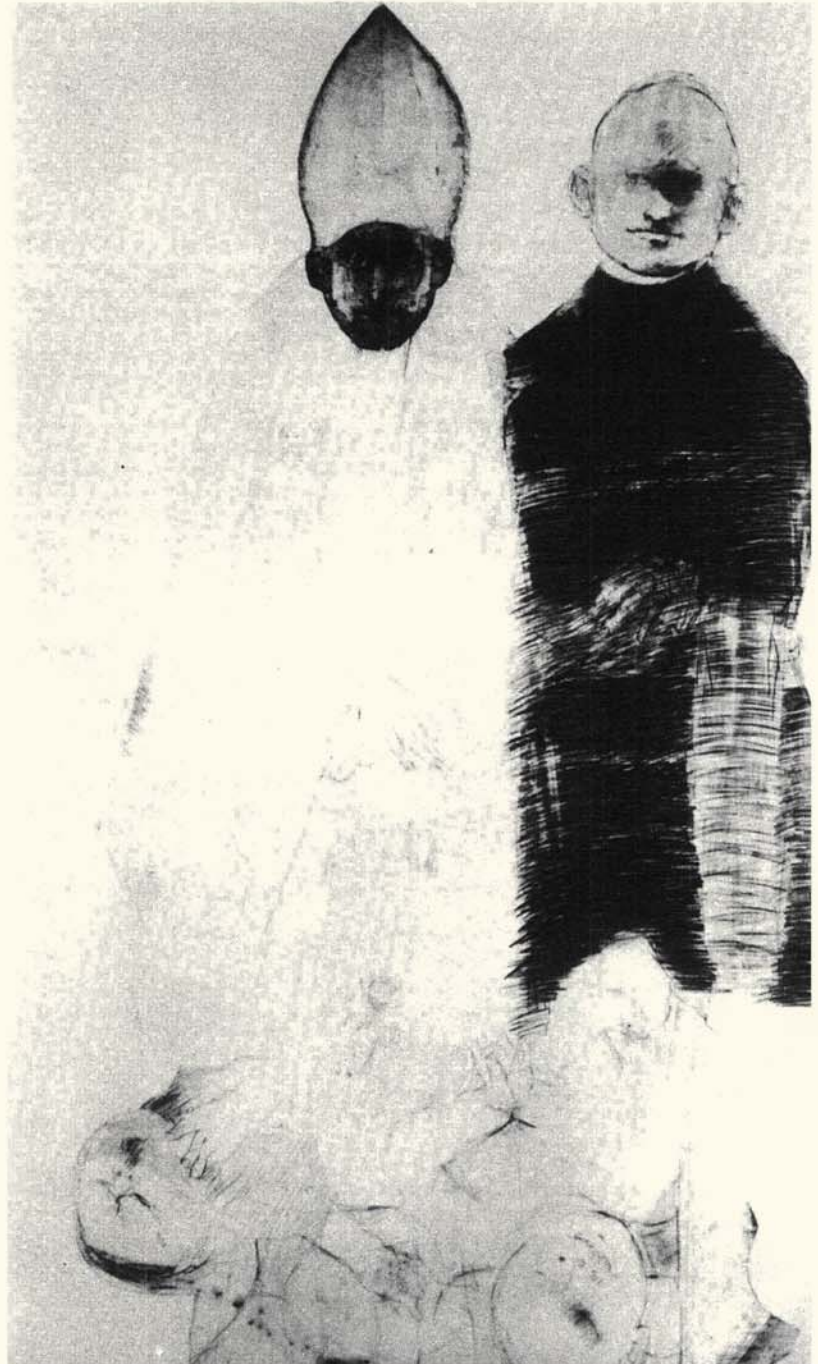


Al final, en el último dibujo, la víctima sangrante, crucificada, desollada, alcanza a señalar con un último aliento vital una acusación, que es más amarga porque la muerte le escarba la cuenca de sus ojos.

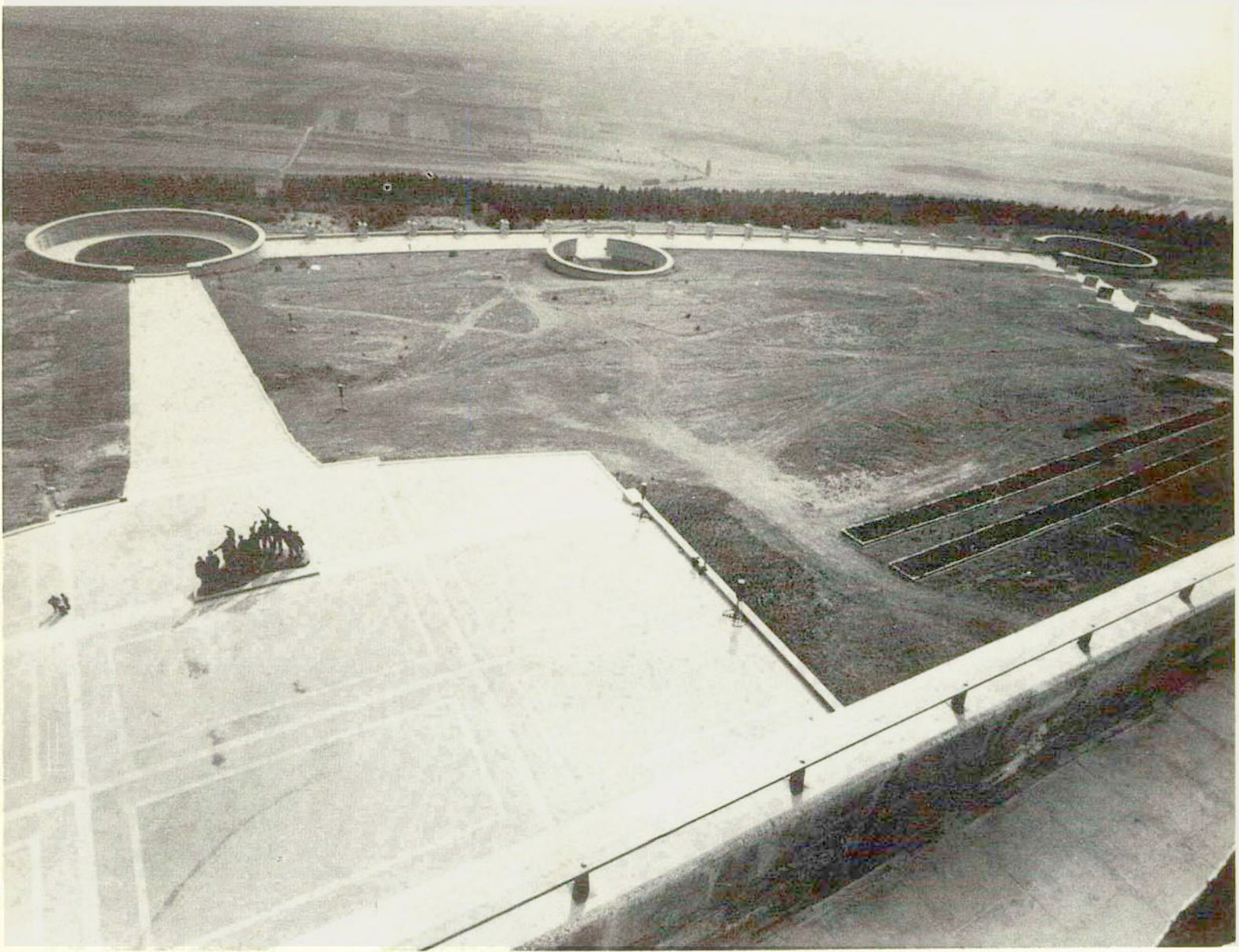
Que me perdonen quienes creen que las obras de arte no deben "leerse", y que me perdonen más aún el que haya leído este conjunto magistral de Lasansky como si tuviera una secuencia de **comic**. Cada uno de estos dibujos tienen plena autonomía, son suficientes en su significación; pero son también, indudablemente, frases de un párrafo con el que el artista no sólo se indentificó con el dolor de los víctimas, expresó claramente su repudio al victimario, su amargura ante la importancia de quienes debieron hacer algo por elemental respeto a su filosofía, sino que también le dio a la tragedia un valor de sobrevivencia, de actualidad. Los dibujos de Lasansky no son políticos, son humanitarios; tampoco son historicistas, son filosóficos; lo importante, lo que conmueve y convence sería y profundamente es que una forma tan altamente depurada haya servido para expresar con sinceridad subjetivo-objetiva un sujeto del que todos tenemos datos y una opinión formada.

Es tanta la maestría del artista que sólo atino a señalar que si Rembrandt hubiera dibujado el tema del nazismo lo hubiera hecho en un nivel similar al logrado por Mauricio Lasansky, este hombre que preocupado por la dignidad del ser humano le devuelve al arte en los Estados Unidos una dignidad que la sofisticación impuesta por el mercado artístico le ha venido quitando hace muchos años.

Dibujo 29.







Vista Panorámica del Monumento en Buchenwald.

## EL MONUMENTO DE BUCHENWALD

Pero que el nazismo es un asunto que puede ser tratado en el arte con toda la concreción de un fenómeno histórico, acabo de comprobarlo cerca de Weimar (la ciudad donde nacieron Goethe y Schiller), en el monumento levantado para honrar a las víctimas del nazi-fascismo.

Es justo que anotemos algunas diferencias esenciales entre los **Nazi-Drawings** y el Monumento de Buchenwald. Esta es una obra monumental que abarca toda una colina y que planificada y realizada en forma colectiva en el sitio mismo de la tragedia por quienes consideran que el nazismo es una realidad política que hay que erradicar hasta su más pequeña fibrilla, y que para combatirlo hace falta una conciencia histórico-política que el arte también puede ayudar a formar. Mientras el notable conjunto de Lasansky se inspira en sus más hondos y sinceros sentimientos como individuo democrático, al que le horroriza la agresión criminal del hombre contra el hombre, el Monumento de Buchenwald, es expresión de una plataforma política estatal, y en consecuencia apela más al razonamiento que a la emoción.

Este monumento no está situado en lo que fuera propiamente el campo de concentración de Buchenwald sino en una loma cercana, en cuya ladera los nazis habían cavado tres inmensas fosas para enterrar a 10 mil víctimas que no pudieron ser cremadas porque los crematorios del campo no se daban a basto. Las tumbas se han conservado y constituyen los puntos de fuerza, los puntos preponderantes del monumento que se extiende por toda la colina, situada frente a lo que hoy se ve como una apacible campiña, y en la que se lleva a cabo la reforma agraria planificada por el gobierno de la República Democrática Alemana.

Fritz Cremer.







Grupo Escultórico en Buchenwald. Fritz Cremer.



Madre Alemania.

El visitante traza en su recorrido un ángulo de casi 360 grados descendiendo primero y ascendiendo después. Siete gruesos muros, cual dólmenes de nuestros días, simbolizan los siete años de sufrimiento desde la creación del campo en 1938, hasta el triunfo de los concentrados en 1945. Conviene no olvidar que Buchenwald fue el único campo de concentración en Alemania que logró liberarse gracias a la lucha que libraron los prisioneros, quienes con suma audacia lograron producir en los talleres de armamentos algunas armas rudimentarias. Estos dólmenes o columnas que bordean el camino del descenso tienen hacia el frente la representación de una escena en bajorrelieve, e inscrito por la cara contraria unos versos alusivos. Sucesivamente representan: la construcción del campo en jornada de trabajos forzados y torturas sin fin; el número de los concentrados aumenta incensablemente; los trabajos forzados llegan a extremos de crueldad en los canchales; los prisioneros son obligados a levantar lo que serán cámaras de tortura y crematorios; la solidaridad surge en medio de la más horrenda opresión; el notable dirigente Ernest Thalmann, prisionero en Buchenwald, organiza ilegalmente la preparación política y la resistencia, y, por último, la liberación.

Dejando lo que podríamos denominar los siete años del martirio se levanta la primera fosa, que, al igual que las otras dos, ha sido rodeada de una ancha barda circular de dimensiones imponentes, mientras que en la tierra que cubre a los mártires crecen unas pequeñas florecillas siempre vivas. A partir de la primera fosa hasta la última se extiende lo que se denomina la calle de las naciones: en austeras columnas están inscritos los nombres de los países cuyos ciudadanos fueron a dar a este campo de la muerte, ya sea desde las filas de la resistencia, de la persecución racial y religiosa, o de los ejércitos que lucharon contra el nazismo, 18 países en total, que son un enunciado permanente de la magnitud de la lucha. Después de la última fosa se asciende hasta la explanada donde está situado el grupo escultórico creado por Fritz Cremer, escultor en cuyo talento confluyen la austeridad formal de Barlach y la elocuencia descriptiva de Rodín, aunque bien puede agregarse una identificación con el humanismo esencial de Kathe Kollwitz, a quien Cremer dedicó su primera obra importante, el relieve **Mujeres afligidas**, cuando la genial y ya anciana grabadora fue proscrita por los nazis de la vida cultural en Alemania. Cremer tiene ahora 60 años, hizo sus primeros estudios de escultura en Berlín con Wilhelm Gerstel. De 1934 a 1938 viaja por Francia, Inglaterra e Italia. Después de un corto período como maestro en la Academia de Arte de Berlín, regresa a Italia. De vuelta a su país es alistado en el ejército. Al término de la guerra y hasta 1959 permanece en Viena como profesor de escultura en la Academia de Arte.

En 1950 Cremer se incorpora al trabajo artístico en la República Democrática Alemana, y realiza a partir de entonces

nueve importantes monumentos de contenido antifascista, uno de los cuales es el de Buchenwald, que fue inaugurado en 1958, durante una impresionante ceremonia a la que asistieron 80 mil personas.

El primer boceto del monumento, posiblemente más emocionante en su simpleza que la obra definitiva, tenía el defecto de la generalización del tema, de la vaguedad. Después de largas discusiones con las autoridades y con sus colegas de la Academia de Arte, Cremer aceptó darle al monumento un carácter simbólico-descriptivo. En tanto monumento nacional debía expresar una tesis, una tesis que trascendiera cualquier interpretación individualista del tema del nazismo. Y la tesis era que no todos los prisioneros de los campos fueron revolucionarios conscientes; a algunos de ellos la crueldad del carcelero los volvió mendicantes, y a otros místicos, a unos más escépticos, unos imploraban y otros buscaban una inmolación inútil. El monumento en su conjunto exalta el valor histórico de la lucha bajo una bandera y una ideología consecuente. Catártico resulta para una mentalidad acostumbrada al goce estético superfluo, aceptar el mensaje del optimismo de ese monumento emanado del más trágico acontecimiento de la historia contemporánea.

No se trata de seguir llorando a los muertos, sino de advertir a los vivos sobre los peligros reales del resurgimiento del nazismo. La necesidad de advertencia hizo que el pueblo juntara 30 millones de marcos para erigir los monumentos y museos de Buchenwald, Ravensbrück y Sachsenhausen. 28 fueron los campos principales y dos mil los accesorios, donde fueron concentrados 18 millones de hombres, mujeres y niños, de los cuales murieron 11 millones. A sólo 20 años del fin de este horror hay quien pretende negar que haya ocurrido. Si en 1958 fueron 80 mil las personas que asistieron a la inauguración del monumento de advertencia y recuerdo de Buchenwald, tres años después, en 1961, fueron 200 mil las que hicieron acto de presencia al inaugurarse el de Sachsenhausen.

La última obra importante de Cremer es un bronce de tres metros de altura llamado **Madre Alemania** y para el cual el escultor se inspiró en los versos de su amigo Bertold Brecht que dicen: Oh, Madre Alemania, qué maltrеча te dejaron tus hijos.

Cuando le preguntaron a Cremer si no le molestaba trabajar durante tantos años en el mismo tema del nazismo, él respondió: "Se me pregunta con frecuencia qué satisfacción encuentro en ocuparme antes que de otros de este sombrío capítulo de la historia de Alemania; a ello sólo puedo responder diciendo que lo más difícil resulta más bello para quien logra expresarla".

Pieza maestra del escultor de Buchenwald es la cabeza de Bertold Brecht, que reúne en su masa metálica una fidelidad física y psicológica con el retratado que conmueve y asombra.





El matemático.  
Diego Rivera.

Hemos hecho varias afirmaciones que son esenciales para entender la actitud hacia el arte asumida en este ensayo. Por ejemplo que se aprende a hacer arte practicando, mientras se aprende a criticar teorizando, y que aquí se intenta hablar de algunos hechos obvios en la práctica pero poco tomados en cuenta por los teóricos del arte. La finalidad es facilitar la comprensión al lector que no es un especialista en arte, más que aportar resultados teóricos.

Conviene por esto mostrar que las afirmaciones hechas representan ideas susceptibles de aplicación práctica, y no son simplemente ideas abstractas. Importa saber si son útiles, si se pueden aplicar a casos reales con alguna ventaja, más que saber si son afirmaciones estrictamente ciertas o no. Por tal razón en este segundo artículo se mostrarán ejemplos claros en que tales ideas se toman como referencias para la comprensión, ejemplos seleccionados entre obras de arte que, por ser bien conocidas a la fecha, faciliten entender lo que sobre ellas se ha de plantear, ya que es más fácil ahondar en lo que se conoce de antemano que en lo que se vé por primera vez.

La primera obra que puede servir de ejemplo es el "retrato de un matemático", del maestro Diego Rivera. Se trata del retrato al óleo de un personaje sentado ante una mesa con varios libros. Dicha figura, más que estar representada describiendo los volúmenes que la forman, se pintó con pinceladas pastosas que tienden a formar planos de color, los cuales, independientemente del hecho que representen al cuerpo de un hombre, o una mesa, o un muro, se equilibran entre sí gracias a esa impresión de peso que los ojos creen hallar en cada material con que topan, según sea más claro o más oscuro, de superficie más tosca o más lisa, y que igualmente provocan los materiales colorantes de un cuadro cuando se aplican en capas

gruesas y no en capas delgadas que semitransparenten lo que se halla bajo ellas, en cuyo caso el material no sería percibido por los ojos como algo independiente en sí. A este tipo de impresiones nos prepara la vida cotidiana, puesto que tenemos que tocar o trabajar con materiales que tienen muy distintas texturas y colores y muy diversos grados de dureza, que estamos habituados a identificar al primer golpe de vista. Esa evocación de objetos duros y blandos, ligeros y pesados, es lo que nos provocan las plastas de color, como las que forman el citado cuadro. Los ojos atribuyen a dichos colores pastosos, en la proporción en que los pueden captar como materiales independientes de lo que representan, las mismas cualidades que normalmente encuentran en el mundo real.

Esa especie de sensación de peso de las plastas de color actúa ante los ojos en diferentes direcciones, las que dependen en buena parte de los contornos, la dirección en que están aplicadas las pinceladas, etc., formando el conjunto un intrincado juego de dinamismos propiamente imaginario, pero perceptible por diferentes observadores. Este juego dinámico permite acentuar, es decir, darle mayor importancia a unos motivos sobre otros, o a algunas partes del cuadro sobre otras. En el caso del cuadro que nos ocupa los motivos más importantes son la cara del retratado, arriba a la izquierda, y los libros, abajo a la derecha, con una importancia subordinada al retrato mismo.

Son las áreas oscuras del cuadro las que cumplen esa función tan importante desde el punto de vista formal de centrar la atención en varias partes del cuadro, dándoles así mayor importancia. La franja oscura vertical a la derecha del fondo lleva con naturalidad los ojos hacia los libros que están so-



# sobre el problema de la comprensión en el arte

bre la mesa, y la masa oscura e irregular del cuerpo del personaje representado hace el papel de una especie de pedestal de forma irregular para la cara, mientras la curva oscura que forma la masa del cabello forma a su vez una especie de aureola, cuyo centro es precisamente la parte más expresiva de la cara, los ojos. Uno de los ojos, el izquierdo, está en la parte sombreada de la cara, y llama por esto menos la atención que el derecho. Es el ojo derecho el que está en el centro del arco que forma la masa de los cabellos.

Este ojo es precisamente el centro de atención del cuadro, pero curiosamente la refracción del cristal del anteojito modifica el dibujo del ojo y hace desaparecer el iris, que sería naturalmente la parte más expresiva de ese centro de atención. El resultado es que se ha obtenido un ojo que, aunque está cuidadosamente dibujado (obsérvese la construcción anatómicamente perfecta del pómulo y del arco de la órbita), es un ojo que no vé a ninguna parte.

Por otro lado el cuerpo del retratado se apoya sobre la silla de cualquier modo, con un descuido evidente. De las manos, como olvidadas por su dueño, la derecha está simplemente apoyada (y es por cierto lo único dibujado sin cuidado en el cuadro), sin hacer una actividad definida, y la mano izquierda se halla dentro de la bocamanga del brazo derecho, donde nada podría hacer.

Así toda la intensidad vital del personaje queda concentrada en la expresión facial, y todas las formas están hablando del pensamiento abstracto, separado de la realidad, de este hombre ensimismado. Los libros, al alcance de sus manos inactivas, nos orientan al motivo de ese pensamiento abstracto; no evoca amores ausentes, no se hunde en la melancolía: vive pensamientos librescos.

Ni siquiera eran necesarias las formas geométricas dibu-

jadas linealmente sobre el fondo. La naturaleza de la relación entre el hombre y sus pensamientos deshumanizados, entre su abandono personal y la rigidez de sus pensamientos está suficientemente sugerida por el contraste entre el dibujo despectivamente irregular de ese cuerpo sin atención suficiente hacia sí mismo como para buscar al menos sentarse con comodidad, y la rigidez absoluta de la línea de separación de las áreas clara y oscura del fondo, la única línea verdaderamente recta en el cuadro. Obsérvese que mientras el cuerpo del retratado está reducido a formas irregulares y un tanto arbitrarias, el área oscura del lado derecho, que es la que lleva la atención hacia los libros, es de una rigidez casi geométrica. Rigidez acentuada por otra parte por la brusquedad del contraste entre el lado claro y el lado oscuro del fondo.

Esto es lo que se puede decir de tan notable retrato, sin entrar en pormenores propiamente técnicos sobre el uso de la geometría en la distribución de los motivos, etc. Reflexiones sobre la significación general de estas observaciones.

Se ha dicho que EL PATRON IDEAL AL QUE EL ARTISTA DIRIGE CADA CREACION SUYA AL IRLA HACIENDO ESTA FUERTEMENTE INFLUENCIADA POR LAS POSIBILIDADES PROPIAS DE LOS MATERIALES QUE USA. Véase.

Las características que necesitan tener los materiales de pintura para poder pintar de esta manera son varias. Por ejemplo, los colores que se usen necesitan tener suficiente poder cubriente, es decir, no ser demasiado transparentes. Necesitan tener, en el momento de aplicarse, consistencia de pasta, no líquida. Necesitan variar poco de color al ir secando, para poder dar los matices deseados con la necesaria precisión (por ejemplo, los colores diluidos en agua cambian completamente de color al evaporarse el agua, lo que impide que puedan manejarse con mucha exactitud).



Escultura de Tláloc.



La precisión necesaria para trabajar los colores fue posible desde que se empezó a utilizar el óleo, cuyo tipo de secado le permite. También permite el uso de colores en pasta, sobre todo con aceites espesados que permiten conservar al máximo la huella del pincel. Pero en épocas pasadas varios colores de origen orgánico, cuyo matiz no tenía con que sustituirse, eran trasparentes, teniendo que usarse sobre una base adecuada de color, por lo que no podían verse de ningún modo como material colorante independiente de lo que representaban. A química dio el siglo pasado colores artificiales que permitieron pintar al modo de que aquí se habla. Es evidente, pues, que los materiales utilizados determinan en buena parte el resultado final de la obra de arte. AUN LOS RASGOS ESTILÍSTICOS MAS PERSONALES, O LOS MAS ESPIRITUALES QUE SE PUEDAN HALLAR, ESTAN PROFUNDAMENTE DETERMINADOS POR LAS POSIBILIDADES PROPIAS DE LOS MATERIALES UTILIZADOS. Por muy espiritual que se desee considerar al arte, no puede éste escaparse de las leyes del mundo físico.

Otra Reflexión puede hacerse sobre lo que se había afirmado que EL ARTE EXPRESA EL MUNDO INTUITIVO, Y NO SOLAMENTE EL RACIONAL, DEL ARTISTA. Rivera ha sido tomado desde siempre como el representante por excelencia del descriptivismo temático dentro de ese movimiento del pasado inmediato en arte que dio en llamarse realismo revolucionario mexicano.

Es cierto que su obra lleva consigo siempre un contenido expresivo, pero esto no quiere decir de ninguna manera que el único contenido sea el expresable a través del tema, eso que podemos sin dificultad convertir en palabras "La maestra enseña a los niños bajo la mirada vigilante de un soldado revolucionario." (es lo que pasa en un mural suyo en la SEP). El retrato aquí citado no responde a ningún tema predeterminado, y contiene sin embargo una idea bien clara expresada no a través de la descripción temática, sino a través de las sugerencias que hacen las formas representadas. Y para manejar las formas al crear obras de arte (como al observarlas) no se usa, espontáneamente, la razón, sino el instinto. Acaso no todo aquel que se haya detenido ante este cuadro haya notado lo explicado aquí, líneas atrás, pero esto no quiere decir de ningún modo que sea indispensable hacer un análisis formal cuidadoso para captar dicha impresión. Estrictamente, es necesario el análisis formal para explicar dicha impresión a otros, pero no para captarla: la percepción es espontánea y no forzosamente consciente: como el basquetbolista es consciente de la trayectoria del balón pero no del esfuerzo múltiple que hace para alcanzarlo, el observador de una obra de arte es consciente de lo que está en el cuadro pero no forzosamente de que eso que capta es producto de su trabajo sensorial y mental: en cada mirada reconstruimos el mundo. A su vez el artista tiene una visión aproximada de lo que desea representar, pero no forzosamente de cada uno de los aspectos de lo representado que ha conseguido captar. LA EXPRESION ARTISTICA, PUES, SE REFIERE AL MUNDO INTUITIVO DEL AUTOR, Y NO SOLAMENTE AL RACIONAL DE EL. Observación: el mundo racional, más angosto, no queda forzosamente excluido: pero tampoco debe considerarse incluido forzosamente en la expresión artística.

De paso, puede notarse que el formalismo, tan injustamente despreciado por algunos autores, no se reduce a un simple "goce de formas", sino que constituye la atención a un lenguaje propio del arte, que está lejos de limitarse a la representación "bonita" de formas inexpresivas.

Otra reflexión puede agregarse, que no resulta de todo inútil. No deja de ser extraño que precisamente Rivera, que fue un individuo extraordinariamente sociable, haya tenido esta idea del pensamiento matemático precisamente como un modo de introversión, de aislamiento personal. Esto lleva a pensar que LA CORRESPONDENCIA ABSOLUTA ENTRE LA PERSONALIDAD DEL AUTOR Y EL CARACTER DE LA OBRA DE ARTE ESTA LEJOS DE SER UNA REALIDAD. Pero, en este caso al menos, puede irse más allá: un artista de tendencias fuertemente inclinadas a la introversión, al pensamiento rumiado, difícilmente hubiera tenido esta imagen del pensamiento matemático como aislamiento personal extremo del personaje representado, pues lo que es habitual no causa extrañeza a nadie. Rivera vio (es decir, VIVIO), el aislamiento de su modelo como algo característico de él, como algo que no es completamente común a todo el mundo, y por eso lo pintó así.



De tal manera actúan todas las cosas que se supone determinan la obra de arte. No se puede asegurar que lo hagan de un modo uniforme. Se dice, y eso es una afirmación correcta, que la personalidad del autor ha determinado a su obra, pero solamente la obra concreta puede asegurarnos de que manera se hizo realidad esa determinación. **EL CONOCIMIENTO DE LA PERSONALIDAD DE UN AUTOR NO PUEDE GARANTIZAR LA COMPRESION DE SU OBRA**, aunque sí nos puede dar un indicio.

Del mismo modo sucede con las determinaciones históricas. Cualquier conocimiento histórico que se tome como referencia para la comprensión de una obra de arte será un indicio, pero nunca una realidad en el arte. Las realidades artísticas existen en las obras de arte, nomás. La correspondencia entre la historia y el arte de una época histórica es en todo caso un problema por resolver. A este respecto se refiere el ejemplo siguiente, tomado del arte precortesiano.

Se trata de una escultura lítica del período azteca, que representa a un personaje vestido con los atributos del dios Tláloc.

He aquí algo de lo que la historia nos puede decir al respecto.

Se sabe que así se vestían algunos sacerdotes de segunda importancia (según el cronista Durán, era la misma gente del bajo pueblo quien lo hacía) en las celebraciones del mes de junio destinadas a pedir lluvia a los dioses, asunto de la incumbencia del dios antes citado. A veces llevaban ollas de barro y un palo con qué golpearlas, con lo que se aludía a la idea que por entonces se tenía de la lluvia, que era aproximadamente así:

Tláloc acostumbraba guardar la lluvia en las cuevas de los cerros, y para producir la lluvia mandaba a sus ayudantes con ollas de barro. Al golpear estas ollas, (los truenos), las quebraban y derramaban el líquido en los campos. Era lo que se pedía que hicieran, para asegurar la producción agrícola, para asegurar la alimentación de todos.

Se sabe también que el centro de la vida religiosa era la mística militarista, que aseguraba al imperio azteca la supervivencia, con alguna independencia de la producción local de alimentos. Al impulsar el culto del sol, dios guerrero, para los aztecas, el culto de Tláloc pasó a un segundo término y no fue sino hasta 1454, el año del hambre extrema, en que el culto de Tláloc se reinició repartiendo ambos dioses la hegemonía del panteón azteca, la lluvia-Tláloc y el sol-Huitzilopochtli.

La idea de quienes fomentaron el culto solar-militarista fue asentar en la religiosidad popular el dominio de los aztecas sobre los demás pueblos, y esto ha sido entendido así por varios historiadores.

Por otra parte, se sabe también que la identificación de una persona con el dios cuyos atributos portaba era considerada un hecho. Por ejemplo, aún después de la conquista, se llegó al extremo de matar, por jóvenes ya catequizados, (lo relatan Mendieta y Motolinia) a un sacerdote que salió a la calle con la ropa del dios a cuyo culto estaba dedicado, subrepticamente. Los muchachos no tenían remordimientos de conciencia porque creían haber dado muerte al dios representado (por esas fechas era ya "demonio").

Con estos antecedentes, obsérvese la escultura citada en la reproducción que aquí mismo se ofrece.

El personaje representado tiene las piernas semidobladas y el tronco débil y flojo. Estas características no van de acuerdo con la representación de un dios, de un ser poderoso; por el contrario sólo caben en el caso de que se trate de un débil y frágil. La actitud del cuerpo recuerda los modos propios de un niño que tuviera poco tiempo de haber aprendido a caminar, un momento de fragilidad extrema en la vida de un individuo.

Por otra parte esa idea de un hombre como un ser excesivamente frágil tampoco está de acuerdo con el sentido marcial que sería de esperarse en un pueblo que dió a su mística guerrera un lugar preponderante en su vida cívica y cotidiana. Dicha mística guerrera hoy nos es esencial para comprender el arte y el mundo azteca.

Salta a la vista que nada puede asegurarnos que el militarismo fuera capaz de neutralizar cualquiera otra manifestación afectiva diferente. Lo que puede saberse con seguridad, lo único, es que, habiendo un fuerte interés oficial en fomentar el sentido del militarismo, este sentido militarista pudo propiciar la aparición de obras del arte que a él respondieran. Efectivamente las hay, y algunas han sido bien estudiadas. La escultura aquí citada, en cambio, se aleja definitivamente de dicho sentido oficial no sólo por el motivo que representa, sino por la actitud emotiva que refleja.

Es significativo que dicha actitud emotiva coincida con el carácter quejumbroso y deprevisivo de muchos poemas conservados, aztecas y nahuas en general, y aún de otras culturas del México antiguo, pues parece haber sido un aspecto humano muy generalizado. A través de estos textos se percibe una idea del hombre como ser desamparado ante el devenir implacable y las fuerzas incontrolables de la naturaleza, que lo mismo podía ofrecerle todo lo esencial en abundancia que sumirlo en la necesidad más apremiante. Hay también buen número de esculturas que responden a este mismo carácter: dicha escultura no es una excepción.

La aparición repetida de este sentido humano, sin embargo no puede justificar el hecho que dicho sentido sea tan distinto al necesario para llevar adelante la mística militarista. Tampoco quien está identificándose con un dios a través de sus atributos tiene porque ser representado de esta manera tan poco benévola. Pero puede hallarse aún otra interpretación a este hecho.

Es posible que ese carácter débil se manifieste gracias precisamente a que lo que importaba de la representación del dios eran sus atributos, suficientes para identificarlo. Se sabe que los modos de representar a los dioses se conservó a través de siglos; si los rasgos propios del cuerpo de este hombre no coinciden con la idea de un dios como ser poderoso, es seguramente porque no fueron esenciales para la representación deseada, según las normas acostumbradas, y el escultor tuvo por esta razón un cierto margen de libertad.

La libertad, sin embargo, dentro de la religiosidad azteca, no significa que el autor tuviera el deseo expreso de salirse de la tradición, de negarla. Significa que, no teniendo en algún aspecto una imposición de las maneras tradicionales, podía el escultor representar algo de la manera que le resultaba más sencilla. Espontáneamente, lo que un autor representa es lo que le es más fácil, lo que le es más familiar. Si esas tendencias espontáneas salen un poco de los patrones aceptados, es porque no son vividos conscientemente.

Esto era lo importante del ejemplo. Lo aquí representado es producto de la realidad vivida espontáneamente, intuitivamente. Y precisamente por eso, **REPRESENTA UNA MANERA UN TANTO IMPREVISTA DE REACCIONAR EL ARTISTA A LOS CANONES IMPUESTOS POR LA CULTURA EN QUE LA OBRA DE ARTE SE PRODUCE. LA HISTORIA, CONSECUENTEMENTE, NOS PUEDE ORIENTAR PARA LA COMPRESION DE UNA OBRA DE ARTE, PERO SOLO CADA OBRA CONCRETA NOS PUEDE GARANTIZAR CUAL FUE EL MODO EN QUE EL AUTOR RESPONDIO A LAS DETERMINACIONES HISTORICAS.**

Y queda mostrado un caso en que no es suficiente con atenerse a la historia para entender algo de una obra de arte cuyo sentido esencial (es decir, su significación humana) se nos escaparía si inadvertidamente llegáramos a ella esperando encontrar lo que la moda indigenista nos sugiere de primera intención. Es más: la orientación historicista nos sería, más probablemente, un estorbo para entender cabalmente lo que la observación espontánea nos ofrece a bajo precio. Juzgue el lector si el sentido humano del que aquí se habla no aparece con gran claridad en dicha escultura. Si de este aspecto tan común en el arte prehispánico se ha hablado poco, se debe **NO A QUE SEA MUY DIFICIL DE CAPTAR, SINO A QUE NOS ESTAMOS HABITUANDO A LEER SOBRE LAS OBRAS DE ARTE, NO A VERLAS Y A VIVIRLAS.**



La Federación Nacional de Colegios de Arquitectos de la República Mexicana, invita a todos los arquitectos mexicanos a participar en el Tercer Congreso Nacional de Arquitectos, que se celebrará en la Ciudad de Puebla, Puebla del 24 al 27 de mayo del presente año.

Reunen características de capital importancia la realización de eventos de esta naturaleza ya que solamente por medio de ellos es posible confrontar los distintos problemas gremiales que existen; así como la disposición del arquitecto a buscar solución tanto a ellos como a las carencias que tiene nuestro pueblo con respecto a esta actividad profesional.

Calli, saluda a todos los arquitectos participantes en este congreso.



Del 24 al 30 de abril, en el Centro Cultural del Instituto Politécnico Nacional, en Zacatenco, D.F., se celebrará el Quinto Seminario Nacional de Planificación. Los temas a desarrollar son:

El Ejido Colectivo.

El Crecimiento de la Población.

Por lo importante que resultan estos temas para la buena marcha del país, este Seminario adquiere un carácter especial.

# XEIPN TV canal 11

PRESENTA SU PROGRAMA  
SABADOS A LAS 19.00 HRS.  
dirección. Luis Fernandez de Castro



INVITADO PARA EL

**sábado 6 de mayo**

# calli

revista analítica de arquitectura contemporánea



Cuidaba más de la limpieza de cuerpo y vestidos; moviase con mayor facilidad y holgura, cobró aspecto más sencillo, más dulce, inquietando a su madre. Tratábala de modo nuevo, hacíase él mismo la cama los domingos y, en general, sin aspavientos ni ostentaciones, se esforzaba por hacerle a ella más leve la tarea. Nadie obraba así en el arrabal...

Un día trajo un cuadro y lo colgó en la pared. Representaba a tres personajes de rasgos henchidos de resolución valerosa.

—Es Cristo resucitado, yendo a Emaús —explicó el mozo.

Le gustó el cuadro a Pelagia, pero pensó: "Honras a Cristo y no vas a la iglesia..."

Otros cuadros vinieron después a adornar las paredes; aumentaron los libros en el lindo estante que un carpintero, camarada de Pável, vino a colocar. La habitación fue tomando aspecto agradable.

El muchacho solía tratar de "usted" a su madre, llamándola "mamá". A veces le dirigía breves palabras:

—Madre, no esté inquieta, por favor: esta noche volveré tarde...

En tales palabras sentía ella latir algo fuerte y serio que le gustaba. Pero seguía creciendo su ansiedad, y como no llegaba a explicarse con Pável, se le iba formando como el presentimiento de algo extraordinario, que le apretaba cada vez más el corazón. A ratos pensaba:

Los demás viven como criaturas humanas; él es como un monje... demasiado serio... No es propio de sus años...

Y se preguntaba:

—¿Tendrá tal vez una amiga?

Pero hace falta dinero para que las muchachas le quieran a uno, y él le daba casi todo el salario.

Así fueron pasando semanas, meses, casi dos años, de vida rara y silenciosa, llena de pensamientos, de temores confusos y crecientes de continuo.

Una noche, después de cenar, Pável, corriendo las cortinas de las ventanas, sentóse en un rincón y se puso a leer, después de haber colgado de la pared, por encima de su cabeza, una lámpara de estaño. La madre acababa de recoger los platos en la cocina y se le acercó. Levantó él la cabeza y la miró con ademán interrogativo.

—¡No es nada, Pável, es... eso mismo! —profirió vivamente.

Y se alejó, moviendo las cejas con expresión confusa. Pero, después de quedarse inmóvil un rato, en medio de la cocina, se lavó las manos y volvió atrás, pensativa y preocupada.

—Quería preguntarte —dijo con una voz sumisa— qué es lo que lees sin descansar.

El dejó el libro.

—Siéntate, madre...

Sentóse pesadamente Pelagia a su lado y se irguió, presto el oído, en espera de algo grave.

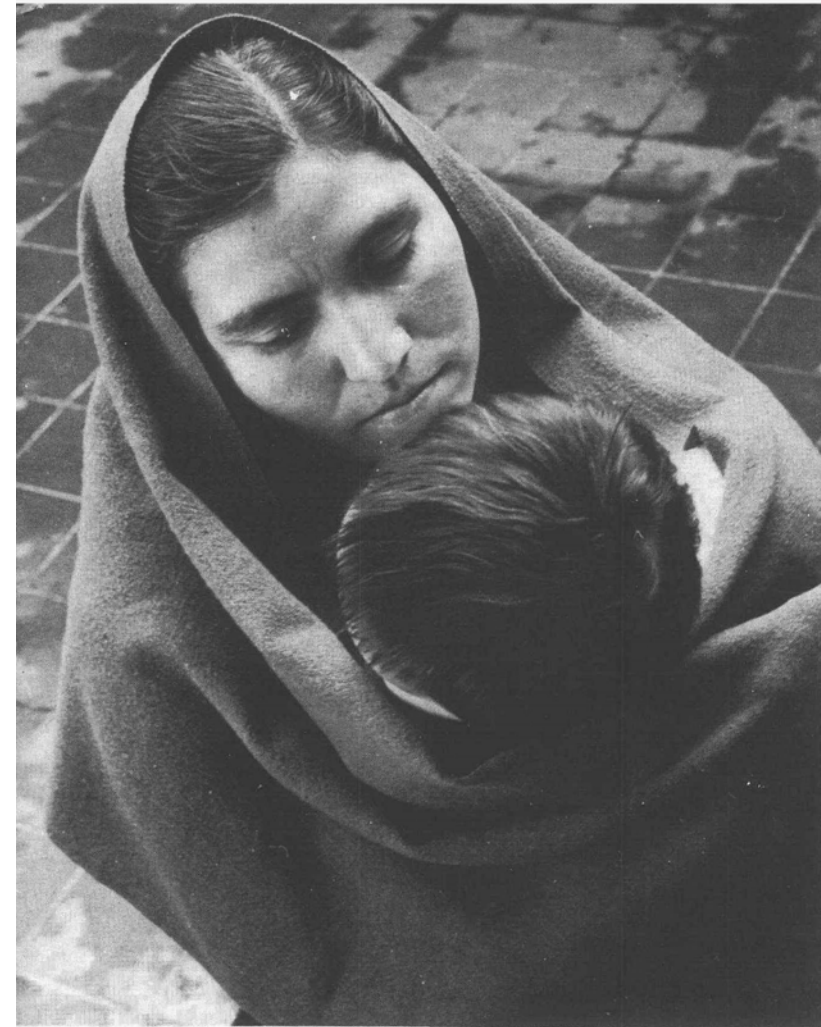


Sección de Fotografía  
Por Manuel Carrillo



**MEXICO EN BLANCO Y NEGRO**





—Leo libros prohibidos. No los dejan leer, porque dicen la verdad acerca de nuestra vida, la del pueblo... Se imprimen a escondidas, y si los encontrasen en casa me llevarían a la cárcel... a la cárcel, por haber querido saber la verdad. ¿Entiendes?

Sintió ella de pronto trabajo al respirar y clavó los ojos huraños en su hijo, que le pareció cambiado, extraño a ella. Tenía otra voz más espesa, baja y sonora. Con los dedos afilados se retorcía el bigote sedoso, y miraba de un modo raro, hacia abajo. A ella le dió miedo.

—¿Y por qué has de hacerlo, Pável?

—Le dijo.

Levantó él la cabeza, la contempló y contestó tranquilo:

—Quiero saber la verdad.

Tenía la voz baja, pero firme, y en los ojos le relucía un deseo obstinado. Pelagia comprendió que su hijo estaba consagrado para siempre a un lago misterioso y terrible. En la vida, todo le había parecido siempre inevitable; se había acostumbrado a someterse sin reflexionar; se echó a llorar dulcemente, sin encontrar palabras en su corazón, apretado por la angustia y la pena.

—¡No llores! dijo Pável, con voz acariciadora, que a la madre le pareció una despedida.

—¡Reflexiona qué vida es la nuestra! Tú tienes cuarenta años y, dime, ¿has vivido de veras? Padre te pegaba... Ahora entiendo que su pesar era lo que expresaba sobre tu cuerpo... el pesar de una existencia que le oprimía, sin que él mismo supiera de dónde llegaba. Trabajó treinta años; empezó cuando la fábrica no ocupaba más que dos cuerpos

de edificio, y hoy cuenta siete. Las fábricas se desarrollan y la gente se muere, trabajando para ellas.

Oíale Pelagia con temor y avidez a un tiempo. Los ojos claros y hermosos del muchacho centellaban; apoyando el pecho en la mesa, habíase acercado a su madre, y casi tocándole el rostro bañado en lágrimas, le iba soltando su primer discurso sobre la verdad, tal como él la entendía. Con la sencillez de los jóvenes y el ardor de un escolar, orgulloso de sus conocimientos y sinceramente convencido de su importancia, iba hablando de todo lo que le parecía tan evidente, y hablaba, tanto para vigilarse a sí mismo, como para convencer a su madre. A veces cuando le faltaban palabras, se detenía, y entonces veía el rostro inquieto en que brillaban unos ojos de bondad, empañados de lágrimas, henchidos de terror, de perplejidad. Tuvo lástima de su madre, y de nuevo le habló de ella misma.

—¿Qué goces has conocido tú? —preguntóle—. ¿Qué hay en tu pasado de bueno?

Agachó ella tristemente la cabeza, con un sentimiento nuevo, desconocido aún, doloroso y gozoso a la vez, que le acariciaba dulcemente el corazón dolorido. Por primera vez alguien le hablaba de ella y de su propia vida, y despertándose en su interior unos pensamientos vagos, adormecidos, desde muy allá, reanimaban sentimientos apegados de incierta desazón, los pensamientos y los recuerdos de su juventud lejana. Habló de su vida, de sus amigas; habló largamente de todo. Pero, como los demás, sólo sabía quejarse; nadie explicaba por qué el vivir es tan penoso y tan duro...

Y ahora, su hijo estaba sentado frente a ella, y cuanto de ella le iban diciendo los ojos de Pável, su rostro, sus palabras, le sobrecogía el corazón, llenándola de orgullo; era su hijo, el suyo, que había comprendido la existencia de su madre y le decía la verdad de sus sentimientos.

No se suele compadecer a las madres.

Sabíalo ella y no comprendía que Pável no hablaba de ella tan sólo, sino que cuanto dijo de la vida de las mujeres era la verdad, la verdad cruel. Por eso le parecía que en el pecho se le agitaba una turba de sensaciones, calentándola como una caricia desconocida.

—¿Y qué vas a hacer? —le dijo interrumpiéndole.

—Aprender, y luego enseñar a los otros. Nosotros tenemos que aprender, tenemos que saber, tenemos que entender por qué la vida, para nosotros es tan penosa.

Era grato para la madre ver los ojos azules del hijo, siempre serio y severo, relucir de ternura, iluminando dentro de él algo para ella raro. Una sonrisa de satisfacción asomóse a los labios de Pelagia, a pesar de que aún tenía lágrimas en las arrugas de las mejillas. Un doble sentimiento dividía su ser: estaba orgullosa del hijo, ansioso de la felicidad de todos los hombres, que los compadecía a todos viendo el dolor de la vida; y a la vez no podía olvidar que era muy mozo, que no hablaba como sus camaradas, que estaba resuelto a entrar solo en lucha contra la existencia rutinaria de ella y de los demás. Tuvo comeción de decirle:

...—¡Hijo mío! ¿Qué podrás conseguir? Te verás aplastado... , perecerás".







## Si construye usted EDIFICIOS DE DEPARTAMENTOS calcule . . .

Los Pisos Euzkadi significan menos peso por metro cuadrado gracias a su extraordinaria ligereza.

- Tienen lujosa apariencia. Sus cincuenta colores y miles de combinaciones realzan la elegancia de cualquier lugar de la casa.
- Se instalan rápidamente en tipos de firmes tales como concreto entrepiso, a nivel bajo y nivel de concreto.
- Son fáciles de limpiar y de mantenimiento.
- Ofrecen además gran variedad de zoclos, que protegen el piso y los muros y son fácilmente moldeables.
- Y vienen en 2 tipos diferentes, para satisfacer cualquier necesidad, cualquier presupuesto, cualquier cálculo.

### DURAPISO

Loseta Asfáltica

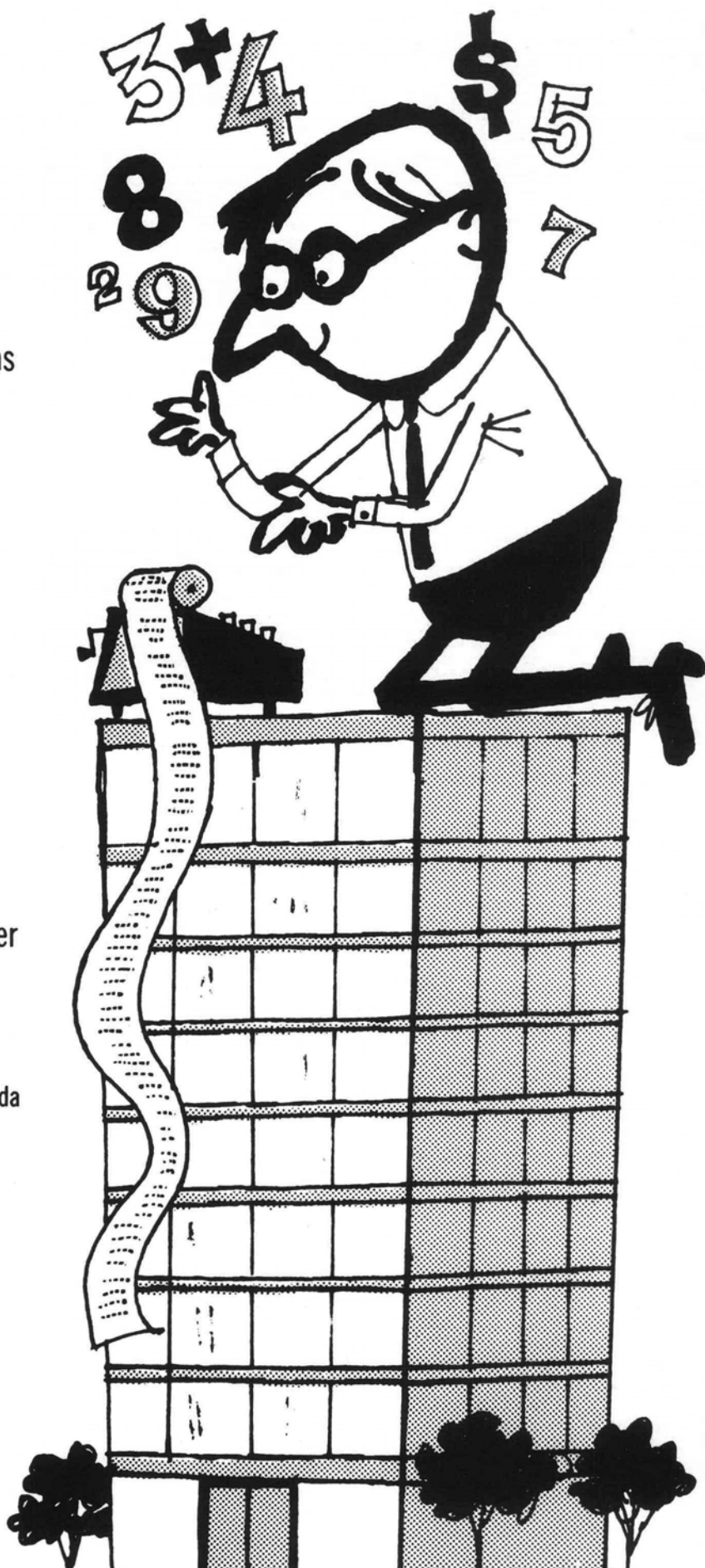
### PERMAPISO

Loseta Vinílica Asbestada

**... Calcule lo que gana instalando**

**P I S O S**

**EUZKADI**





**P I S O S**

**EUZKADI**

**DISTRIBUIDORES  
DE PISOS Y PLASTICOS  
EN EL DISTRITO FEDERAL**

**DISTRIBUIDORA DE LINOLEUMS,  
S. DE R. L.**

F. Servando Teresa de Mier Núm. 3-B  
Tel. 21-61-48

**DIMO, S. A.**

Félix Cuevas Núm. 835  
Tel. 34-82-35

**DISTRIBUIDORA DUSPA, S. A.**

Durango Núm. 202-B Tel. 14-76-22  
Oaxaca Núm. 92 Tel. 11-40-80

**LA POPULAR, ESP. EN PISOS, S. A.**

Av. Cuauhtémoc Núm. 277  
Tel. 33-09-15

**PISOMEX, S. A.**

Av. Insurgentes Sur Núm. 590  
Tel. 23-05-41

**CIA. COMERCIAL DE MEXICO, S. A.**

Darwin Núm. 102  
Tel. 25-82-58

**COVO Y CIA., S. A.**

Guanajuato Núm. 232  
Tel. 25-61-80

**ISIDRO OVEJAS, S. A.**

Sadi Carnot Núm. 81  
Tel. 35-35-38

**MUEBLES PARA BAÑO, S. A.**

Jalapa Esq. con Chihuahua  
Tel. 11-46-60

**PISOS MODERNOS, S. A.**

Goethe Núm. 17 Tel. 14-40-92

**SALVADOR DIAZ DUPOND, S. A.**

Bahía de la Ascensión Núm. 113  
Tel. 45-12-88

**TECNICA DISTRIBUIDORA S. A.**

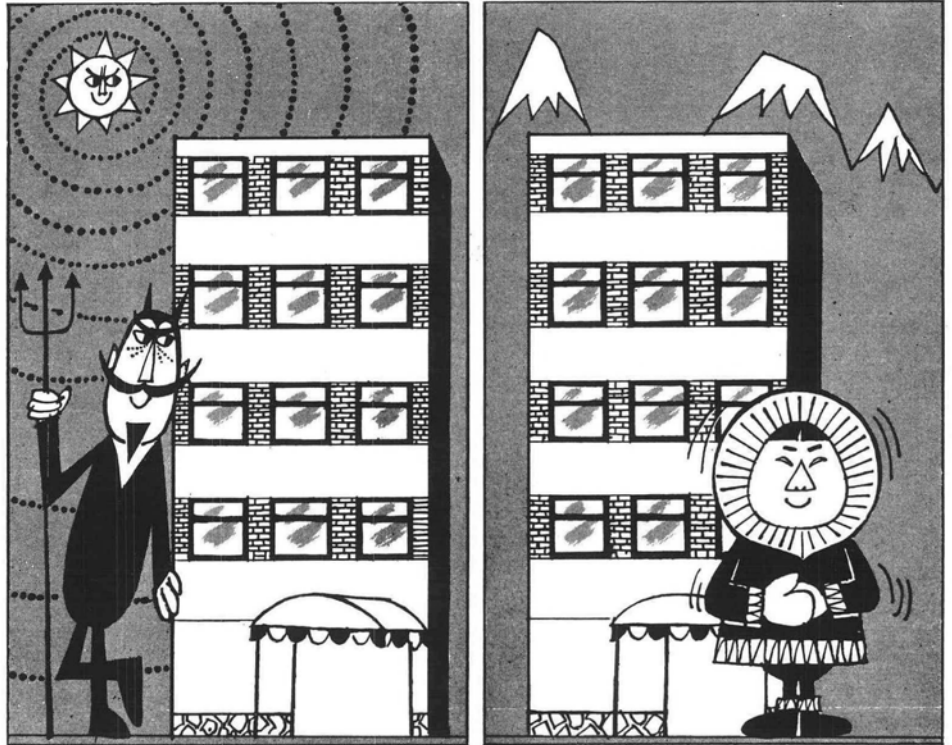
Edison Núm. 20 Tel. 12-64-28

**ABASTECEDORA DE PISOS Y  
PLASTICOS, S. A.**

Manzanillo Núm. 19  
Tel. 25-25-16

**TECONSA, S. A.**

Ejército Nacional  
Esq. con Edgar Allan Poe  
Frente a "GIGANTE"  
Tel. 31-38-72



**¿caliente... caliente?... o ¿frío... frío?**

NI FRIO, NI CALOR... ¡CLIMA A SU GUSTO

CON ACONDICIONADORES DE AIRE IEM WESTINGHOUSE!

En el nuevo edificio o casa que usted construye, instale comodidad... frescura... instale un Sistema de AIRE ACONDICIONADO IEM Westinghouse.

★ Tenemos el Sistema de Aire Acondicionado que se ajusta a las condiciones específicas de su edificio o casa y a las exigencias de

trabajo que usted requiere.

- ★ Usted cuenta con el servicio y la experiencia que sólo IEM Westinghouse puede ofrecer.
- ★ La mejor garantía a su inversión la constituyen la alta calidad y duración del equipo hecho por IEM Westinghouse bajo el más severo Control de Calidad.

Para mayores informes dirijase a:

**INDUSTRIA ELECTRICA DE MEXICO, S. A.**

Oficinas generales: Tlalnepantla, Edo. de México Apartado Postal No. 32 Tel. 65-09-00

DISTRIBUIDORES EN TODA LA REPUBLICA

**Oficinas en:**

**ACAPULCO**

Ave. Cuauhtémoc No. 118

**HERMOSILLO**

Calle García Morales No. 138 Sur

**GUADALAJARA**

Jazmín No. 1011

**MEXICALI**

Madero No. 510

**MONTERREY**

Zaragoza No. 632 Sur

**VERACRUZ**

1o. de Mayo No. 326, Esq. Altamirano

EN SU EDIFICIO... ¡AL DIABLO CON EL CALOR!... CON AIRE ACONDICIONADO IEM WESTINGHOUSE



**Sección de Fotografía  
Por Manuel Carrillo**



Pero estaba temerosa de no admirar ya al joven que de pronto se le había revelado tan inteligente, tan cambiado... y un poco extraño también.

Pável veía en los labios de su madre la sonrisa y la atención que ella le prestaba, el amor que le estallaba en los ojos, y creyó haberle dado a entender la verdad por él descubierta. El juvenil orgullo de la fuerza de su palabra exaltó la fe que tenía en sí mismo. Lleno de excitación, seguía hablando, y ya reía, ya fruncía el ceño. A ratos, el odio resonaba en su voz, y cuando Pelagia oía esos acentos rudos, meneaba la cabeza instintivamente y preguntaba a media voz:

—¿Y eso es bueno?

—¡Sí! —replicaba él en tono fuerte y firme.

Y le hablaba de los que querían el bien del pueblo, de los que sembraban la verdad, viéndose acosados como fieras, metidos en la cárcel, desterrados en el presidio por los enemigos de la vida...

—¡Gente así he visto! —exclamó ardoroso—. ¡Las almas mejores de la tierra!

Aquellos seres despertaban el terror de la madre, y le entraban deseos de preguntar otra vez a su hijo:

“¿Y eso es bueno?”

Pero no se decidía, oyéndole celebrar a gentes no comprendidas por ella, que habían enseñado a su hijo maneras de pensar y de hablar tan peligrosas para él.

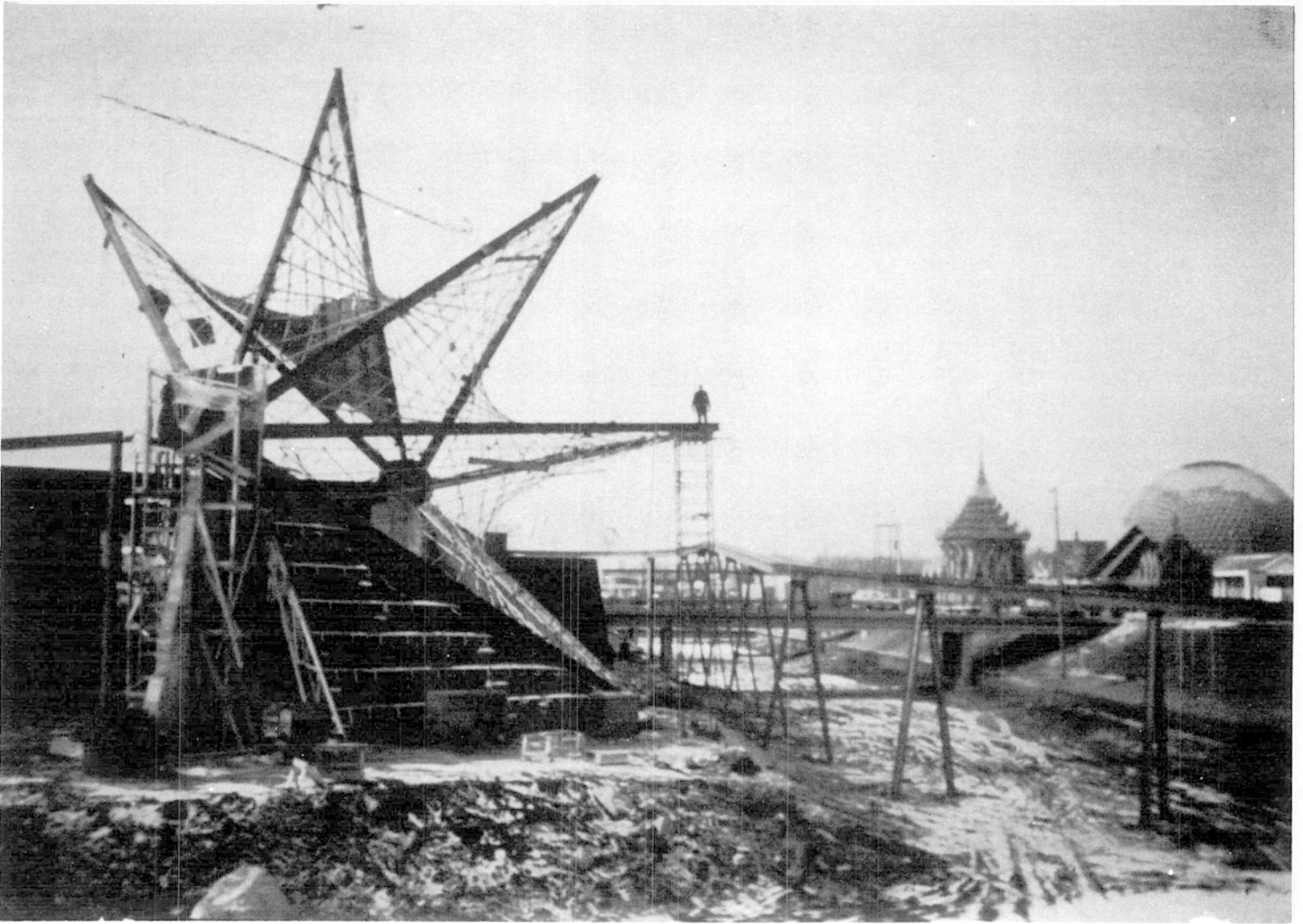
—Pronto aclarará... Si te fueras a acostar... a dormir. Mañana hay que ir al trabajo.



Máximo Gorki

de la obra: LA MADRE





El abanico de paraboloides será tal vez el elemento que le dé mayor carácter al exterior de esta obra.

El diseño arquitectónico y el estructural se unen estrechamente.

Arq. Antonio García Corona.

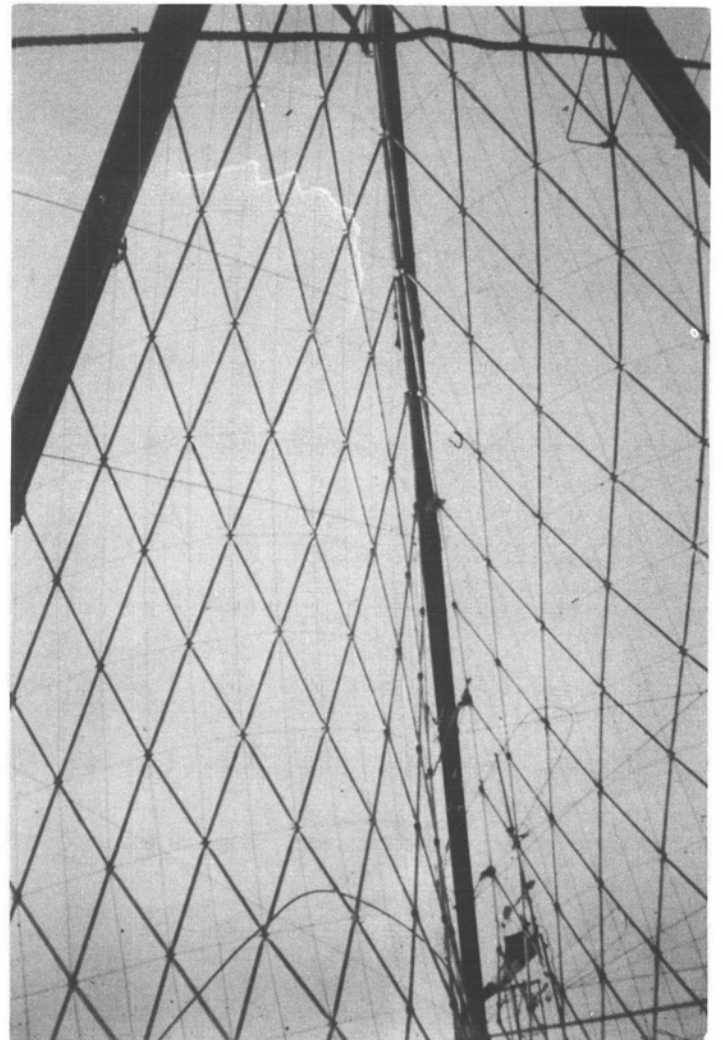
Arq. Leonardo Favela Rey.

Colaborador:

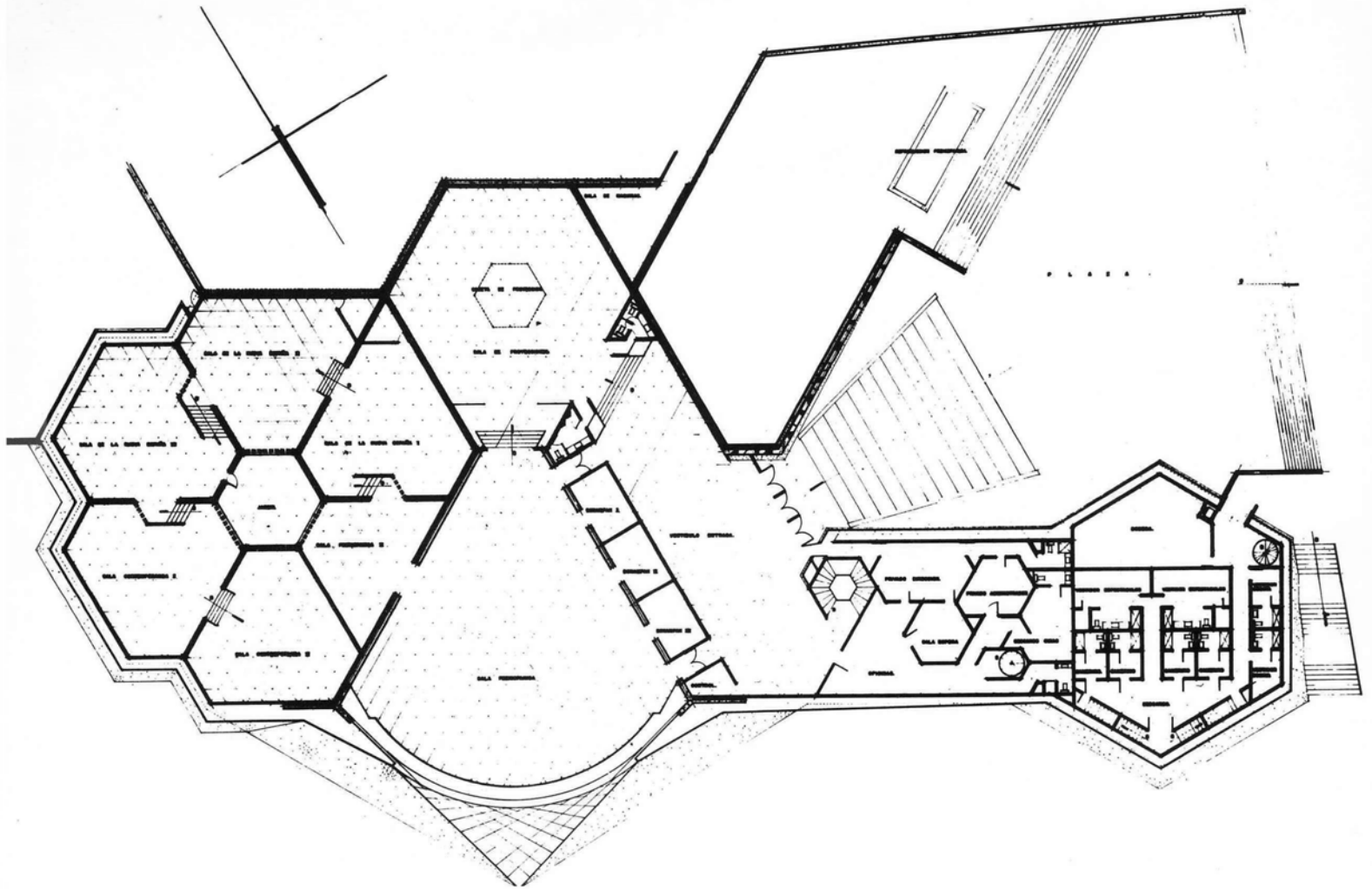
Arq. Federico Muggenburg.

El proyecto del Pabellón Mexicano para la exposición Universal e Internacional, EXPO 67 en Montreal, Canadá, pretende lograr una expresión plástica y sintética de lo mexicano que sirva de ambiente al material de exposición y que exprese también, envuelto en su pasado, al MEXICO DE HOY Y SUS ANHELOS FUTUROS.

La síntesis consiste en la expresión y ordenación plástica de formas y espacios precolombinos, virreinales y modernos. Lo precolombino se expresa con elementos como la preconstrucción maya. Lo virreinal se acusa en las curvas que forman los paraboloides en el interior del pabellón, y lo actual, en el dinamismo de la composición que liga todo ello, expresando en la continuidad del perfil del pabellón, el desarrollo histórico de la Nación Mexicana.

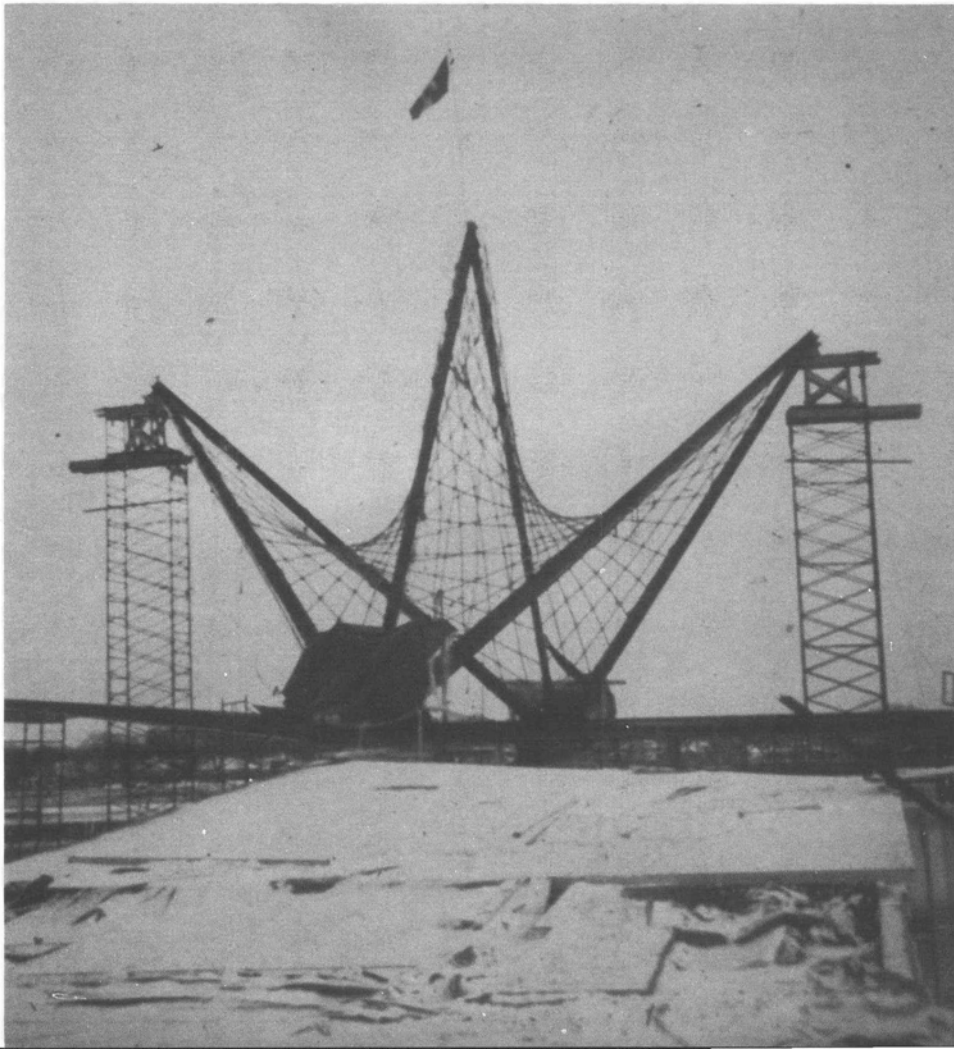






Planta alta del Pabellón de México en la Exposición Universal e Internacional de Montreal Canadá.

Los elementos naturales no son un obstáculo insalvable para llevar a efecto esta obra arquitectónica.

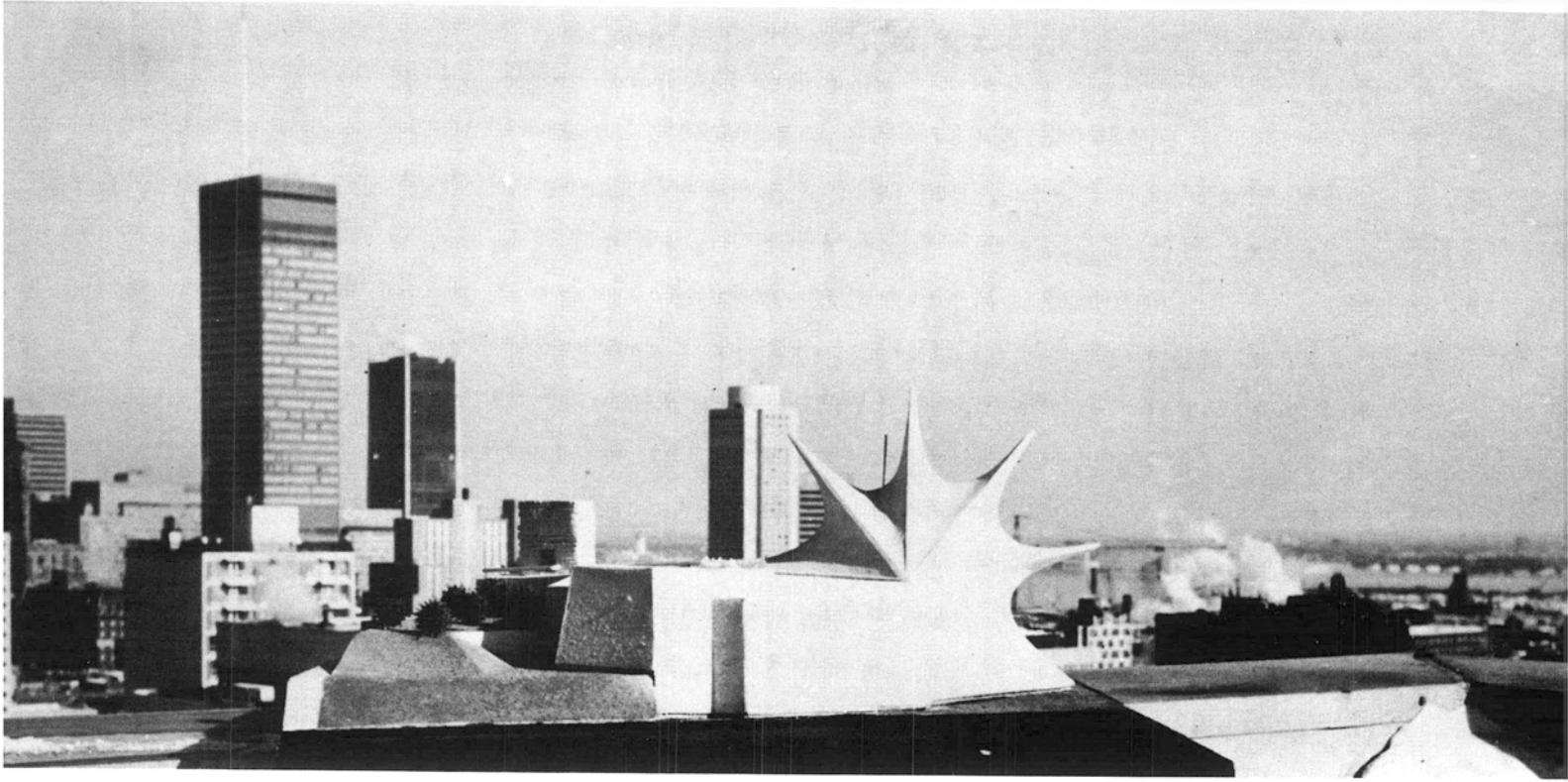


#### DESCRIPCION: EXTERIOR CIRCUNDANTE:

El exterior circundante consta de varios niveles. El de la circulación de acceso, el de la plataforma sobre la que se desplanta el pabellón y el de los canales que penetran a la isla. Al nivel de la circulación de la exposición, está ubicada la escalinata de acceso a la plaza desde donde se domina toda la composición, sobre el lado izquierdo una plataforma elevada donde se ejecutarán danzas folklóricas y el espectáculo de los voladores de Papantla, en el lado derecho la reconstrucción maya (fragmento de las Monjas de Uxmal) que es índice de mexicanidad, además queda ubicado el hundimiento de acceso, paréntesis intermedio entre la exposición al aire libre y la exposición cerrada. Por último el nivel de desplante del pabellón que contendrá parte de la exposición monolítica precolombina y un tríptico escultórico formado con piezas de las 3 épocas, prehispánica, barroca y contemporánea. Además forma un libre paseo de asimilación en torno al pabellón, desde donde se puede apreciar también el espectáculo folklórico. Al nivel del agua queda la salida sobre una terraza con un remate conmemorativo aludiendo a la próxima Contienda Olímpica en México.

El exterior del pabellón lo forma la estructura que consiste en un abanico de paraboloides yuxtapuestos según sus directrices, que se levanta dominando todo el conjunto y los volúmenes adosados que unen la composición general con los paraboloides.



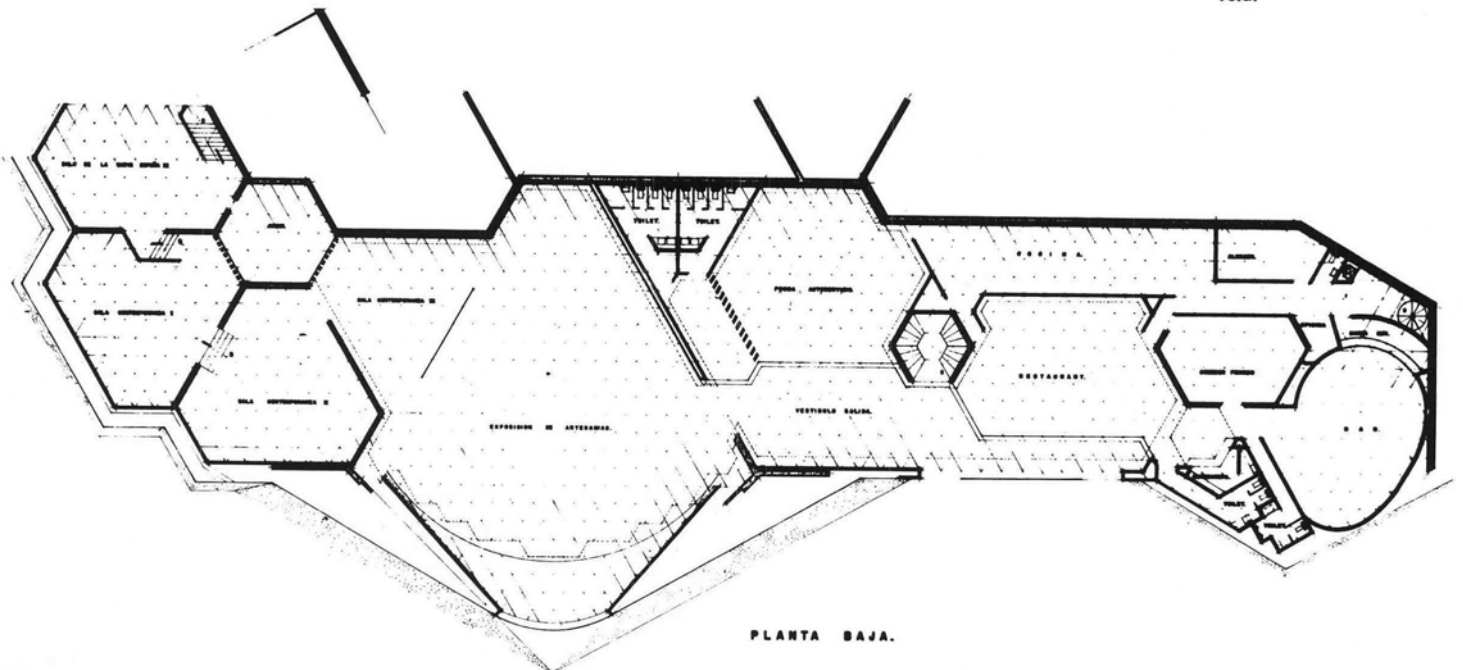


Maqueta volumétrica del Pabellón Mexicano.



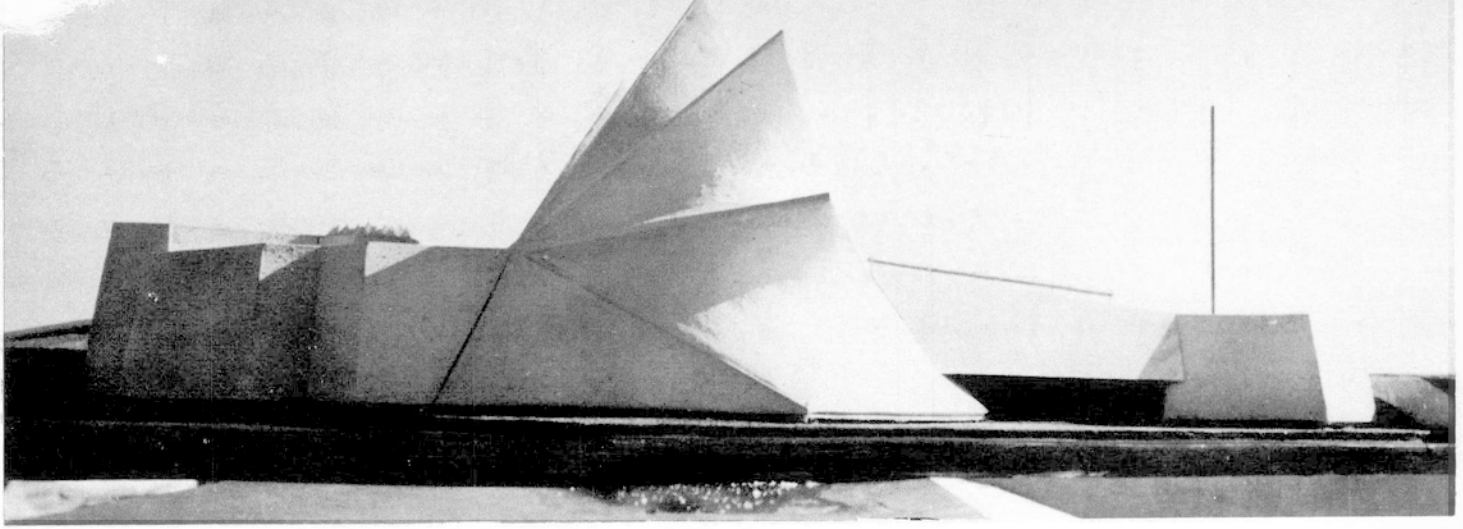
Estructuras modulares geodésicas forman las cubiertas de esta obra.

Planta baja del Pabellón de México realizado por los Arqs. Antonio García Corona y Leonardo Favella.

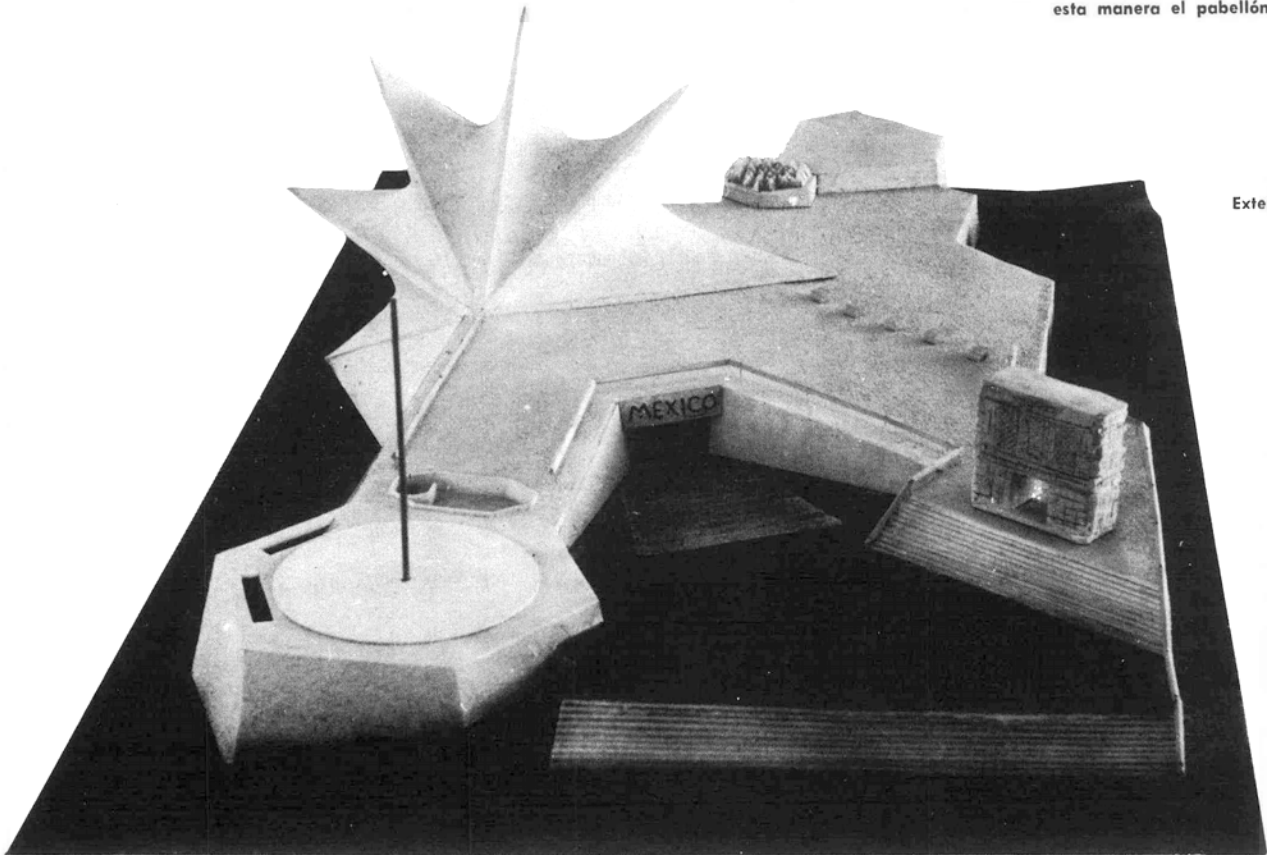


PLANTA BAJA.





Desde el río San Lorenzo se podrá apreciar de esta manera el pabellón de México.



Exterior de la maqueta.

**INTERIOR:**

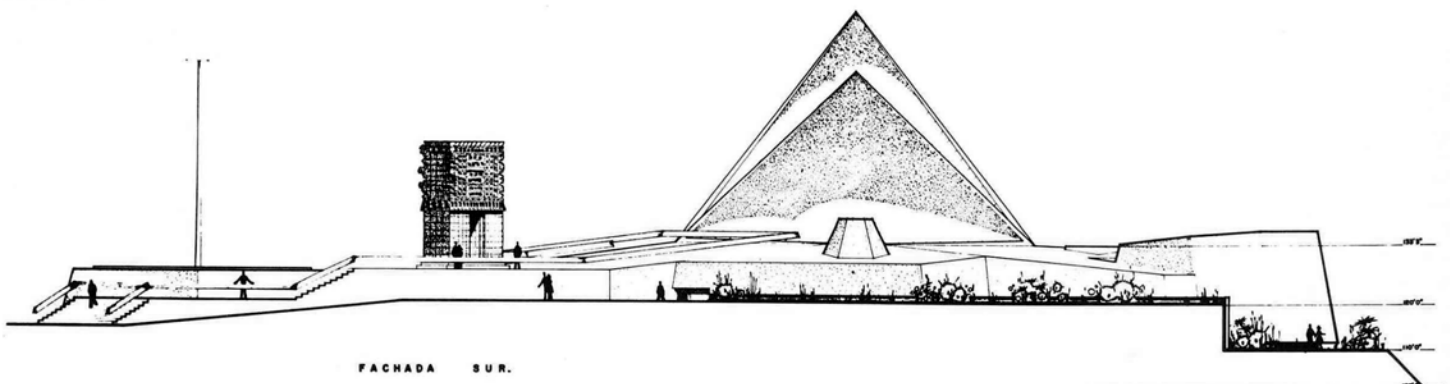
La horizontalidad de la plaza se convierte en un momento dado, de una manera muy expresiva, en una escalinata de suave pendiente con unos muros de contención en talud que coinciden al descender hacia el interior del pabellón; rematado al frente con un mural de recepción. Hacia el lado izquierdo del vestíbulo se ubican las oficinas administrativas y la dirección, que están estrechamente relacionadas con la zona de camerinos para control del espectáculo.

Fachada sur.

Hacia el lado derecho del vestíbulo, se pasa inicialmente a una sala de proyecciones donde se presenta el desarrollo actual de México a base de diapositivas y películas. De aquí se inicia el recorrido del pabellón ingresando al espacio fundamental cuya simetría según el eje longitudinal y asimetría según el eje menor de la planta romboidal provocan una rica dinámica de formas con entrantes y salientes de las dobles curvaturas de los paraboloides que se acusan de una manera inversa en relación al exterior.

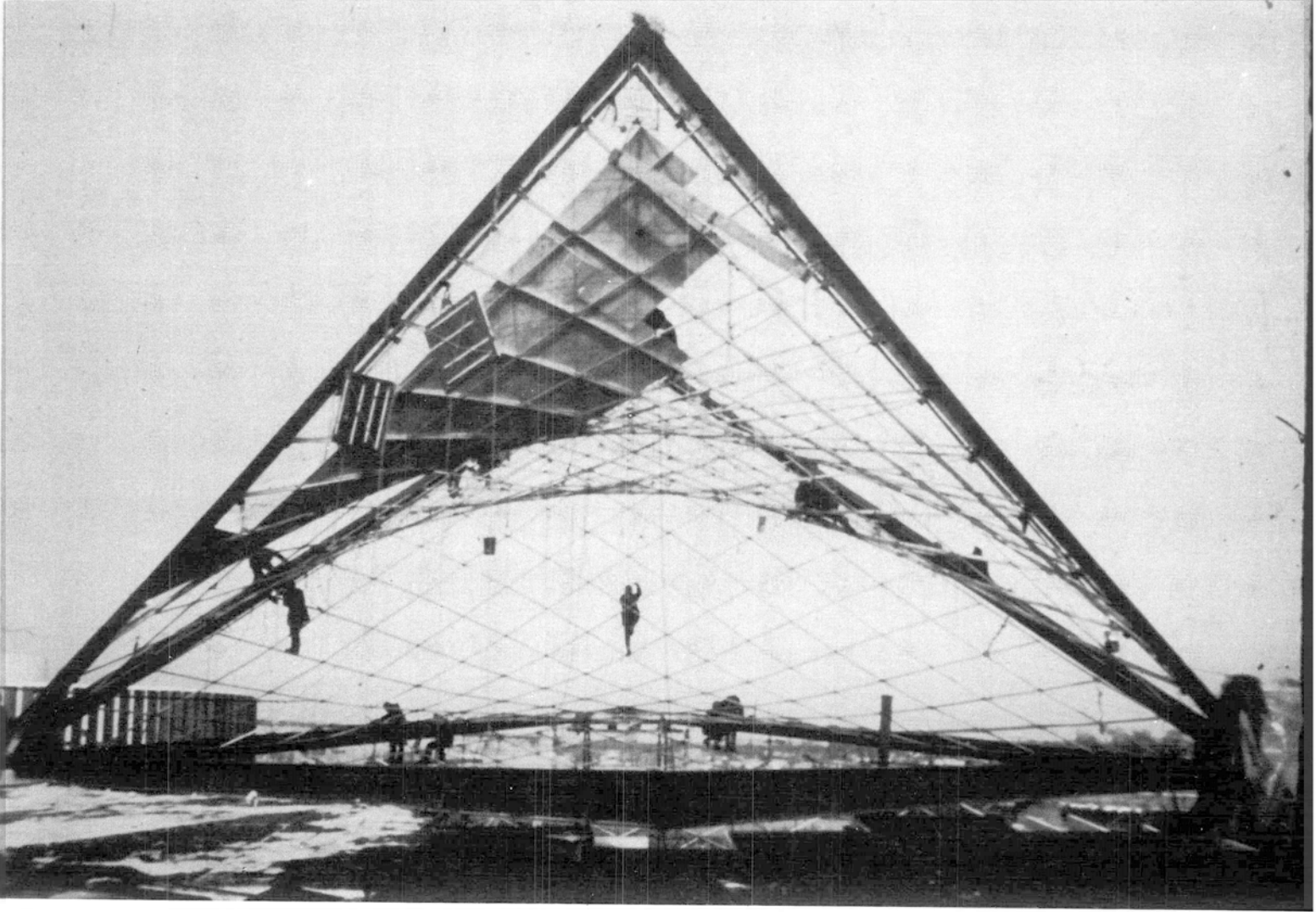
La superficie interior de la bóveda se

resvestirá con una plafond para lograr una superficie lisa que permita la posibilidad de iluminaciones especiales, referidas por el despliegue del material expuesto hasta, en un momento dado, deshacer y rehacer las formas de los espacios con libertad. Este espacio está destinado a exposición prehispánica, completando con una zona de cubículos reproduciendo las Cámaras de Bonampak. Al final, el piso se interrumpe formando un mezanine, permitiendo en éste extremo del pabellón seguir visualmente la continuidad del abanico hasta la planta baja.



FACHADA SUR.





La madera, materiales plásticos y otros elementos son los que forman el acabado de este edificio.

Hacia el costado izquierdo tenemos la salida a una zona que se desarrolla descendiendo alrededor de un jardín interior que matiza con luces de colores a base de celosías el material expuesto, lo que nos permite dar en distintos niveles una secuencia de espacios destinados a 3 salas barrocas, rematando la última con un altar barroco de 8 metros de altura. Pasando después por 3 salas contemporáneas, se ingresa, ya al nivel de planta baja a la sala de artesanías.

Finalmente se llega al vestíbulo de salida desde el cual se pasa a la zona

de restaurantes: que cuenta con una típica fonda mexicana, en la que se destaca la exposición de una cocina poblana, restaurante de lujo y un bar para descanso y esparcimiento.

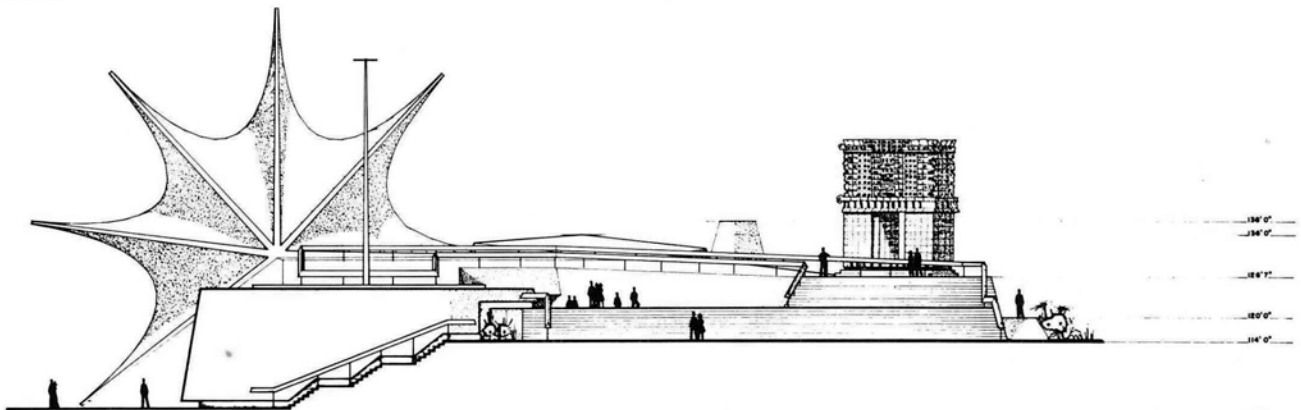
El material de exposición de desplegará tratando de lograr una valoración recíproca entre el espacio envolvente y la forma misma del objeto expuesto. Para el logro de éste acoplamiento se recurrirá además del simple reposo, a empotramientos y suspensiones, a ciertos movimientos para algunos temas y de una manera adecuada será utilizada la

voz humana gravada para la repetición, descripción, información y guía.

La temática de la exposición abarcará una rica y precisa diversidad de asuntos que expresen como se ha dicho al principio de ésta memoria descriptiva, LO HUMANO DEL PASADO, LO HUMANO DE SUS CONQUISTAS ACTUALES, Y LO HUMANO DE SU VOCACION HISTORICA, coincidiendo ésto con el tema general de la Exposición, EL HOMBRE Y SU MUNDO.

LOS AUTORES,

Fachada oriente.









El lamentable incendio parcial que sufrió el 17 de enero próximo pasado, representa desde luego una gran tragedia, pero mayor será ésta si, exagerando los daños, los aprovechamos como pretexto para hacer cambios de importancia, e imprimimos al espacio interior una nueva y extraña expresión.

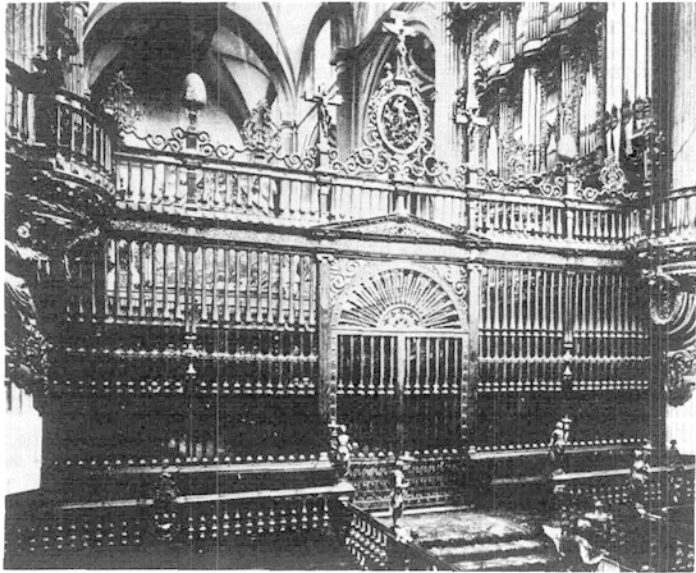
Debemos en primer lugar **entender** la estructura y disposición de la Catedral, analizarla íntegramente como un conjunto unitario, y no seguir el procedimiento de desintegrarla en sus componentes examinados en forma aislada, ya que estos elementos concurren a un mismo fin:

#### DARLE CARACTER Y EXPRESION

Teniendo ante nosotros la planta de la Catedral y situados frente al Altar del Perdón, que se afectó parcialmente, podemos notar que la función de éste es la de constituir el nártex o vestíbulo que discretamente está anunciándonos gratas sorpresas espaciales. El eje virtual de simetría queda cortado por la gran riqueza expresiva del propio altar, compuesto en forma admirable, y las tribunas, adosadas a las columnas, sostenidas por monumentales ángeles barrocos, que complementan perfectamente el conjunto.

El Coro se oculta tras el Altar del Perdón, su construcción se inició en 1697, treinta años después de haberse cerrado la última bóveda; es, por tanto, parte integrante de la composición original.

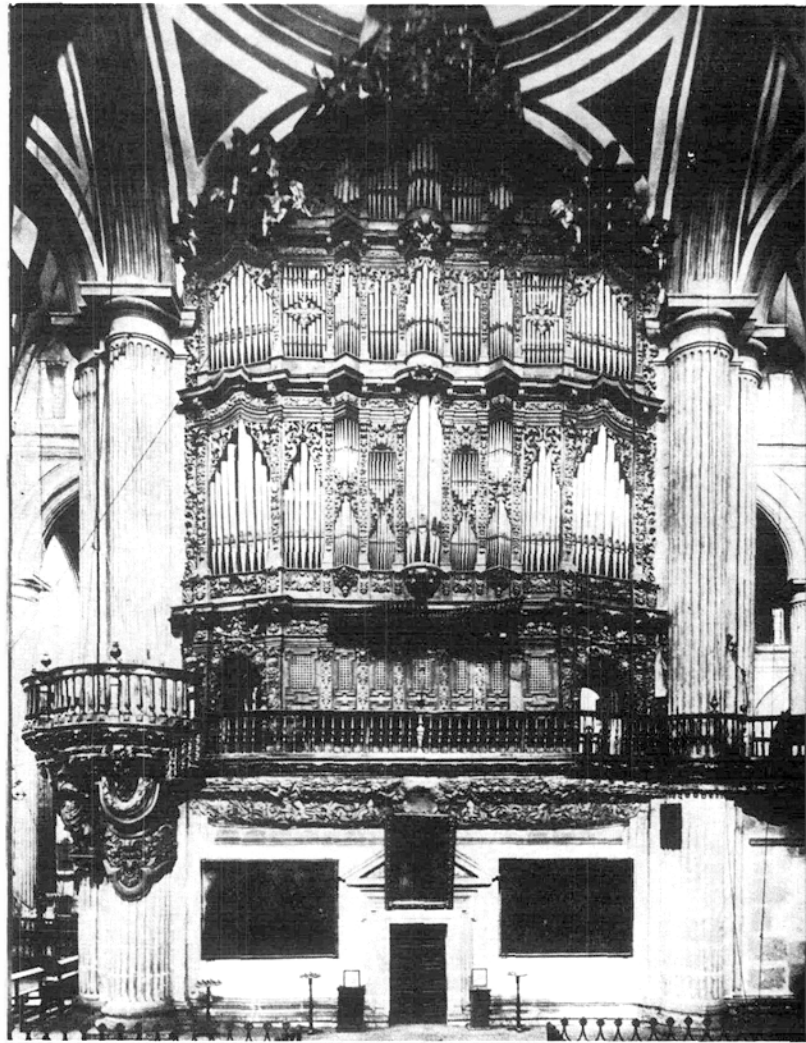
El espacio de la Catedral no es un espacio racional que pueda aprenderse de un golpe de vista; no es un espacio integral, sino que evidentemente es un ESPACIO COMPARTIMENTADO, con reminiscencias mudéjares; deriva del tratamiento dado en las catedrales españolas. Por tanto, el gran eje central no puede estar representado por una línea corrida, sino que impone el trazo de una línea cortada en varios sectores que van produciendo espacios independientes, aunque ligados entre sí.



Reja de Macao.

Al pasar al deambulatorio, que da servicio a las capillas que se encuentran a la derecha del edificio, encontramos una nueva perspectiva, también compartimentada, que se logra mediante el ritmo creado por las propias capillas. En cada una de ellas descubre el observador nuevas sorpresas. Es una concepción semejante a la de una girola; y cuando se llega al lugar donde termina el Coro, se anuncia una nueva sorpresa en la magnífica expresión del Retablo de los Reyes que asomándose entre los intercolumnios atrae las miradas del espectador como el elemento más importante, y cabalmente es ahí donde se guarda en depósito el pan Eucarístico.

A medida que se avanza lentamente, van recibiendo nuevas impresiones espaciales: los contrapuntos de los ricos pilares se continúan mezclándose a los arcos formeros, y los juegos armónicos de las superficies de las bóvedas, y cadencias que acentúan la importancia de la cúpula central.



Se llega por fin al lugar adecuado para gozar la molduración y escultura riquísimas del Retablo de los Reyes, donde la fantasía del escultor y del pintor se han asociado en forma magistral y han logrado un conjunto impresionante.

Al regresar por la nave lateral izquierda nos encontramos frente a otra sorpresa: la fastuosa reja de Macao, detrás de la cual se aloja el Coro, y que acentúa la importancia de éste ya que es ahí donde se encuentra el sitial del Obispo, máxima autoridad eclesiástica.

Y al salir por la puerta principal, aún recibimos una nueva impresión: la del Altar del Perdón y de la tribuna izquierda, completa, pues no la dañó el incendio.

Haciendo un balance de las pérdidas, podemos contabilizar éstas en la siguiente forma: se afectó el Altar del Perdón, perdiéndose fundamentalmente, su remate, así como gran parte de la sillería del Coro, de la que sobreviven elementos suficientes para reconstruirla. Por lo que respecta a los órganos, también de gran riqueza barroca, se perdieron totalmente las flautas, aunque la ornamentación por fortuna se salvó y nos permite su reconstrucción, puesto que los elementos mecánicos no presentan mayor dificultad para ser reemplazados.

La pintura en la cúpula, "Asunción de la Virgen" por Jimeno, fue borrada definitivamente por el incendio, pero otras obras lo fueron en proporción mínima y se puede lograr su reconstrucción, como el dorado del Retablo de los Reyes, la limpieza de las bóvedas y las flautas de los órganos.

Se perdieron la Virgen del Perdón, de Pereyng; San Sebastián por Baltasar de Echave; el Divino Rostro, por Herrera; el Apocalipsis, por Juan Correa, y una pequeña virgen de Guadalupe. Estas obras que están integradas al Altar del Perdón, no son esenciales, ya que no fueron pintadas para el mismo y pueden sustituirse por algunas otras de las muchas que tenemos y que se pueden adaptar, armonizando con el conjunto.

Esta es la situación.

Ante ella se plantean dos posibles soluciones:

#### PRIMERA LA RESTAURACION. ¿Es posible y conveniente?

En el Altar del Perdón se conserva casi íntegro el lado izquierdo, y como forma parte de una composición simétrica, permite la reconstrucción del lado derecho. En cuanto al cope que se quemó totalmente, se dispone de los documentos





Altar del Perdón.

necesarios para rehacerlo y no creo que será ésta una grave falta, ya que se lograría complementar la parte no dañada que es mucho mayor y más importante.

No olvidemos que en Europa se encuentran multitud de ejemplos en que han sido restauradas o reconstruidas partes muy importantes de catedrales que, como la de Roven, sufrieron desperfectos de gran trascendencia durante la guerra, habiéndose cambiado pilares, arcos y en muchas cosas íntegras portadas profusamente decoradas. En otros casos como la catedral de Coventry, en que no fue posible esta reconstrucción se han respetado los elementos subsistentes con un gran respeto.

De la sillería del Coro se conservan en buen estado 28 sitials que permiten reproducir fielmente el resto. En el caso de la escultura que los ornamenta, considero que aquí sí debe intervenir un escultor moderno que complemente el volumen escultórico, pero nunca tratando de imitar lo que había. Así dejaremos patente la huella de la intervención de este siglo, pero colocándonos en una posición respetuosa y honrada.

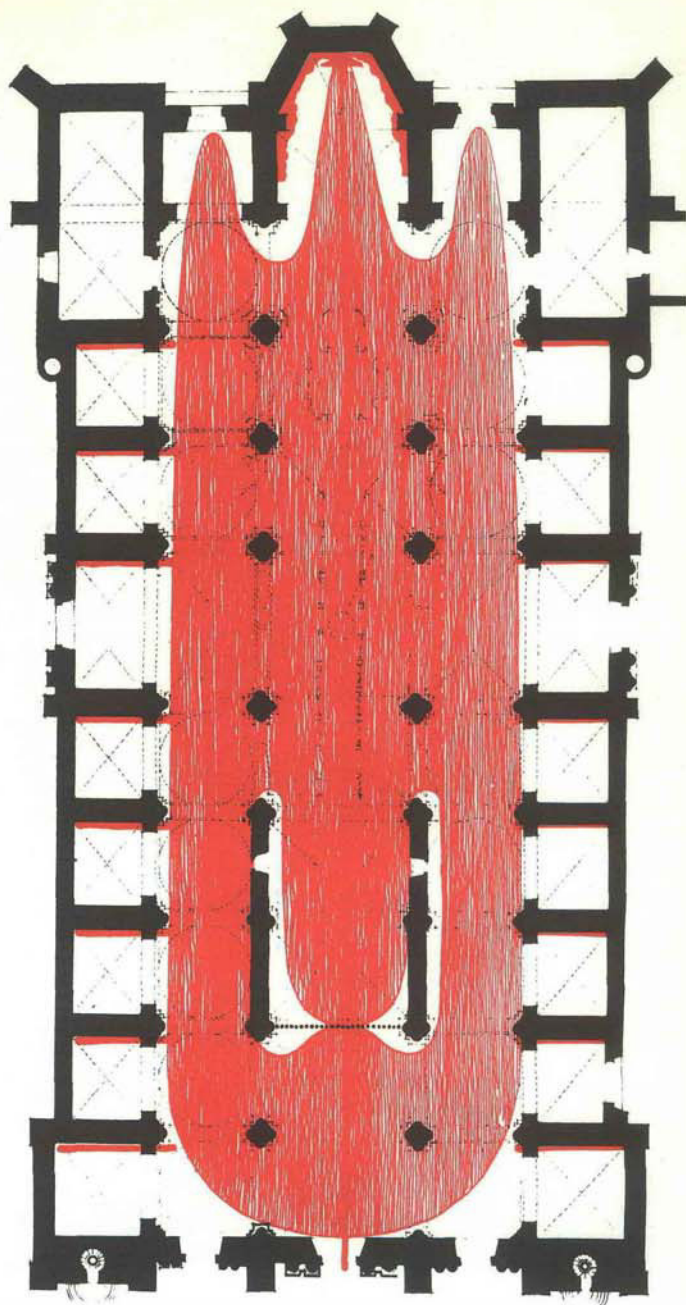
Si estos dos aspectos se resuelven, lo demás no presenta dificultad alguna. Creo que los siglos venideros no podrán tacharnos de irreverentes con el pasado, y reconocerán que fuimos minuciosos al transmitir la herencia que recibimos, haciéndolo con mayor autenticidad posible y no pretendiendo perpetuar una falsificación, ni una expresión distinta y arbitraria de nuestro templo máximo.

**LA SEGUNDA SOLUCION SERIA ACTUALIZAR.** ¿Es posible y conveniente modificar la expresión de la Catedral, de acuerdo con los lineamientos litúrgicos del Concilio Euménico Vaticano II?

Es evidente que, para un mejor desarrollo de la liturgia, se podrían hacer muchos cambios en la disposición de los elementos arquitectónicos.

Si por un momento pensamos en quitar el Coro del lugar que ocupa, así como el Altar del Perdón, automáticamente se nos presenta un espacio focal, que la Catedral nunca tuvo, integrado en sus tres naves que nos permitiría una visibilidad completa.

No vamos a pensar qué haríamos con el Coro, sino únicamente analicemos cómo quedaría esa nave si quitáramos lo que muchos han dado en llamar estorbo. Al entrar a la Catedral se nos presentaría un espacio totalmente manifiesto, aprehensible al primer golpe de vista con un eje rematado por el Retablo de los Reyes, el que, a 109 metros de distancia, es una simple mancha dorada de la que no apreciamos pormenor alguno.



Deformación del espacio interior al suprimir el Coro.

La mesa del altar, a cualquier distancia que estuviere, quedaría sobre el eje principal y se presentaría con gran pobreza y **falta de escala** dentro del ámbito amplio y desnudo.

Ganaríamos en superficie, no únicamente los 300 M2. que ocupa el Coro, sino todo el espacio anterior a éste, pero ¿por qué perder expresión por ganar espacio, que siempre será suficiente? La ciudad de México tenía 50,000 habitantes cuando la catedral fue construida. Ahora tiene seis millones que nunca tendrán cabida dentro de su templo máximo.

## CONCLUSIONES

**PRIMERA.**—Es factible reconstruir y restaurar respetuosamente lo destruido y, en los casos en que no haya elementos suficientes para ello, puede intervenir el tratamiento moderno en forma sumamente discreta y respetuosa, para no provocar contrastes que opaquen y desvirtuen la expresión original.

**SEGUNDA.**—Es nuestro deber conservarla como ejemplo único del patrimonio artístico e histórico nacional y trasmitirlo tal como es.

**TERCERA.**—No vamos a aprovechar la tragedia del incendio como pretexto para impregnarla de un espíritu que nunca ha tenido, y al cual no responden las formas con que fue construida.

**CUARTA.**—Podría pensarse en una nueva pintura moderna en la cúpula central, pero sin llegar a los violentos contrastes que provocaron los modernos vitrales de colores al opacar los elementos arquitectónicos originales.



¿Dónde mejor que en este Coro puede realizarse?

En fin, es conveniente recordar aquella frase de Cristo en que está implícita la doctrina adecuada para la restauración de nuestra catedral: "DAR AL CESAR LO QUE ES DEL CESAR Y A DIOS LO QUE ES DE DIOS".

Por tratarse de un edificio religioso de una importancia tan especial, y tomando en cuenta el argumento más poderoso para modificarlo que es el de las nuevas necesidades litúrgicas derivadas del Concilio Ecueménico Vaticano II, es preciso tener presente el sentido que el propio Concilio ha dado al recomendar al mundo católico que profundice en la esencia de la vida cristiana, sin detenerse en los accidentes exteriores y en los aspectos formales de las cosas. Este Concilio es el principio de una renovación profunda de la Iglesia a fin de situarla a escala del siglo que vivimos en que está cambiando definitivamente la mentalidad del hombre.

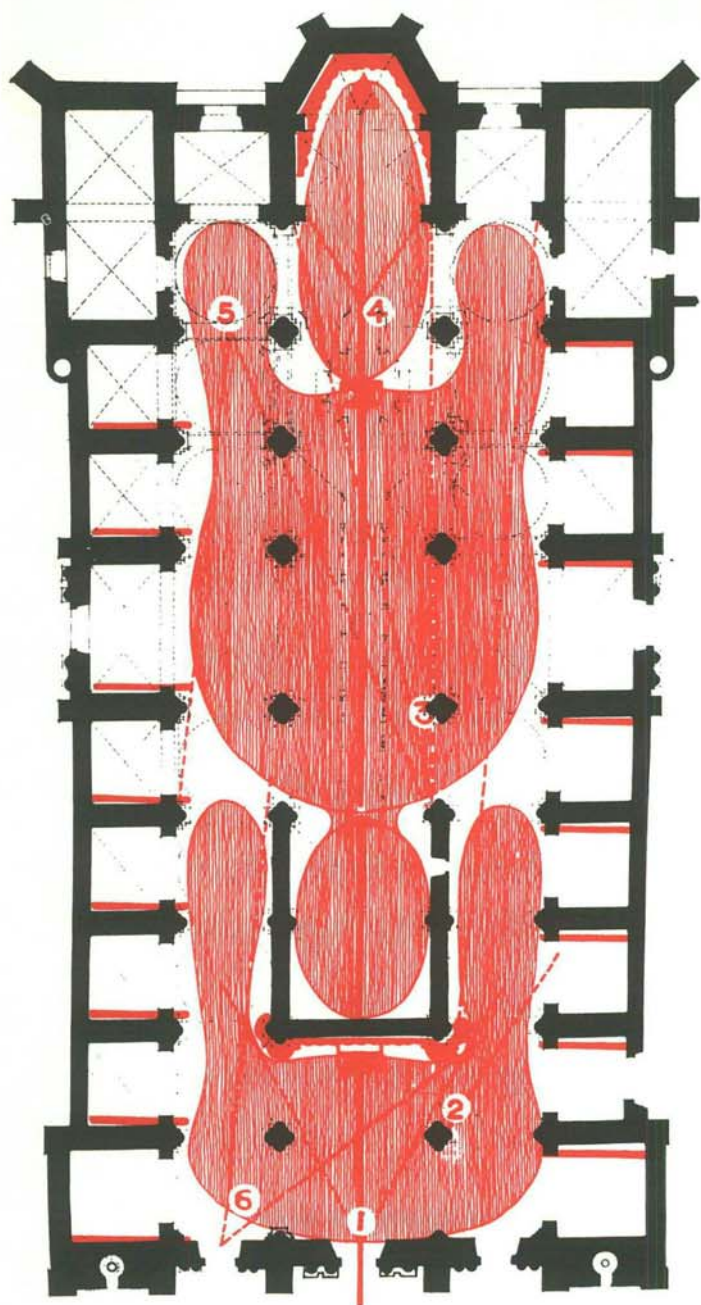
El gran mérito de Juan XXIII fue haber puesto a discusión multitud de problemas que permanecían intocados, pero en espera de una solución. Se ha vivido hasta nuestra época bajo la amenaza de un mandato dictatorial; ahora asistimos a una nueva vida, gobernada por la razón, por la explicación lógica del por qué de las cosas.

No es la disposición o la forma de un templo lo que ha de lograr un mayor o menor grado de religiosidad, o que la humanidad actúe con mayor o menor rectitud; no es la apariencia externa, material, de los templos, ni la solemnidad de la liturgia lo esencial para la vida religiosa; lo verdaderamente importante es la desnuda explicación lógica de una doctrina que pueda LOGRAR LA ARMONIA DE LOS HOMBRES, ahora que las concentraciones humanas reciben un incremento explosivo, cuando las grandes ciudades como México viven un ambiente en el cual flotan todas las virtudes y todos los vicios.

¿Somos tan miopes que estamos discutiendo con visión tan corta si quitamos o ponemos un muro más o un muro menos a la Catedral de México, pretextando darle mayor visibilidad, cuando lo que necesitamos es difusión y evangelización masiva por nuevos medios, en imponentes espacios abiertos? Ni quitándole algo, ni poniéndole nada a la Catedral lograremos actualizarla de acuerdo con las necesidades del momento histórico, ya que el tiempo de hoy debe ser de tal magnitud de tal impacto, de tal **verdad** que pueda equipararse a los extraordinarios adelantos científicos contemporáneos que a la escala de viajes interplanetarios y de las explosiones atómicas, logre acercar a las multitudes al Evangelio para que así como físicamente se vive mejor, moralmente se vive con la libertad de la verdad.

DEJEMOS QUE LA CATEDRAL SEA UN SIMBOLO DE UNION CON EL PASADO Y EL FUTURO; HAGAMOS NUEVOS TEMPLOS DE ACUERDO CON EL MUNDO A CUYO NACIMIENTO ESTAMOS ASISTIENDO. VEREMOS LA CATEDRAL COMO EXPONENTE CULTURAL DE ALGO QUE YA PASO; NO LA DEFORMEMOS, ES EL TESTIGO DEL MUNDO GRECO-ROMANO QUE ESTA MURIENDO PARA DAR CABIDA A UNA MENTE NUEVA QUE SE ENFRENTA A NUEVOS E IMPONENTES PROBLEMAS.

Arq. Agustín Piña Dreinhofer.



Expresión del espacio interior original en la Catedral Metropolitana.

QUINTA.—La Catedral es un símbolo de unión entre todos los mexicanos, creyentes o no; tomando en cuenta sus antecedentes históricos y valor artístico, la prueba está en que el incendio ha suscitado las opiniones más diversas. Si nos une a todos actualmente, también nos une con las generaciones pasadas y con las venideras.

SEXTA.—El Clero que utiliza la Catedral debe ser oído en sus necesidades, debe procurarse que las ceremonias religiosas se realicen con la dignidad que merecen; pero la autoridad eclesiástica también debe respetar la gran dignidad del monumento como testimonio histórico y como producción artística tradicional.

SEPTIMA.—El Concilio Ecueménico Vaticano II, recomienda propiciar la unión de los fieles y el celebrante, para ello es mejor el espacio integrado; pero todo espacio está sujeto a las limitaciones de la perspectiva, en la que un oficiante se pierde a cierta distancia, y aun podemos plantear la posibilidad de que un próximo Concilio, en virtud de posibles condiciones sociales futuras, dicte medidas distintas. ¿Debemos entonces deformar nuevamente la Catedral para que esté a la moda?

OCTAVA.—Los canónigos son ahora muy pocos y por tanto el Coro resulta superabundante, pero éste no es sólo para ello, sino que sirve para acoger grandes conjuntos de música sacra, como el del Seminario que es muy importante y encuentra perfecto acomodo dentro de él, de acuerdo con los nuevos lineamientos del Concilio, auspiciando la música sacra.





Doctor Ramón de Ertze Garamendi.  
Doctor en Ciencias Políticas y Sociales.

**ALGO  
MAS  
SOBRE  
LA  
CATEDRAL  
METROPOLITANA**







En la noche del 7 de Enero del año en curso, un incendio destruyó piezas importantes de la Catedral de México. Los sectores siniestrados fueron, en sustancia tres: el Coro, el Altar del Perdón y la pintura de la cúpula. Solamente se conservaron del Coro unos catorce sitials, la reja de la entrada, las tribunas superiores que entornan las columnas del templo y las fachadas de los órganos. Ello quiere decir que el Coro propiamente dicho había desaparecido casi en su totalidad. En cuanto al Altar del Perdón, adosado al Coro, quedaron destruidos las pinturas, por cierto valiosas, que tenía así como el altar mismo en su parte superior. Finalmente el calor hizo que se desprendiera casi toda la superficie de la ornamentación pictórica de la cúpula que representaba la Asunción de la Virgen María, Titular de la Catedral Metropolitana. De los tres elementos dañados en proporciones variadas, el de mayor importancia había sido el Coro.

Al día siguiente del incendio, en un artículo publicado en un diario de la ciudad de México bajo el título de "Y ahora ¿Qué?" me planteaba la cuestión de lo que procedía hacer ante la magnitud de la desgracia, exponiendo ideas que han ido confirmándose a medida que pasa el tiempo. El criterio que indicara la solución, debía ser histórico, no en el sentido del pasado, sino en el de la permanencia de un edificio que, en la fidelidad a su función, podía ir adquiriendo, como también perdiendo por diversas causas, elementos que entraran en su conjunto. Es la Historia de un templo, no pocas veces dolorosa. Buscar en esas condiciones la unidad de estilo contradice la vida del arte.

Con ello queda vinculado el problema de las restauraciones. En primer lugar el nombre de "restauración" es equívoco. Lo mismo puede significar la simple reposición o reconstrucción exacta, como la integración del edificio, tomando en cuenta la evolución estética o las necesidades nuevas de su funcionalidad. Cuando se trata de destrucciones parciales, la reposición es comprensible, ya que en el fondo no es sino una reparación. Y ¿cuándo la destrucción ha sido total o casi completa? En este caso falta ya el objeto. Intentar reponerlo es hacer obra nueva, pretendiendo guardar la antigua. Obra nueva, que por tanto, sería a lo más una copia, en realidad una falsificación. Sería también ir contra la historicidad del arte. ¿Por qué un objeto que existió, pero que ya no existe, debe ser reconstruido, en vez de fabricar para la misma finalidad otro que esté en consonancia con la técnica, el arte, las ideas del tiempo? No es cuestión de poner al gusto del día piezas que están cumpliendo con su cometido. Se trata de cosas que desaparecieron por una causa o por otra. Aquí entra la historia del templo. La vida de un edificio no queda paralizada. Si hay obligación de conservar un patrimonio artístico, no la hay para reconstruir los objetos destruidos, e intentarla podría significar una acción torpe y contraria a la finalidad perseguida. Habría que ver si es conveniente no remplazar la obra que desapareció, por no responder ya a la funcionalidad —como puede suceder con altares— o bien sustituirla por otra. Nunca el gusto de un tiempo se impone al extraño de que, habiendo desaparecido con el objeto material mismo,

se deba resucitar. Una iglesia atraviesa por las vicisitudes de la historia, permaneciendo en la identidad de su función y adaptándose a las modalidades de ejercerla con la misma fidelidad, si no mayor.

La función del edificio es el criterio supremo en esta materia. Si hay razones de orden artístico que desaconsejen la reposición de un elemento, puede haber razones de orden funcional que prohiban hacerlo. Así con una iglesia. Su función es litúrgica. No siempre se ha tenido de la Liturgia un sentido adecuado. También hubo decadencias en este orden y por él lo hay en templos que no responden plenamente a su finalidad. Por ejemplo, altares excesivos en número o mal estudiados. Si alguno de ellos se destruye por casualidad, no hay razón para construirlo, sino todo lo contrario. No se rehacen errores, se corrigen.

Así aparece otra noción de la restauración como observancia de la esencia arquitectónica de una iglesia y fidelidad a su destino, como adaptación a su función en la movilidad de las condiciones históricas. Puede haber variedad de estilos de acuerdo con la sensibilidad contemporánea, pero todos ellos integrados en una unidad profunda, constituyendo un todo orgánica de permanente actualidad, que nada tiene de un museo que es una realidad viviente al servicio de las personas de todos los tiempos.

Si se entiende, pues, por restauración la simple reconstitución, hay que decir que nunca hubo restauraciones no en la política ni en el arte. La restauración siempre significa algo nuevo, por haberse hecho en condiciones diferentes. Las réplicas mismas, como la de un retablo desaparecido, además de su falta de autenticidad, son distintas de la obra original y la degradan, ya que no se dispuso de la técnica ni de la sensibilidad adecuadas. Y, puesto que restauración dice una parte de novedad, es preferible realizarla con criterios apegados al conjunto del edificio y al cumplimiento de su función.

Esos dos criterios —uno de orden arquitectónico y otro de orden funcional— fueron los que me movieron, y me siguen moviendo, a preferir en el caso de la Catedral de México, no la simple vuelta al estado anterior del edificio en relación con los objetos quemados, sino a las modificaciones exigidas por la estructura misma y por la función litúrgica.

Siguiendo la tradición española, que se trasplantó a Hispanoamérica, el Coro de la Catedral de México se hallaba situado en plena nave central, inmediatamente ante la puerta, en el extremo opuesto al altar mayor. Hay razones más que suficientes para desaprobado dicha ubicación. Desde el ángulo





arquitectónico el Coro rompía como cuerpo extraño, el conjunto de las líneas, restaba visibilidad al altar mayor, cuando justamente la nave central es la reservada a la asistencia, no siendo las laterales sino deambulatorios; impedía, por último, dar al Altar de los Reyes su carácter de eje y su prestancia.

Desde el punto de vista litúrgico, que es la funcionalidad de una iglesia, es decir el "programa" al cual debe ajustarse el "partido", se trata de la Iglesia Catedral. Como Iglesia, reúne las finalidades de todas las iglesias y, como Catedral, sus funciones propias. La Iglesia se define sobre todo por el altar, y la Catedral por la cátedra del obispo y el Coro de los canónigos. Esto quiere decir que todo se centra en torno al altar. Junto a él estarán la cátedra y el Coro. Por algo en francés al presbiterio se le llama "Chouer", mientras que el Coro de los cantores tiene el nombre de "Pubé" y se halla situado convenientemente entre el altar y la nave, aunque las más de las veces quite alguna visibilidad al primero.

La peculiaridad de la costumbre española de colocar el Coro de los canónigos cerca de la puerta principal no obedece ciertamente a postulados arquitectónicos ni a exigencias litúrgicas. Se ha adelantado la hipótesis de que, careciendo las ciudades hispanas de la Edad Media de casas consistoriales de importancia, como lo fueron las de Flandes, por ejemplo, se acogieron a la hospitalidad de las Iglesias y para tener sus juntas. Reunidos primero en el atrio, los vecinos habrían utilizado más tarde el interior de la iglesia, a lo cual se prestaba el espacio separado de los Coros. Sea lo que fuere de esa hipótesis, queda el hecho de que en los demás países de Europa estaban cercanos, generalmente en el ábside, el altar, la cátedra del obispo y el Coro de los canónigos, cuando en España se alejaba el Coro hasta la puerta principal.

Hay pues, razones arquitectónicas y litúrgicas, sacadas de la estructura del edificio y de la función para sostener que no se repanga el Coro de la Catedral de México allí donde antes se encontraba, sino que se lleve junto al altar y se sitúe en torno a la cátedra del obispo. Por supuesto se pueden utilizar los elementos que se salvaron del incendio, como los sitiales y la reja de entrada en lugares adecuados.

Con mayor razón se ha de decir lo mismo del Altar del Perdón que, sin el Coro al que estaba adosado, no tiene justificación alguna para cerrar la nave central de la Catedral.

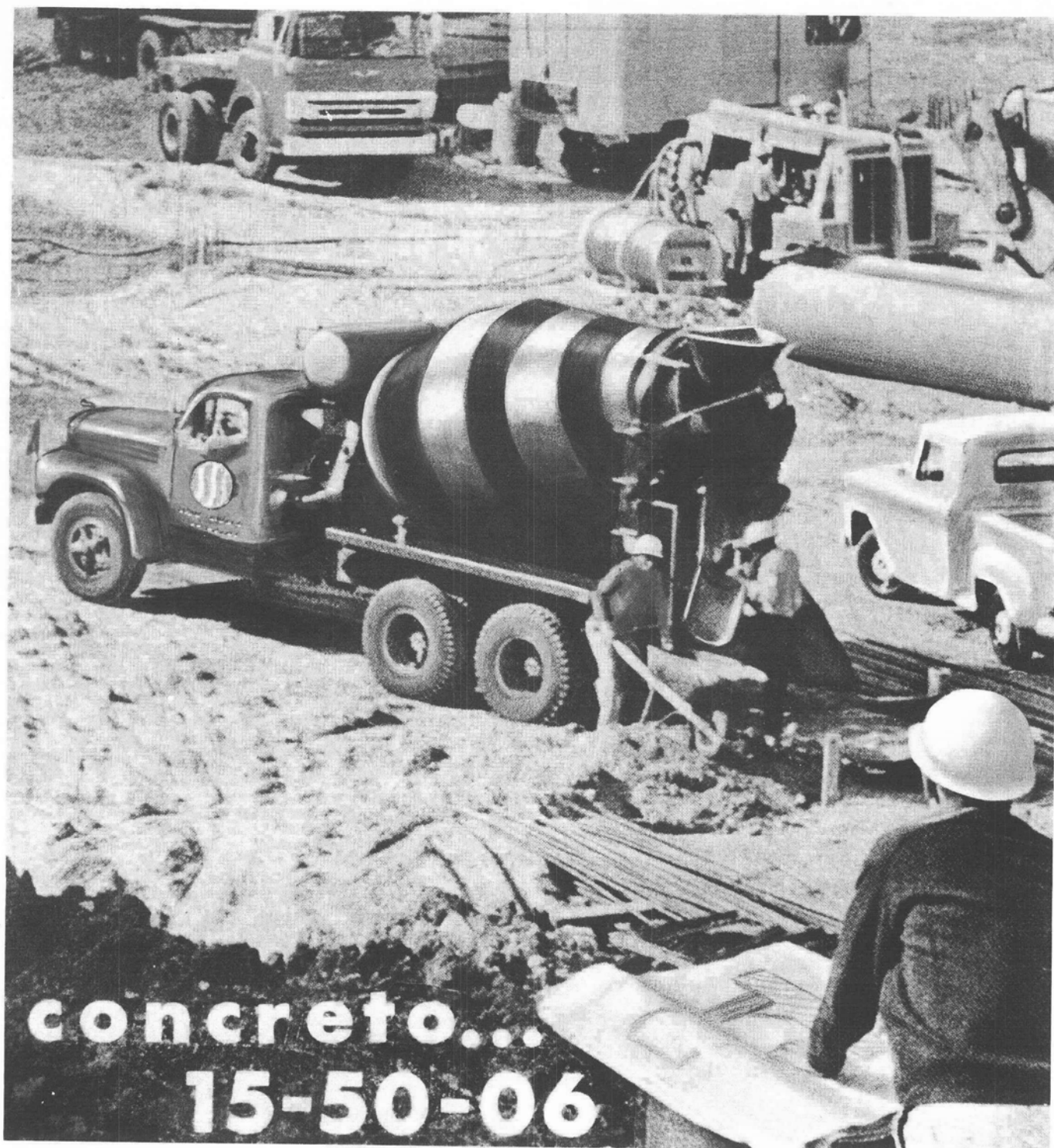


Perdidas, además sus pinturas y su situación, el caso suyo no es ni más ni menos que el de tantos altares que se han destruido o fueron sustituidos por otros en el correr de los tiempos.

Por lo que hace al tercero de los elementos principales devorado por el incendio, es decir, la ornamentación pictórica de la cúpula, fue sin duda testigo de la decadencia del arte en general y especialmente del religioso, en los comienzos del siglo XIX habiendo desaparecido su testimonio, no hay por qué reconstruir su mediocridad.

En la solución que proponen estas líneas, que es de fidelidad a la propia estructura del edificio y a su función específica a cambio de los valores destruidos se afirman otros nuevos, como la liberación de la nave central, la visibilidad del Altar de los Reyes y el mejor desarrollo que ha entrado en la composición de la Catedral Metropolitana, a nuestra época le habrá correspondido hacer también su aportación, que no tiene que ser necesariamente inferior a las anteriores.





**concreto...  
15-50-06**



**CONCRETOS PREMEZCLADOS, S.A.**

UNION No. 101-A  
MEXICO 18, D. F.  
TEL. 15-50-06 con 5 líneas

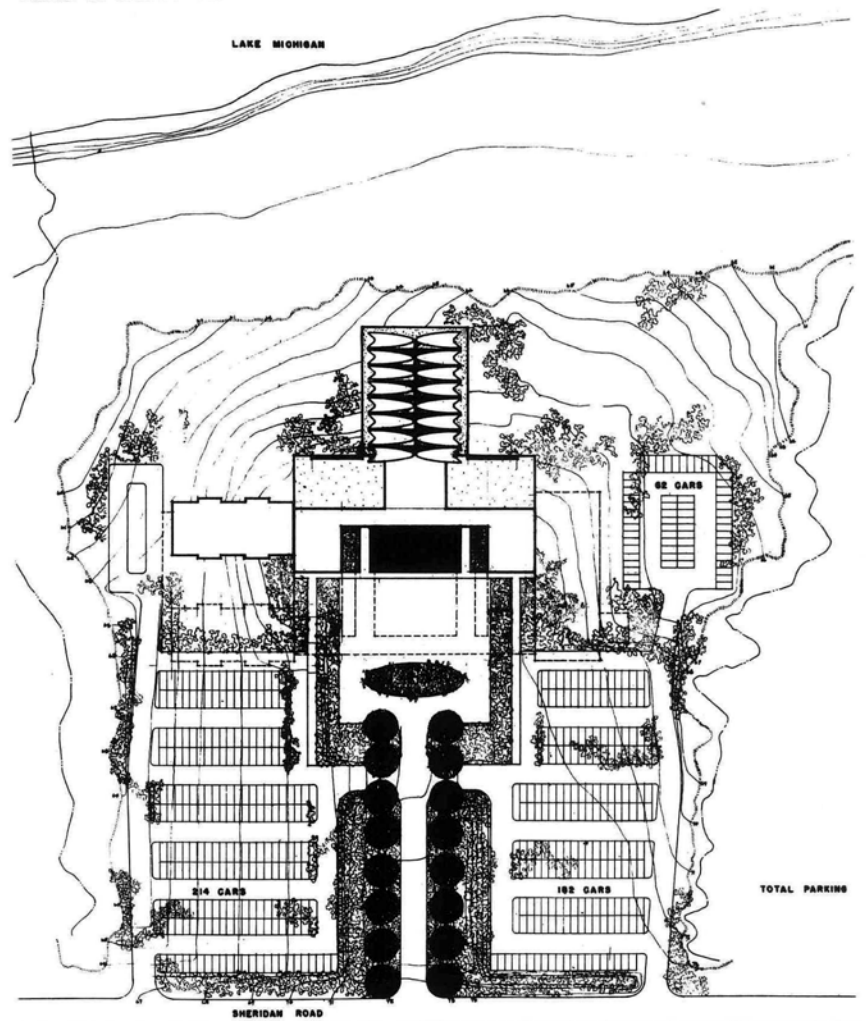


# SINAGOGA EN GLENCOE ILLINOIS, E. U.



Fachada principal de esta edificación realizada con elementos precolados.

Planta de localización.



Arq. Minoru Yamasaki  
y Asociados.  
Birmingham, Michigan.

Se trata del edificio de una sinagoga para una Congregación de Reforma. El requisito principal fue el de proporcionar a la congregación un espacio de santuario en donde pueda dedicarse al culto en un ambiente apropiado y tranquilo.

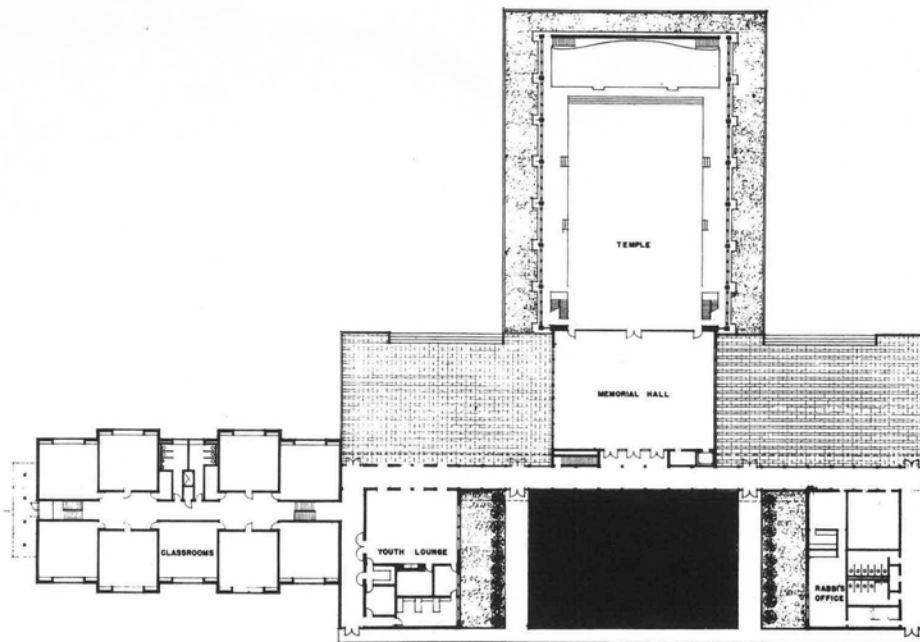
El diseño del santuario se empeñó, a través de sus diferentes elementos, en crear una sensación de edificación mediante el empleo de bóvedas, tragaluzes, paneles y luces laterales con un entrelazo de luz del día para realzar dicha cualidad.



No siempre el uso de elementos prefabricados propicia una arquitectura monótona y ortogonal.  
Interior de la sinagoga.





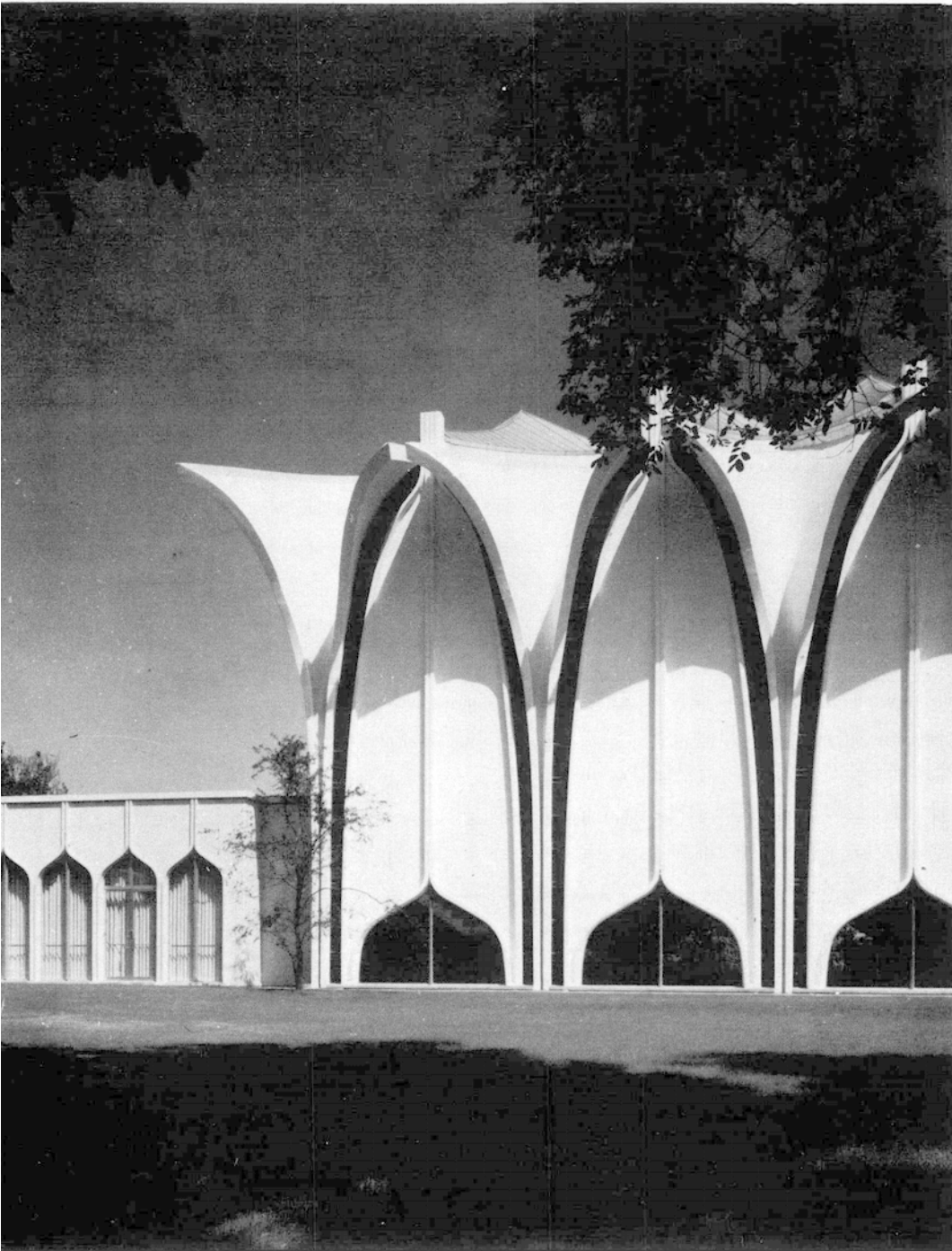
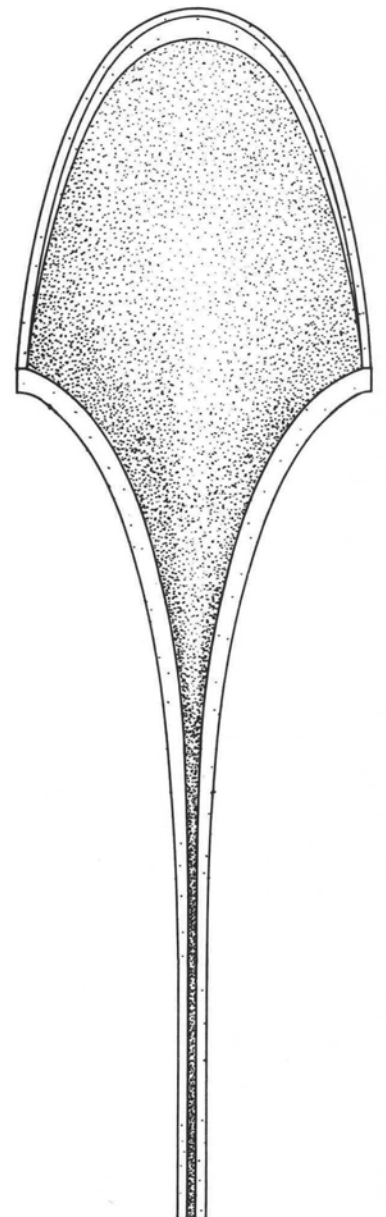


El espacio amplio —15 metros de altura, 24 de ancho y 37 de longitud— ha sido enriquecido y dotado de escala mediante el uso de bóvedas de concreto. Existen dieciseis estructuras de bóveda en abanico, enlazadas en las paredes exteriores y en la cumbrera del techo. En los intersticios se encuentran tragaluces color de yodo, de capa doble, con alumbrado artificial entre las dos capas. Los paneles precolados exteriores de las paredes laterales quedan unidos con la estructura solamente en su remate y su base, mediante tiras de vidrio del mismo color, que les separan de las estructuras de bóvedas en abanico, manifestando así su carácter no estructural. Las paredes de cabeza son coladas en el lugar.

Planta principal.

Los paneles precolados y, las estructuras de bóvedas en abanico se enlazan solamente en su remate y su base.

Elevación.







Interior del santuario realizado por el Arq. Minoru Yamasaki en Glencoe, Illinois.

Los espacios destinados a fines educativos y otros usos auxiliares, están previstos para ser realizados en una fecha posterior.

Las ventanas bajas laterales (de 2.40 mts. de altura) son transparentes, para que la congregación pueda ver el jardín desde el santuario.

Para resolver el problema del aumento considerable del número de asientos en una sinagoga durante los días de las más altas fiestas religiosas, se opta generalmente el santuario con un auditorio, abriendo el espacio entre los dos.

Desde muchos puntos de vista, esta solución no es deseable, ya que se encamina hacia un batiborrillo estético que combina un espacio espiritual con un espacio funcional. Surgen además problemas acústicos cuando ambos espacios se usan separada o simultáneamente, y se presentan apuros de circulación.

La expansión del santuario se obtiene por dos medios: en primer lugar, mediante la ampliación del espacio principal del santuario, al que se agregan plataformas en ambos lados del área principal de asientos, que se conecta

con la plataforma Bimah al frente. El área adicional que se gana con esas plataformas laterales hace que el santuario de una impresión de espacio amplio. En segundo lugar, el vestíbulo es más grande de lo que requiere la circulación y ofrece, como el Memorial Hall, la posibilidad de expansión, que lo convierte en un espacio utilizable para otras funciones. Eso permite aumentar la capacidad de asientos, cuyo número normal es de ochocientos, hasta mil ochocientos.

EL AUTOR.

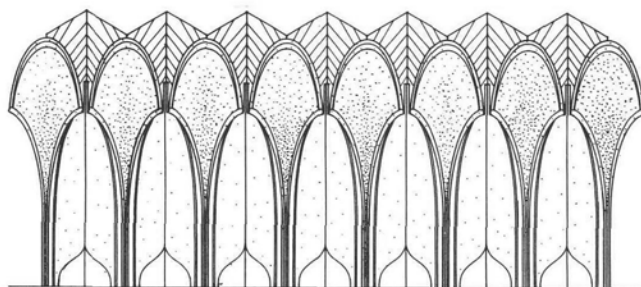
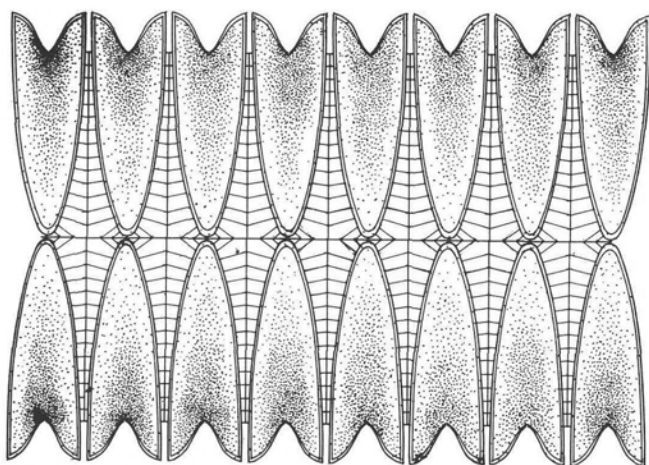
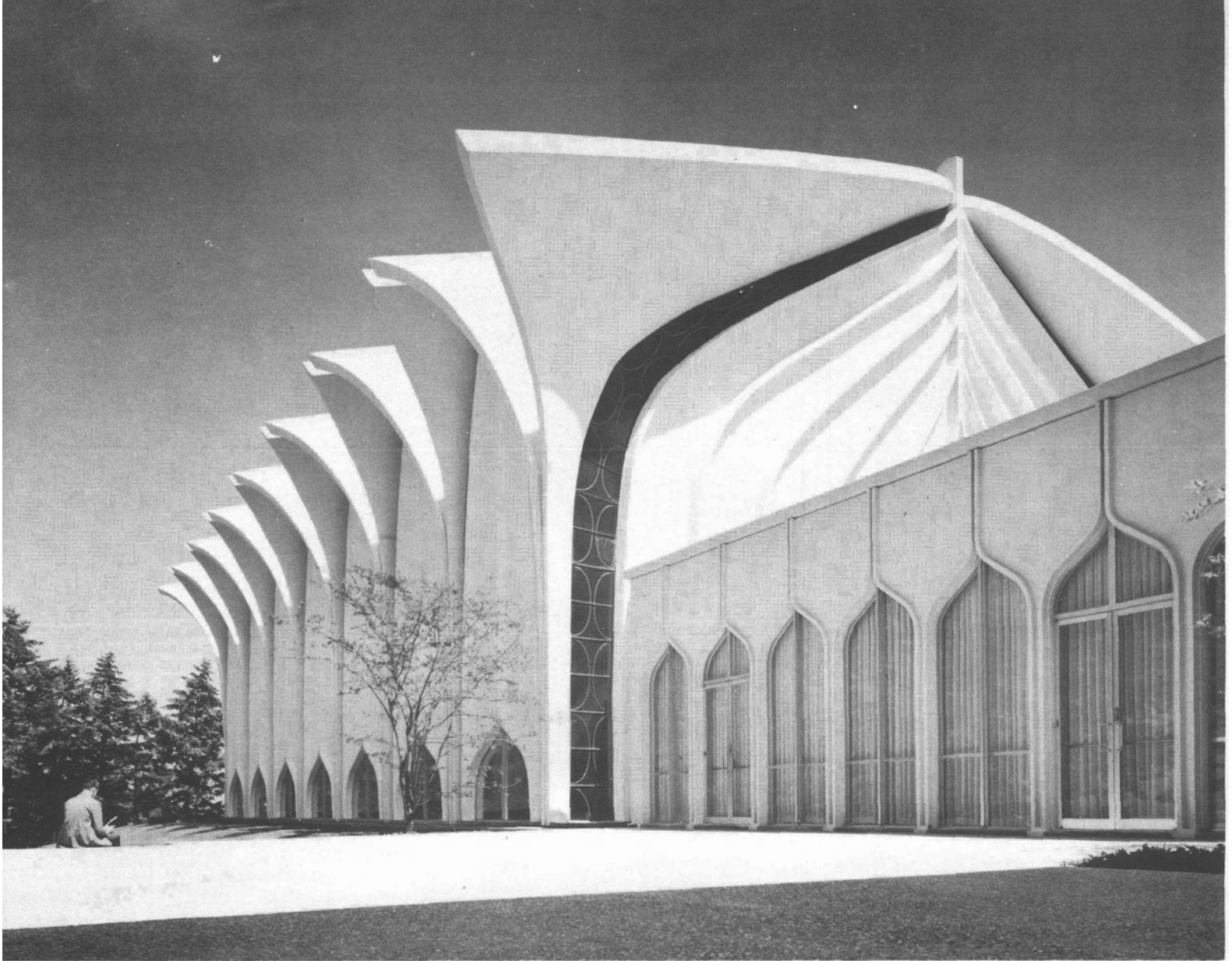
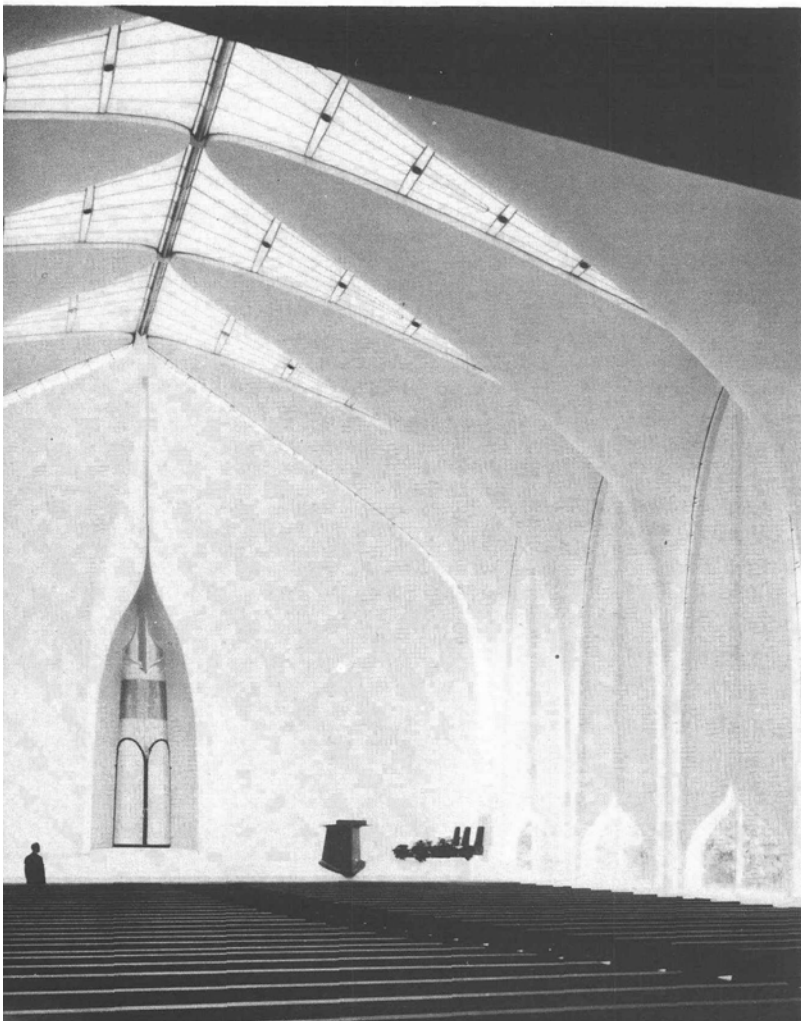


Diagrama de las bóvedas.



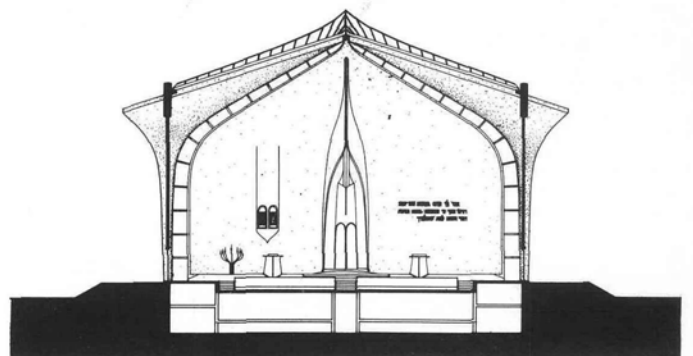


Aspecto lateral que presenta el santuario de la sinagoga.

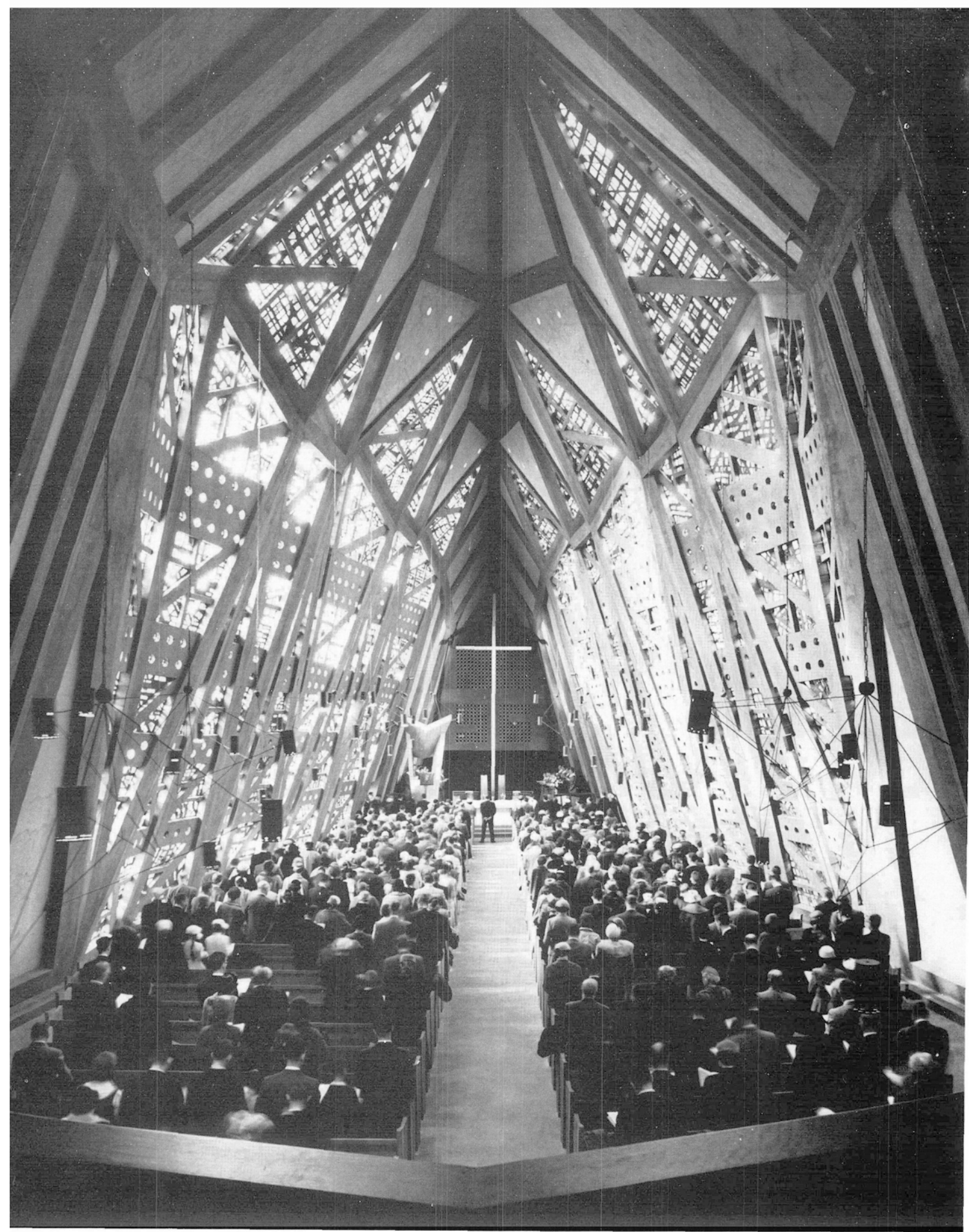


La búsqueda de nuevas formas que sin embargo están ligadas al pasado es una de las características de esta obra.

Corte transversal en sección de santuario.



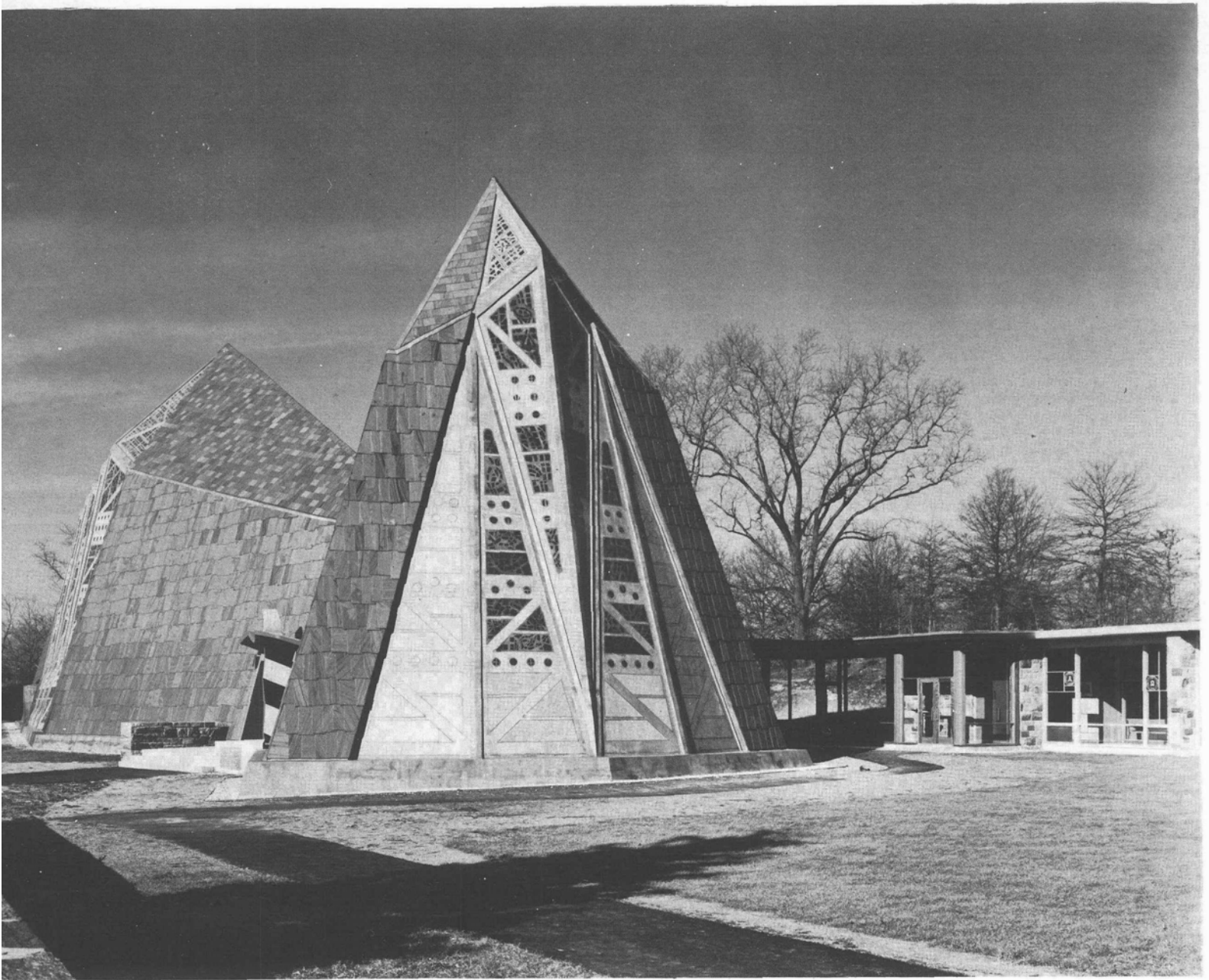




Interior de esta edificación construida a base de unidades de concreto precolado.

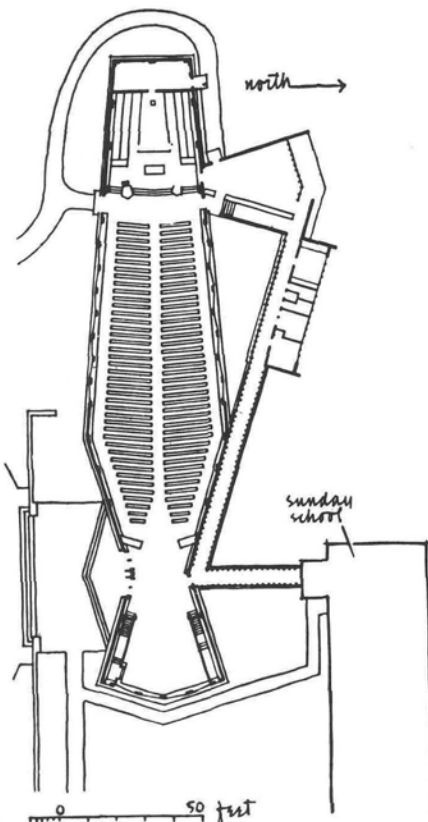
**IGLESIA PRESBITERIANA EN STAMFORD, CONNECTICUT, E. U.**





Planta arquitectónica de esta Iglesia realizada en Stamford, Connecticut.

Vista posterior de la Iglesia realizada por los Arqs. Harrison y Abramovitz.



Para dar al edificio la forma que habían visualizado los arquitectos, su diseño se concibió como estructura superficial; es decir que todas las fuerzas concentradas en la superficie de la construcción. Una parte de las paredes y de los techos, precisamente el frente y la parte de atrás, son macizos y pueden servir directamente como partes estructurales. El centro, sin embargo, se quedó libre precisamente para poder disponer ventanas; y se utilizó un revestimiento de celosía, es decir un revestimiento triangulado en sí, obteniéndose el resultado deseado por las nervaduras en la superficie. Mientras que las estructuras superficiales se usan normalmente sólo para techos, se incluyeron en el presente caso las paredes, como resultado de la utilización de la forma cristalina de la superficie.

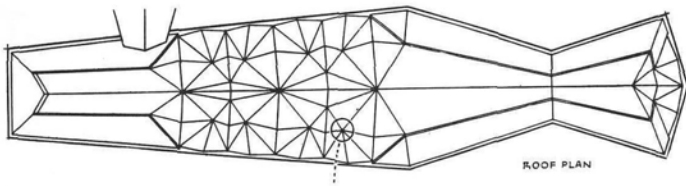
El edificio entero se construyó con unidades de concreto precolado, y en realidad cada faceta es una unidad. Se dejó

un espacio entre las unidades de concreto precolado, fue llenado ulteriormente con concreto colado en el lugar, utilizándose dicho espacio para insertar la armadura principal que se presentó así continua y sin considerar las unidades de concreto precolado. De cada unidad de concreto precolado sale un lazo de unión, permitiendo así juntar cada par de unidades colindantes durante el montaje, de manera que pudo garantizarse la integración de todas las unidades de concreto precolado entre sí y con el concreto colado en el lugar.

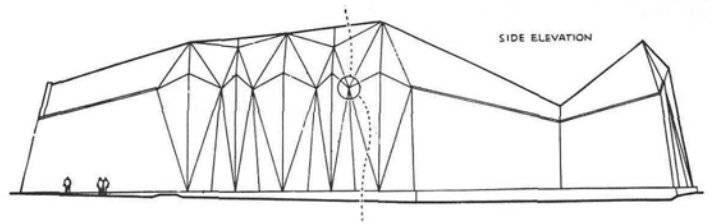
Los dibujos adjuntos muestran el principio de esta construcción, y el detalle del punto de unión, o nodo, explica particularmente las intrincaciones de la armadura, con algunas dobladuras en dos direcciones, necesarias debido al espacio limitado.

Asimismo, se utilizaron nervaduras coladas en el lugar entre los paneles macizos precolados y los muros del frente y de atrás de la iglesia. La solución de

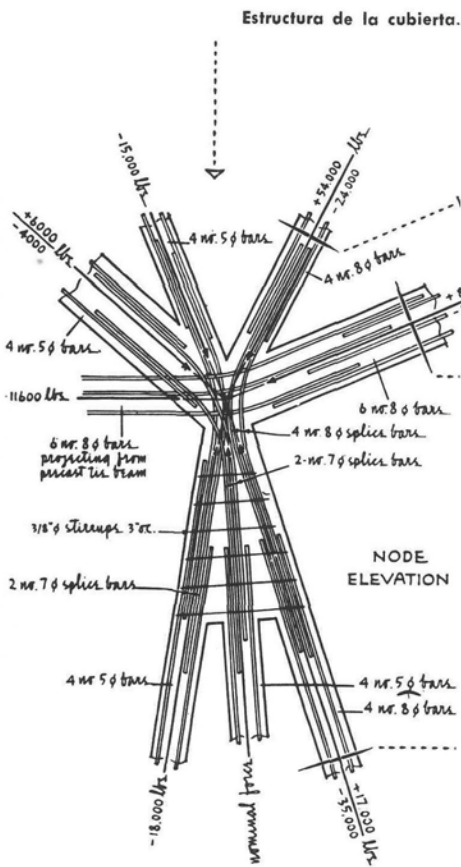
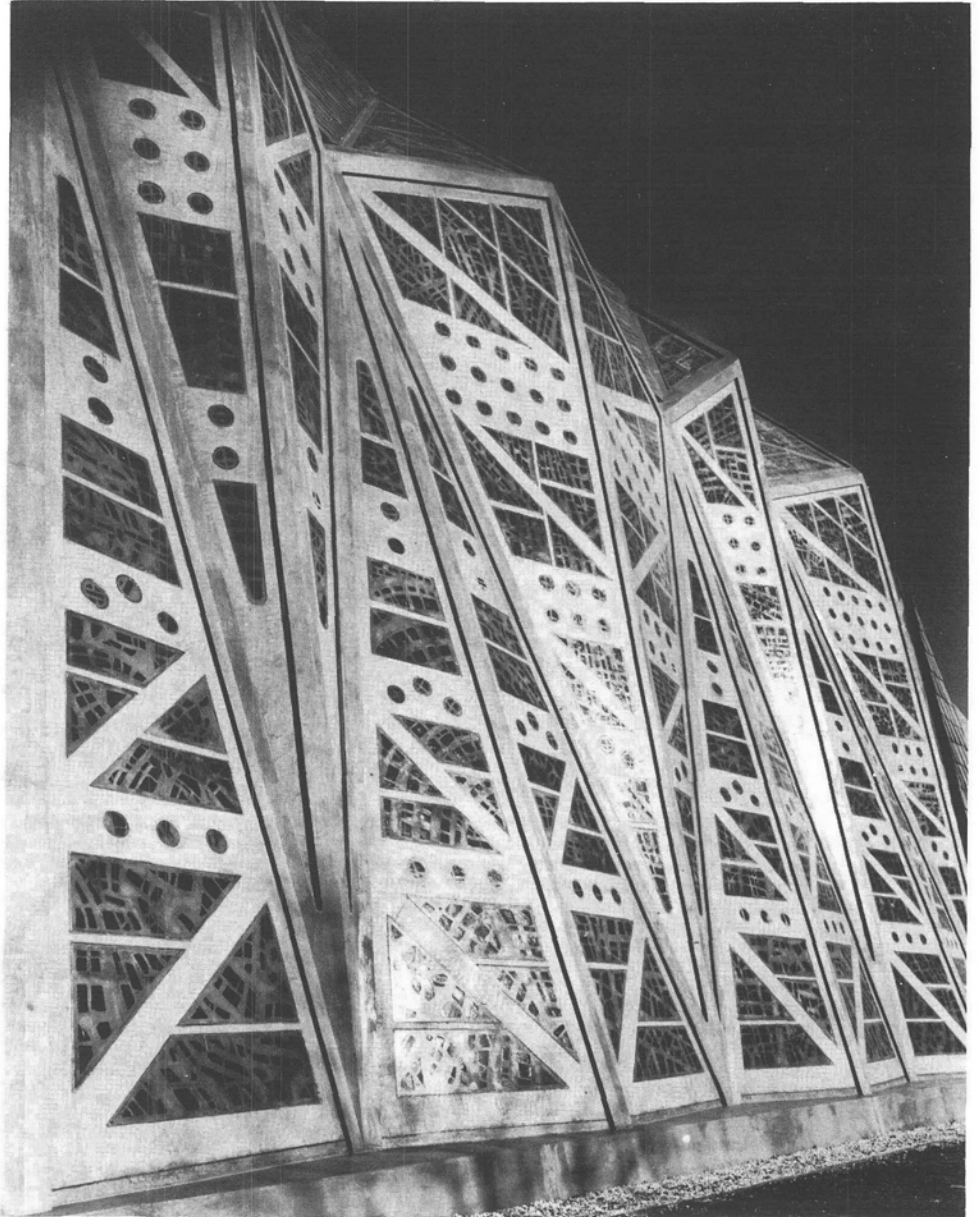




Planta y elevación de la bóveda.



Exterior.



la estructura superficial dio por resultado que no se requirieron armazones rígidos transversales en el edificio, siendo por lo tanto un espesor total de 20 cms. suficiente para las nervaduras principales; sin embargo, para cubrir determinados esfuerzos locales, el espesor fue aumentado a 3.60 m. en la cumbre.

Debido a la longitud del edificio, se estableció una junta de expansión en las líneas, obteniéndose de hecho dos estructuras separadas. La forma peculiar de la estructura principal a mano izquierda de la junta de expansión, introdujo una fuerza longitudinal considerable en la cumbre del edificio, transmitida a su vez hacia atrás, a los paneles laterales y al suelo, a través de la cruz en el extremo oriental del edificio, que es la única parte de la construcción que tiene que transmitir altos esfuerzos de flexión. Debido a las concentraciones de esfuerzos muy grandes en algunos puntos, fue necesario dotar dichos puntos de cimientos bastantes gruesos.

Al diseñar el edificio, se tomaron las cargas de acuerdo con el New York of Practice (Código de Práctica de Nueva York). Debido al ancho transversal relativamente angosto del edificio, los esfuerzos más severos son producidos por los nortes. El concreto precolado presentó normalmente una resistencia de 3,000 p.s.i. a 14 días, y el concreto colado en el lugar, una resistencia de 3,500 p.s.i. a 14 días.

Este tipo de construcción permite al arquitecto obtener un interior y un exterior mucho más limpios que mediante el empleo de vigas, columnas y castillos. Existen dos posibilidades para producir tales estructuras superficiales: 1) la utilización de superficie curvas, tales como cúpulas, paraboloides hiperbólicos, etc.; y 2) una serie de facetas rectas presenta grandes ventajas de producción, especialmente para unidades de concreto precolado. Optando por facetas muy grandes, las unidades individuales precoladas pueden ser grandes también, de manera

que toda la construcción resulta más económica que el empleo de un gran número de unidades pequeñas.

Un campanario está construyéndose, que se levantará a 7.50 m. sobre una losa losa de concreto de 550 Ton. La armazón de la torre consiste en cuatro columnas inferiores de concreto armado, y cuatro columnas superiores, "empalmadas" aproximadamente a la altura media de la torre. El arriostamiento lateral se obtiene mediante vigas y plataformas. Estas últimas sirven al mismo tiempo de campanarios y cabina de teclado. Una escalera en espiral, que consiste en escalones de concreto precolado voladizos sobre una columna de tubo de acero, da acceso a las plataformas. Se llevaron a cabo pruebas especialmente cuidadosas de carga, debido a la fuerza de los vientos.



**IGLESIA DE SAN GERARD MAJELLA, QUEBEC, CANADA.**



Detalle de la torre y campanario.

Planta principal de la obra realizado por los Arqs. Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold Sise.

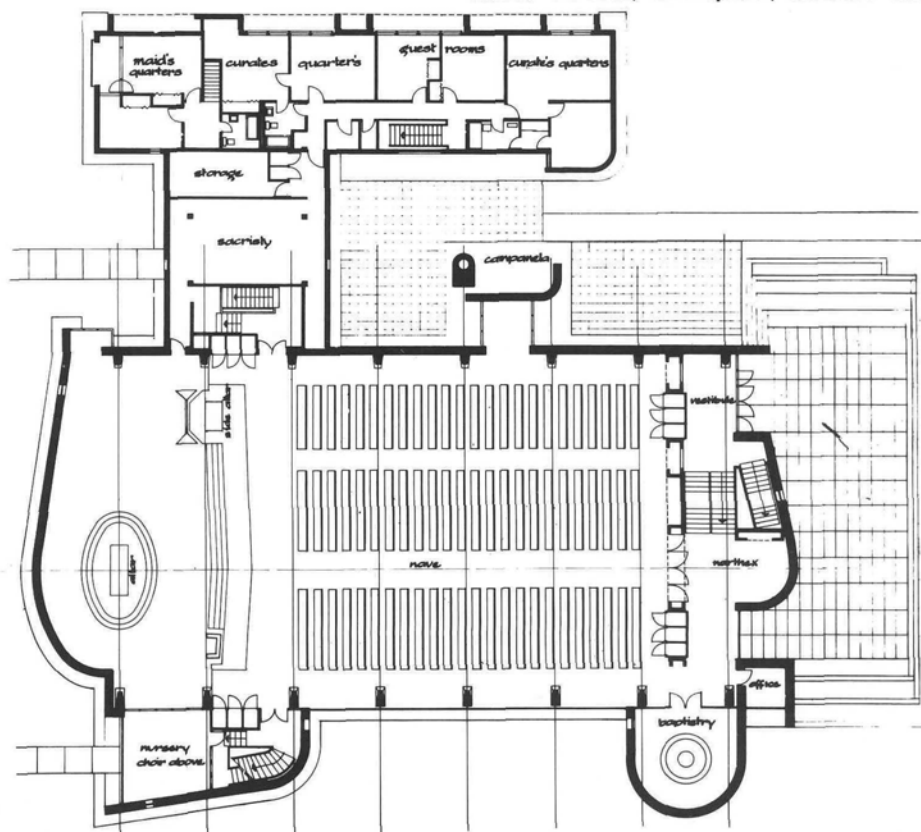
Arq. Ray Affleck

Arq. Guy Desbarats

Arq. Dimitri Dimakopoulos

Arq. Fred Lebensold

Arq. Hazen Sise



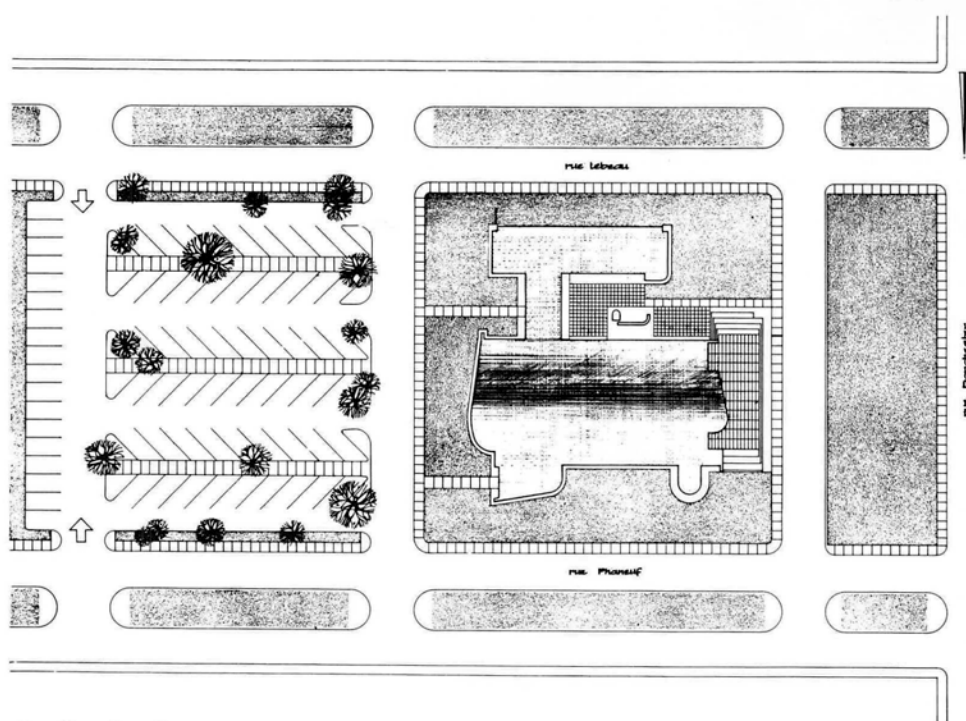


Cinco o seis arquitectos habían sido invitados a participar en un concurso limitado para St. Gérard Majella, una de las primeras iglesias parroquiales comisionadas de este modo en la Provincia de Quebec. El programa fue desarrollado con la asistencia de los Profesores Bland y Morency, actuando como consultores.

Los principales problemas de diseño que tomamos en cuenta, fueron:

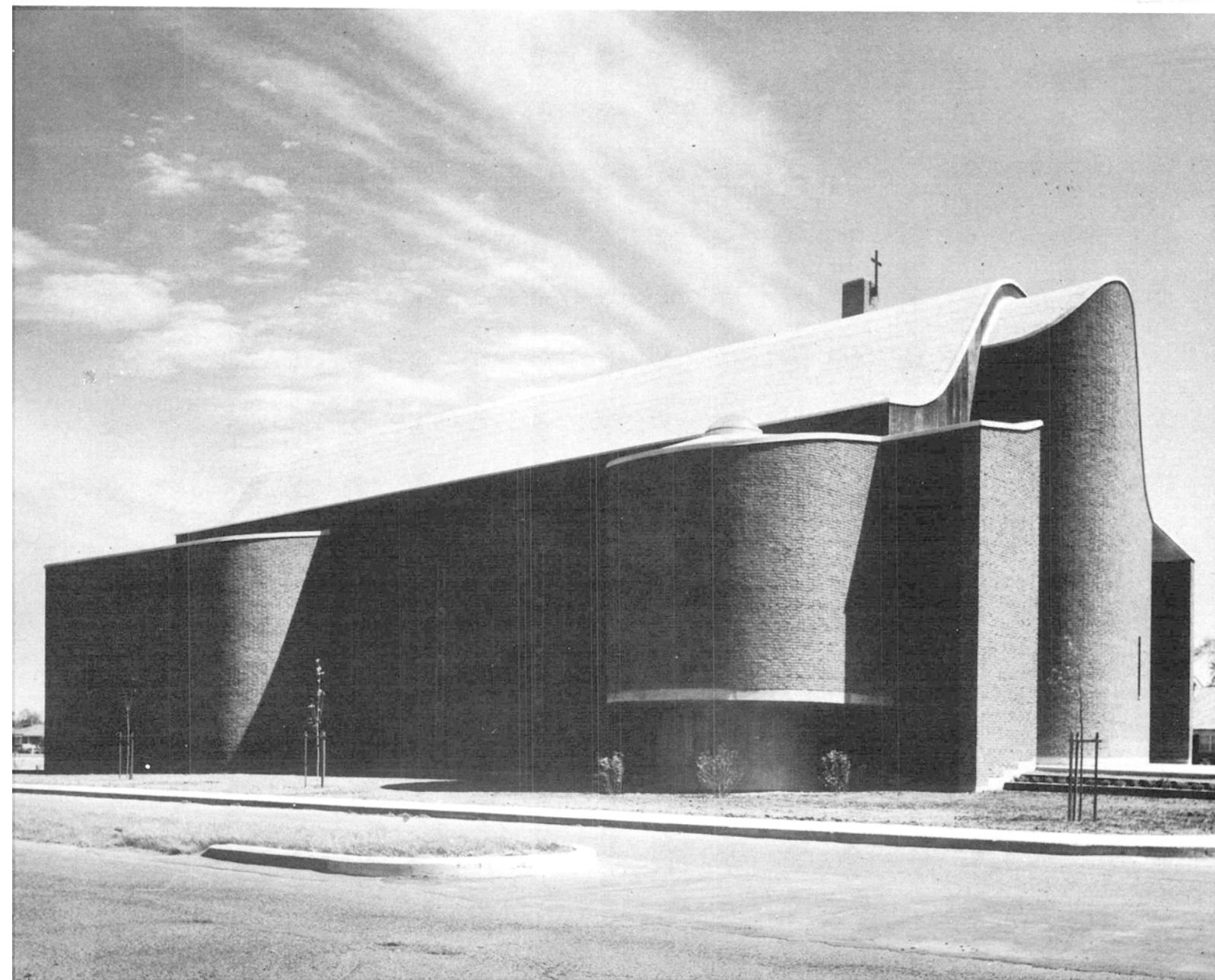
- Inclusión de un gran hall en el sótano de la iglesia, en una zona cuyo suelo ofrece malas condiciones, ya que el agua subterránea se encuentra a solo 1.20 mts. bajo el nivel de la superficie.
- Nuevos requisitos litúrgicos que consisten en un coro a lo largo del santuario, y un diseño de altar para celebrar el culto frente a los fieles.
- Inclusión de una "galería de llorones" para niños.

El terreno, grande y rectangular, está rodeado por tres bulevares y se encuentra en el centro de una nueva zona residencial en la orilla de la ciudad. Se trata de un terreno, plano, muy expuesto a los vientos y rodeado por bungalows de apariencia típicamente suburbana.

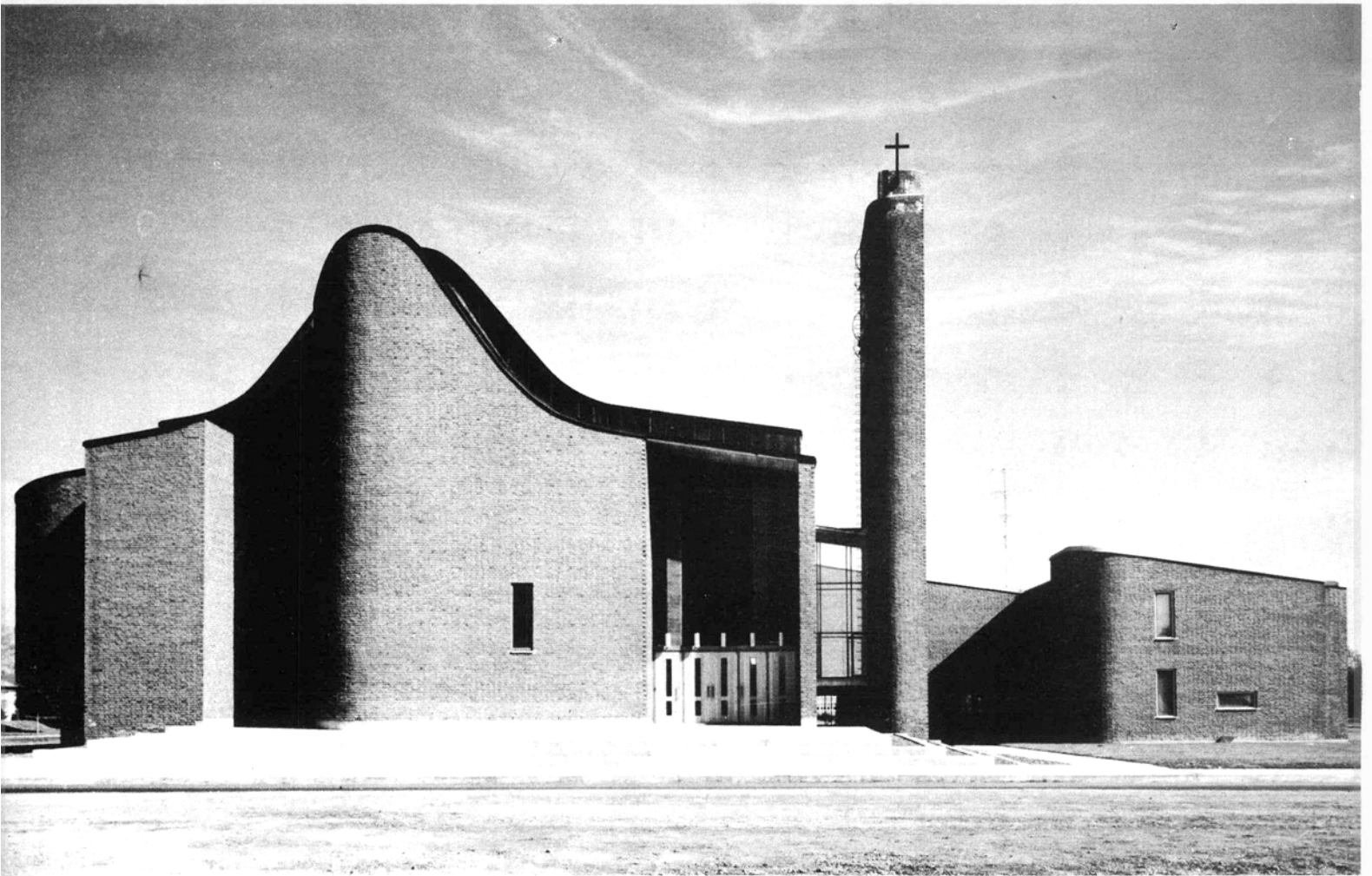


Planta de localización.

El uso de elementos precolados y prefabricados, es hoy común.







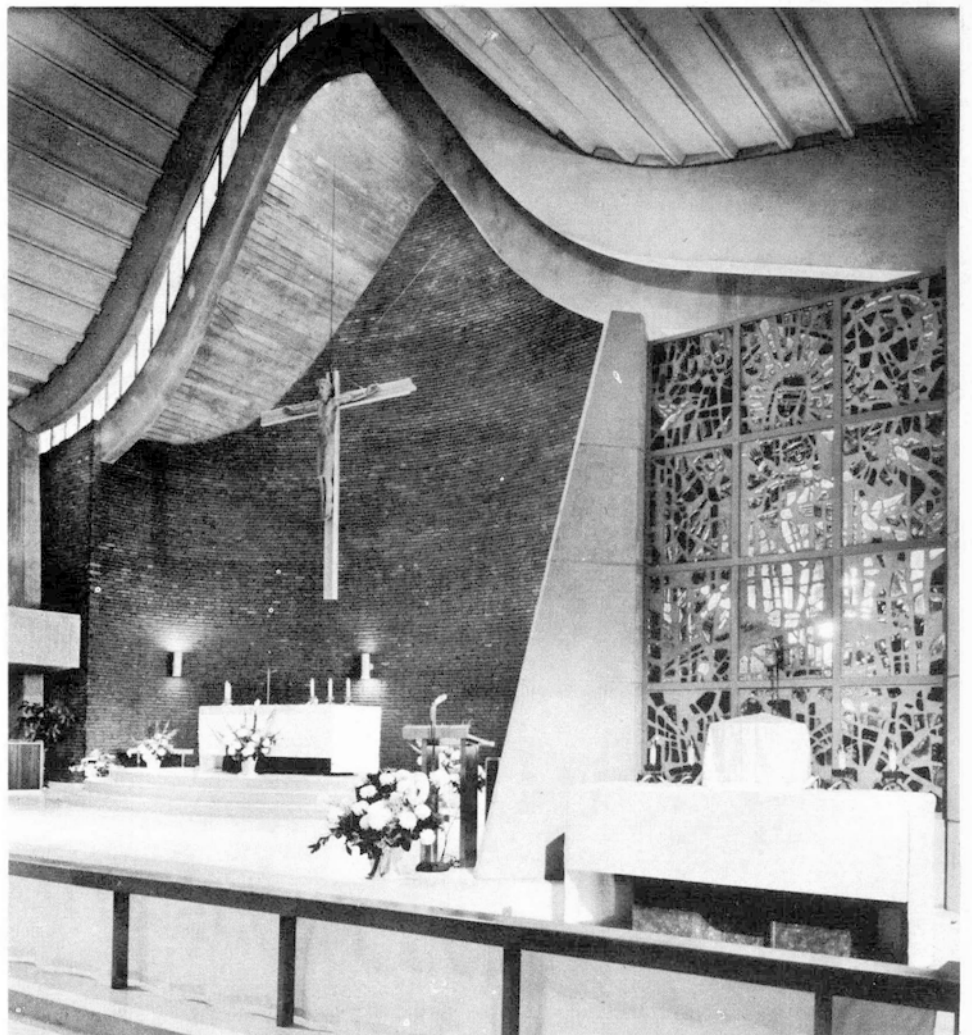
Fachada principal.

Un arreglo asimétrico de las formas permitió crear una composición unificada y agrupar estrechamente la iglesia, el presbiterio y el campanario. Las mismas formas se inspiraron de las grandes paredes encorvadas de las antiguas iglesias barrocas del Canadá Francés. Este tipo de composición permitió también tomar en cuenta la altura requerida para acomodar el coro por arriba de la "galería de llorones" (para niños) y dotar al mismo tiempo una parte de la iglesia de un techo bajo, que crea una impresión de intimidad, a pesar del claro considerable impuesto por la disposición de los asientos requerida por el cliente.

El sistema estructural consiste por lo general en concreto precolado aparente, excepto el muro de carga, el sótano de concreto colado, la losa del piso principal y la fila asimétrica de columnas. El concreto fue tratado de diferentes maneras, ya sea con chorro de arena en miembros estructurales, o mediante aristas quebradas en otras partes. Los muros consisten en tabique éspero color de ante gris, y el muro de cortina, único, detrás de la galería lateral, se compone de paneles reforzados de fibra de vidrio de varios colores, diseñados por un artista de Montreal. Jean-Paul Mousseau. Bernard Monna ha realizado los paneles esculpidos que representan la Vía Crucis, así como la Terracota sobre el Altar Mayor. El mobiliario de la iglesia (altar, bancos, pilas) ha sido diseñado por Jean C. Charuest, de Montreal, en colaboración con los arquitectos.

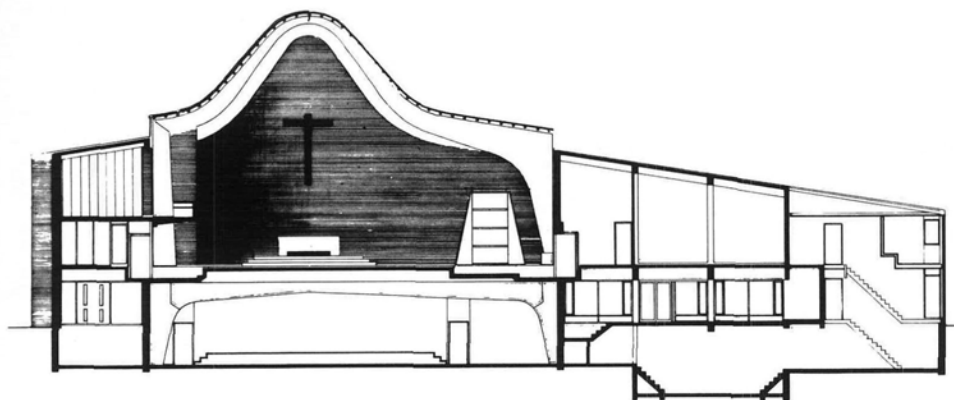
LOS AUTORES.

Detalle de la cruz en el altar principal.

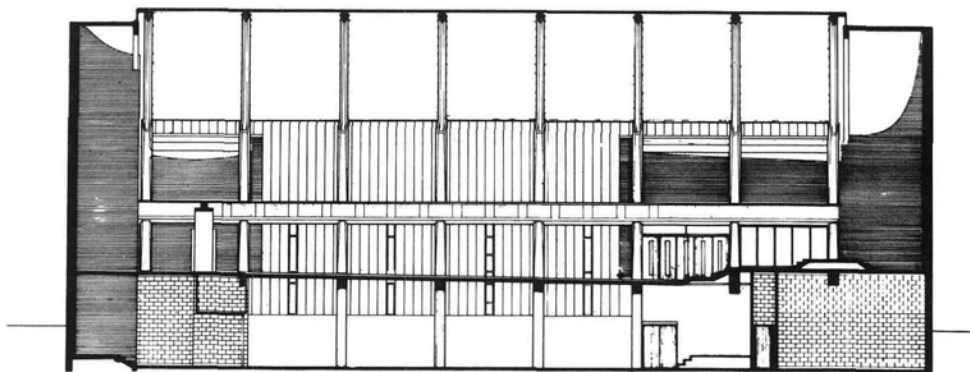




Corte transversal.



Corte longitudinal de la Iglesia de St. Gerard Majella.



Interior del templo visto desde el vestíbulo principal.

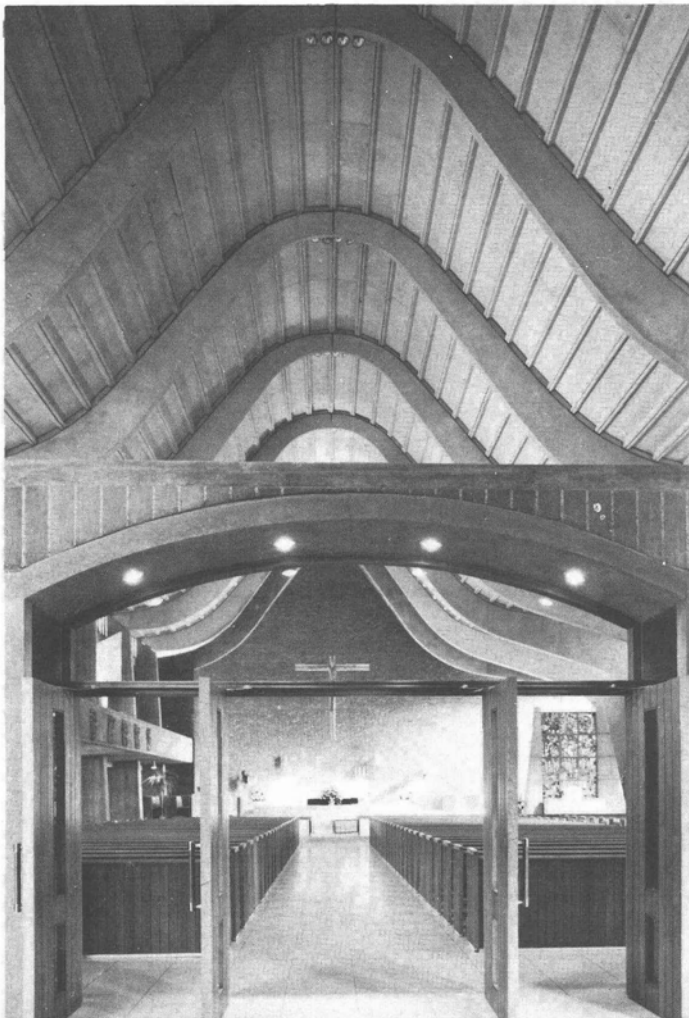




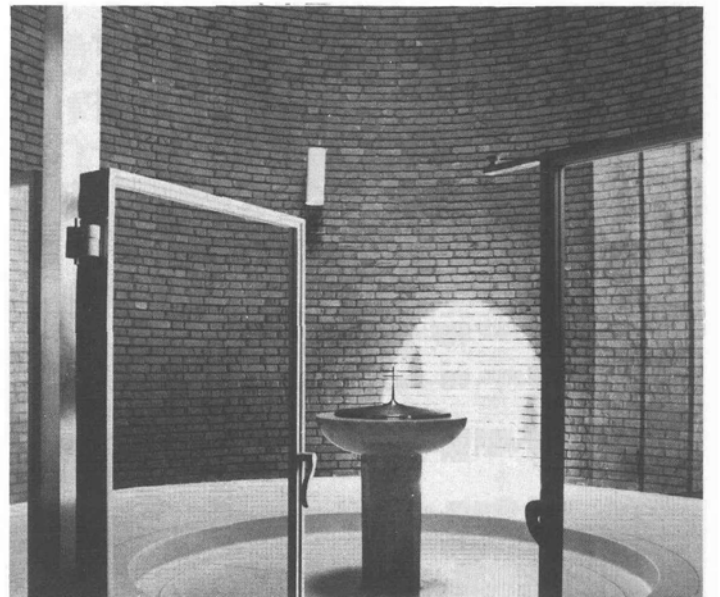


Aspecto interior de esta obra realizada a base de elementos precolados.

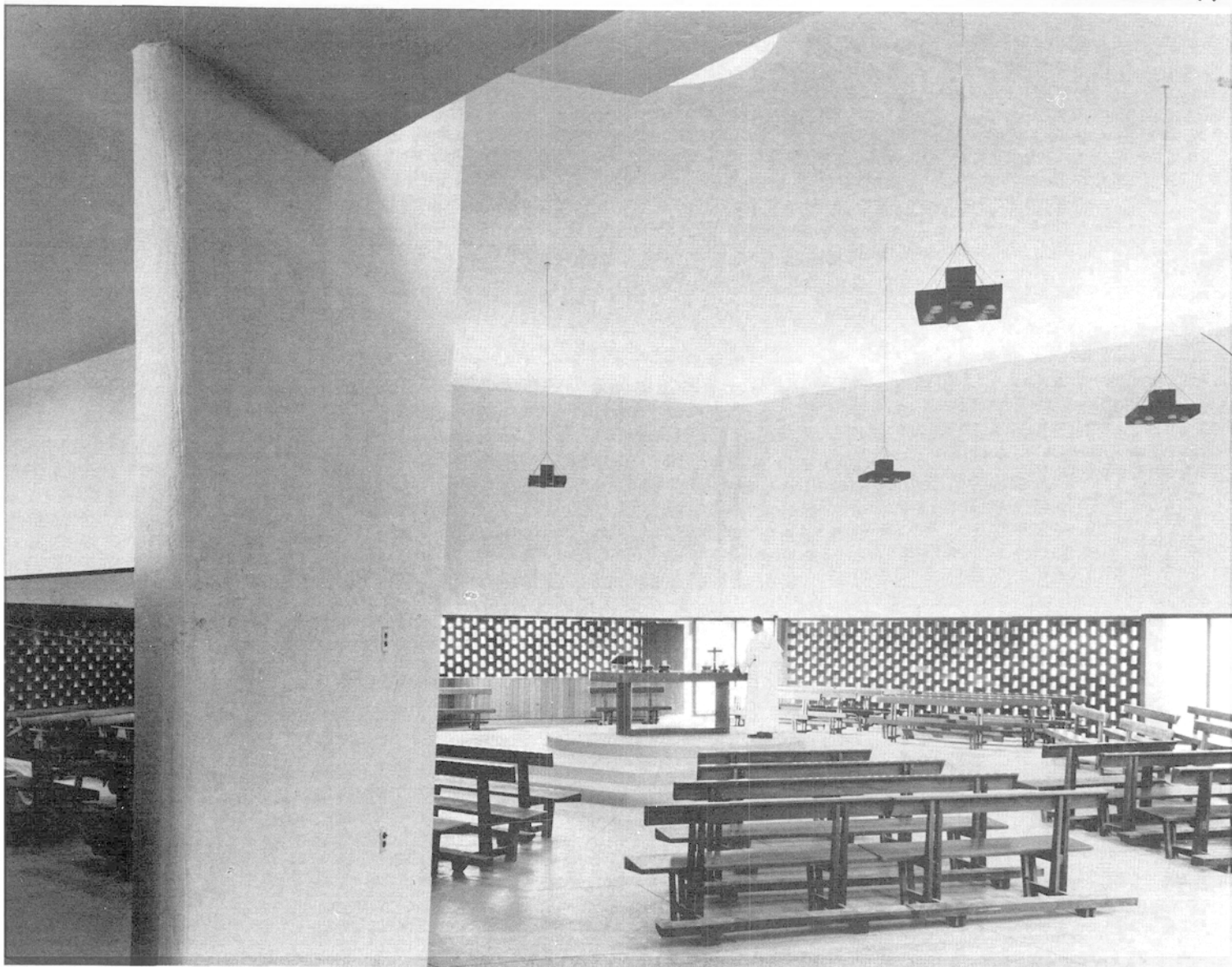
Altar de la iglesia de St. Gerard.



Bautisterio.







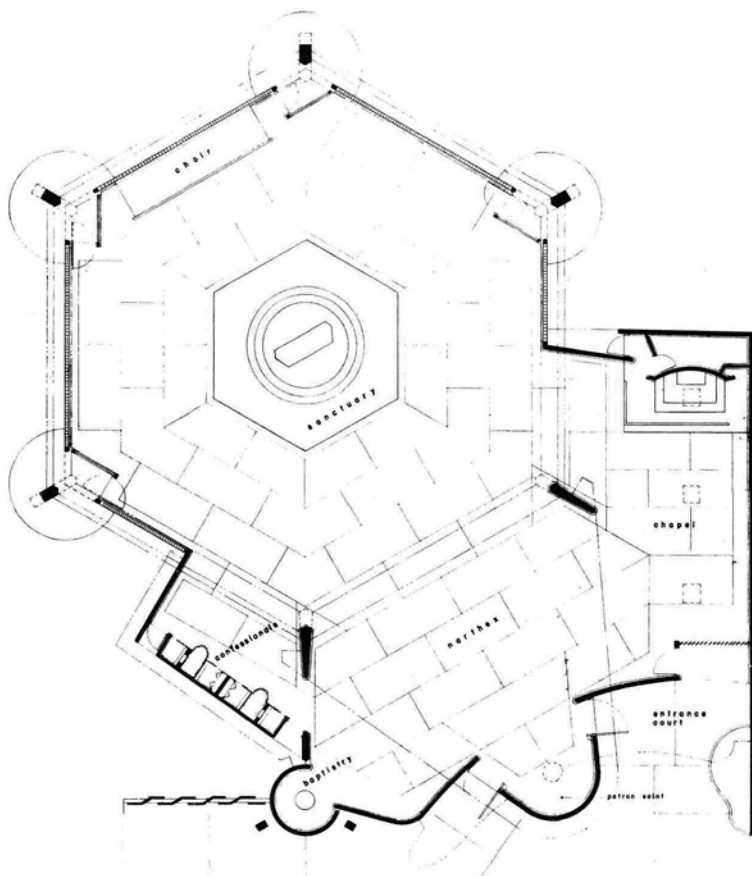
Interior de la iglesia del Carmen en la que se pueden apreciar los nuevos elementos con los que se realiza el culto.

Arq. Henry Klumb F.

La Iglesia Del Carmen es una iglesia parroquial para 500 feligreses y consta de un área de 7,000 pies cuadrados.

Los elementos de esta obra son:

- 1) La Iglesia
- 2) Una Capilla Lateral
- 3) Dos Confesionarios
- 4) Baptisterio del área de la Iglesia
- 5) Altar Mayor
- 6) Altar al Santo Patrón de Catano
- 7) Area del Coro con Orgáno Electrico
- 8) Campanario con tres campanas operadas por electricidad.



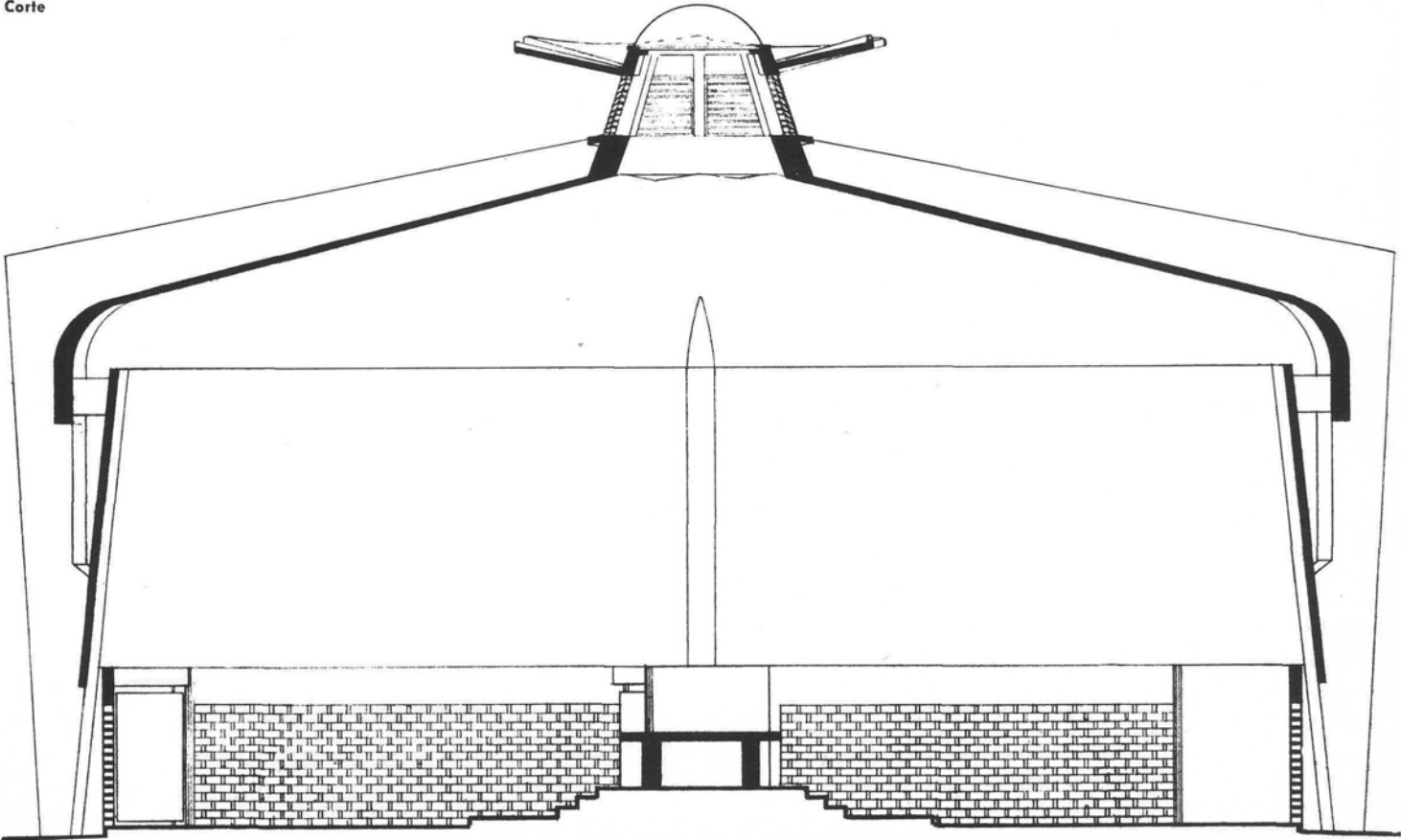
Planta





Exterior de la iglesia del Carmen en Catano, Puerto Rico.

Corte

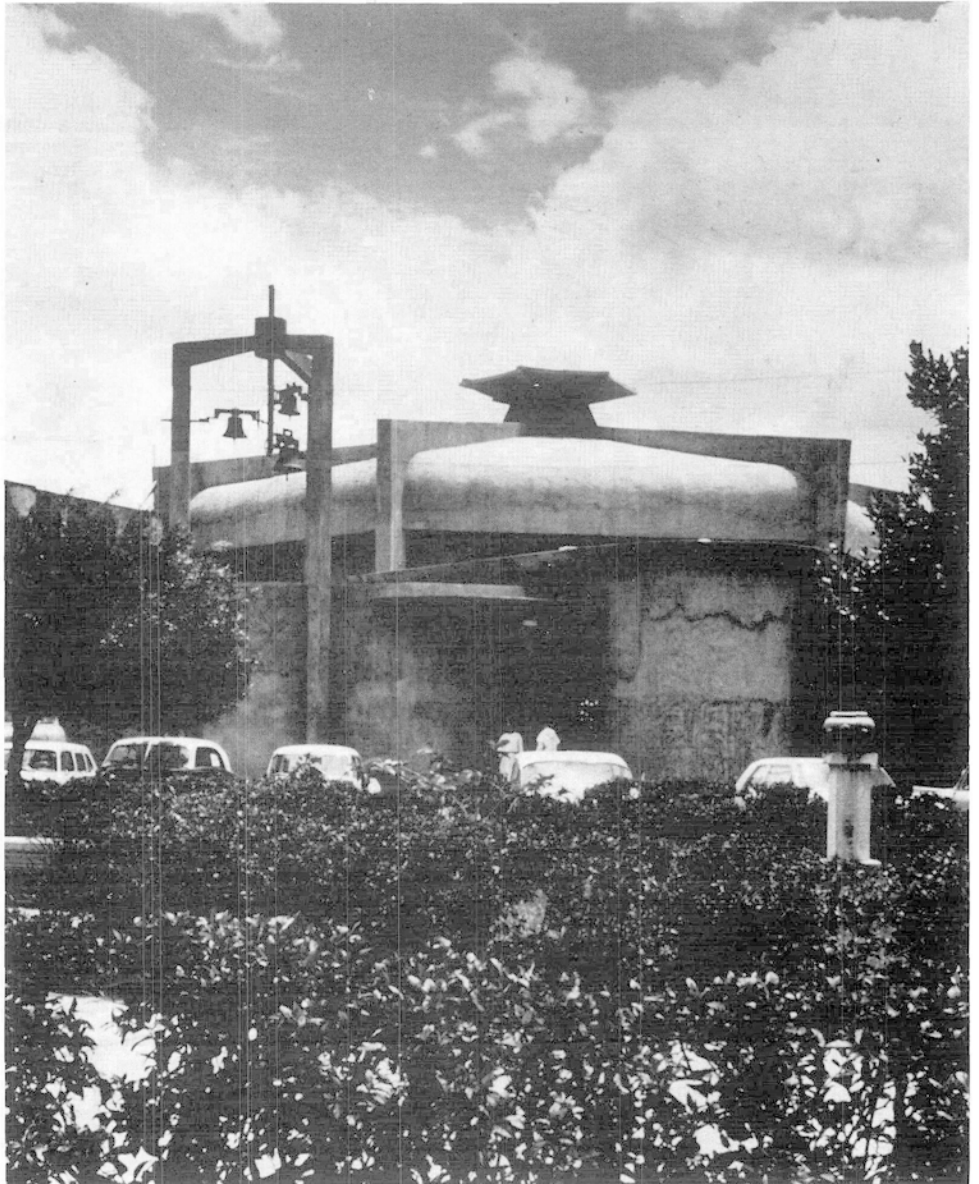






Desde el patio interior se aprecia la estructura y las formas usadas en esta edificación.

Exterior de la iglesia.



#### Requerimientos Especiales:

- 1) Capilla Lateral en el área propia de la Iglesia
- 2) Área libre de bancos en la parte trarera de la iglesia para los hombres que prefieren permanecer de pie durante la misa. (Costumbre local).
- 3) Intercomunicación de la Iglesia con la rectoría ya existente.
- 4) La iglesia en sí no tiene sacristía ya que usa una sacristía existente en la rectoría.

El local de la Iglesia del Carmen es un solar de 12,072 pies cuadrados localizado, frente a la Plaza, en el pueblo de Catano. El pueblo en sí es pobre y está separado de la capital, San Juan, por la bahía. El acceso al pueblo es por medio de un sistema de lanchas o por un recorrido alrededor de la bahía. Aunque el lugar es un poco incomodo, ya que está rodeado por edificios de dos y tres plantas, ofrece un sitio centralizado con fácil acceso a los feligreses .

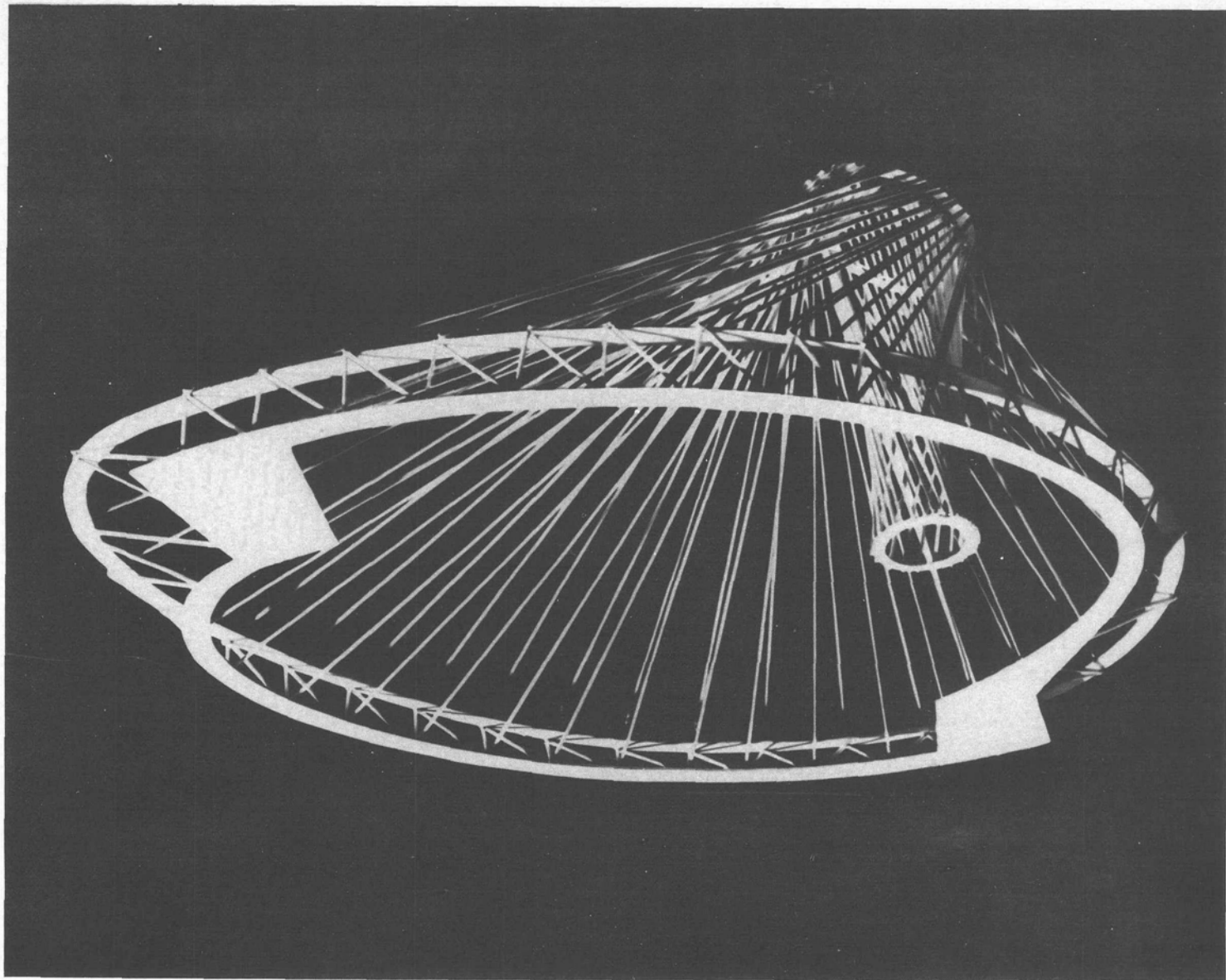
El problema de diseñar una iglesia en un lugar plano, rodeado de edificios de dos y tres plantas con colidancias irregulares y con problemas de ventilación y orientación dio lugar a la solución de un altar central rodeado por la congregación. Un enrejillado de concreto continua alrededor de la iglesia, excepto por los miembros estructurales a nivel del piso provee luz y ventilación. Una banda de concreto hasta el nivel del techo, levemente inclinada permite ventilación del techo. Un tragaluz en el centro provee luz para el altar central.

Concreto armado fue el material escogido como el más económico y el más propio para la mano de obra obrenible. La terminación incluye empanetado para todas las superficies del concreto excepto el piso de cemento de color y el techo que lleva empanetado impermeable.

El exterior de la iglesia no fue pintado, la textura natural del cemento terminado dejado a la intemperie. Las paredes interiores son de azul claro, el techo interior de azul claro. El maderamen es de color natural de caoba.

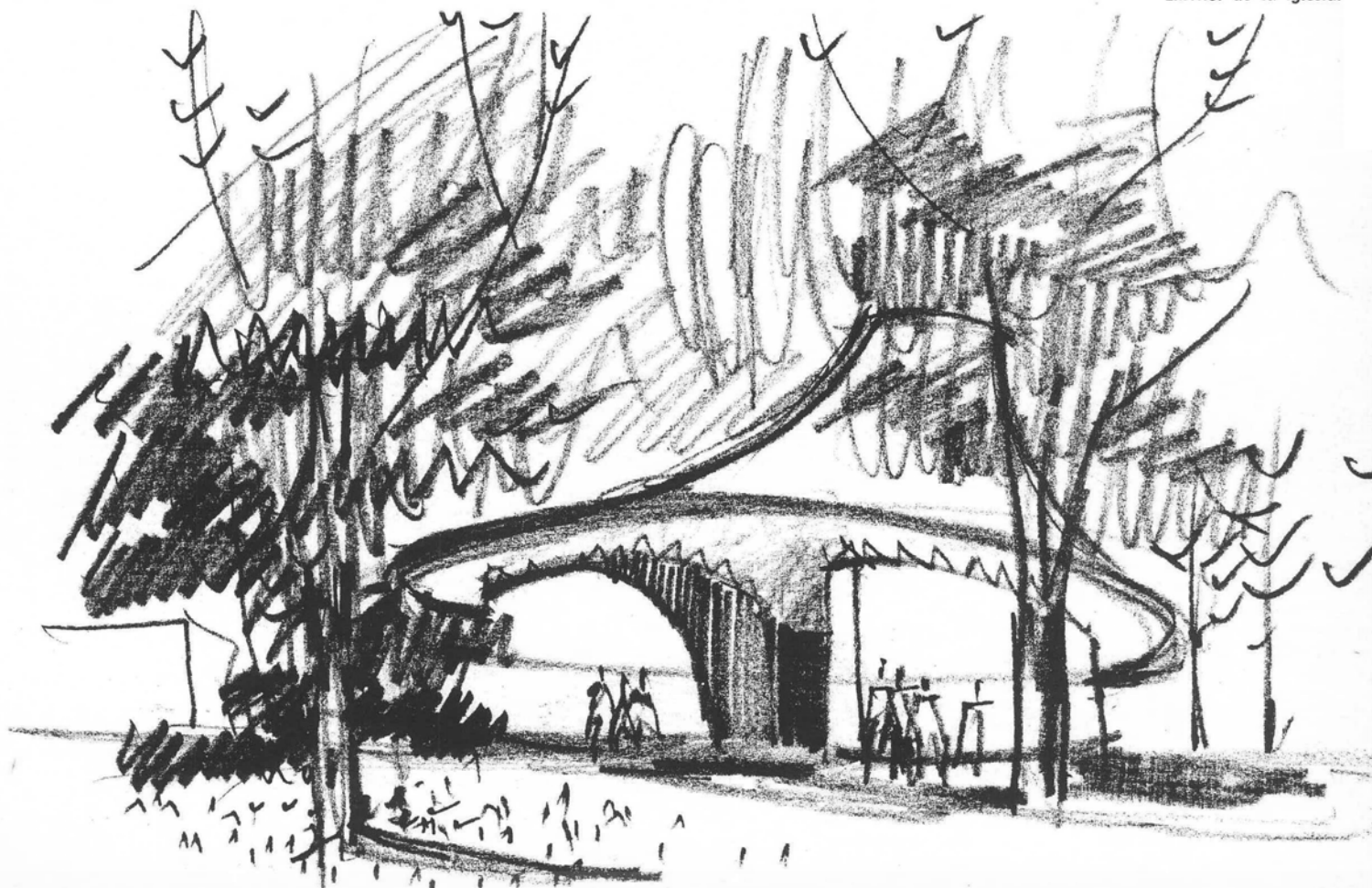
EL AUTOR.





Arq. José Antonio Priani Piña.  
Arq. Francisco Romero Vadillo.

Elevación exterior.  
Exterior de la iglesia.



El proyecto de la Capilla Católica en la colonia Las Delicias en Cuernavaca, Mor. presenta los siguientes aspectos.

a) Clima Cálido con requerimientos de circulación de aire continuo.

b) Un ámbito que en sí signifique la acción de meditar.

c) Que sea significativa volumétrica-mente, por encontrarse en una esquina de la Colonia que no tiene ninguna característica formal fundamental.

Para la solución se optó por una forma dinámica, que en sí concentrará las visuales hacia el punto de congregación.

El interior no participa del exterior, logrando una sensación de aislamiento y meditación, al mismo tiempo que se logran sensaciones de elevación y libertad por el desprendimiento de la cubierta.

El muro de piedra sirve de elemento de carga continuo, del cual parten unas pirámides truncadas como pilástras, que permiten al mismo tiempo una continuidad en la circulación del aire.

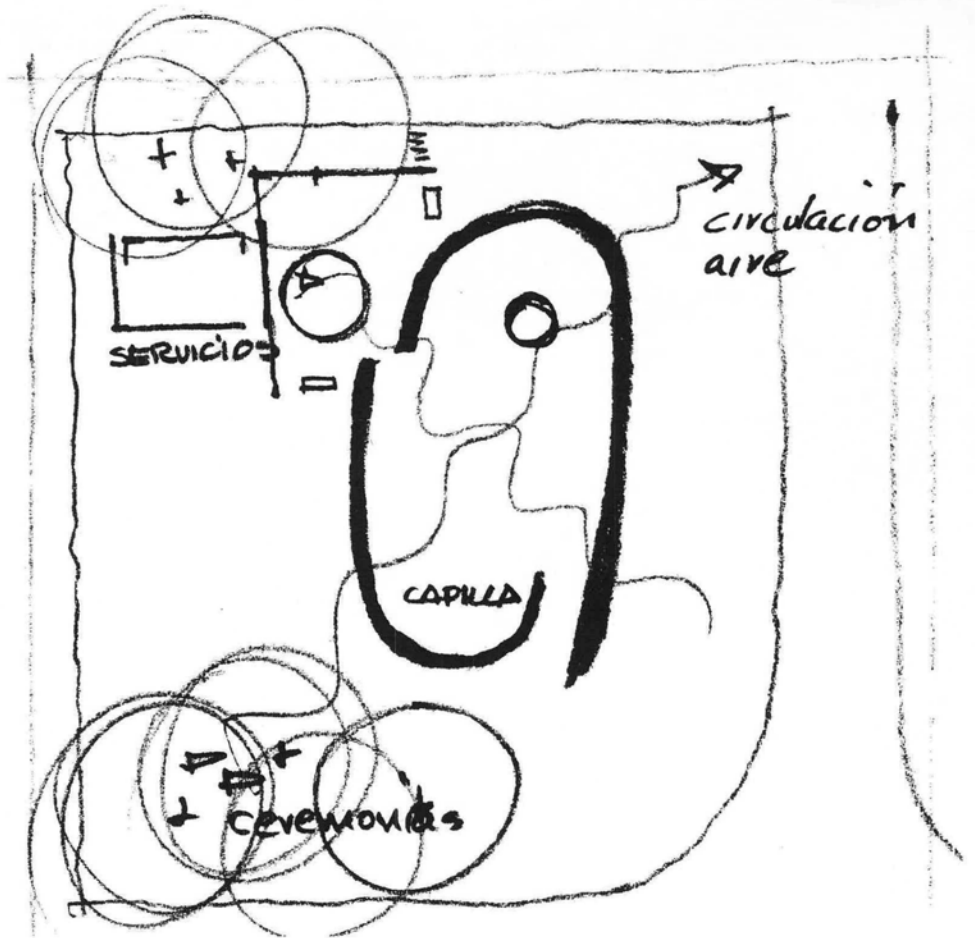
La cubierta es una reglada de doble curvatura en manto parabólico que es construida a base de una estereoestructura con una capa de 4 cm. de concreto en el lecho superior. Los dobles mantos se cierran en un anillo de compresiones que sirve de linternilla de donde parte otro manto concentrando la luz sobre el altar.

La estereoestructura está tratada con varilla corugada, con intenciones escultóricas como medio expresivo.

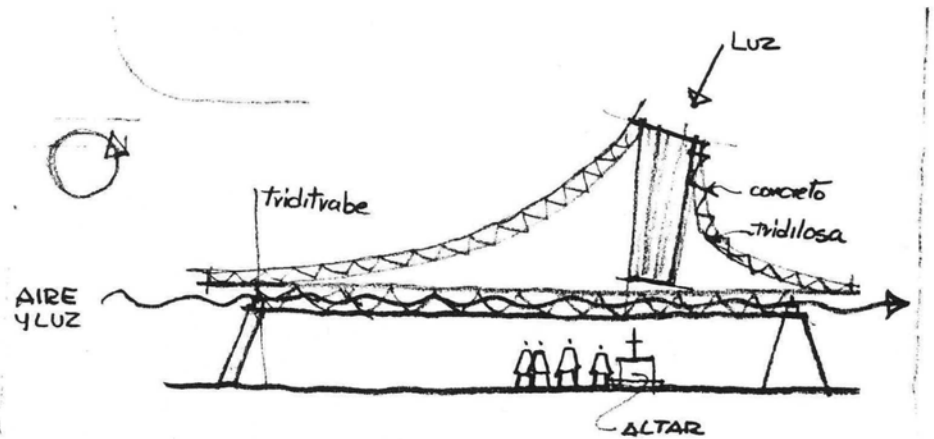
La iluminación está proyectada para dar una luz en el extremo inferior de la cubierta bañando el muro de piedra de manera tenue y con concentraciones luminosas en los símbolos.

Al centro y siguiendo la misma idea de la iluminación natural hay una fuerte concentración luminosa tamizada por el color de la linternilla.

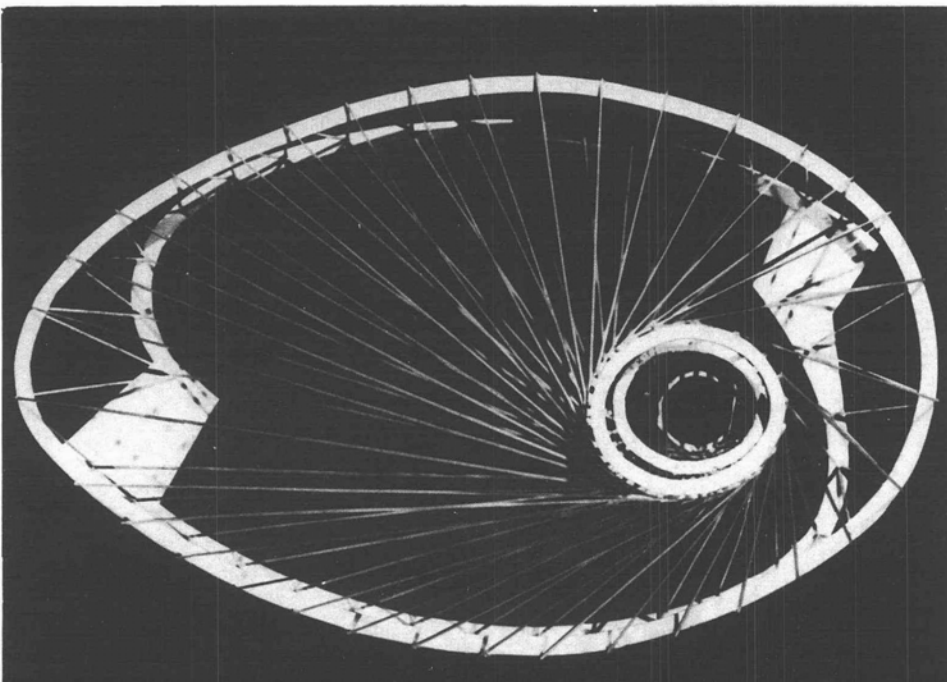
LOS AUTORES.



Planta

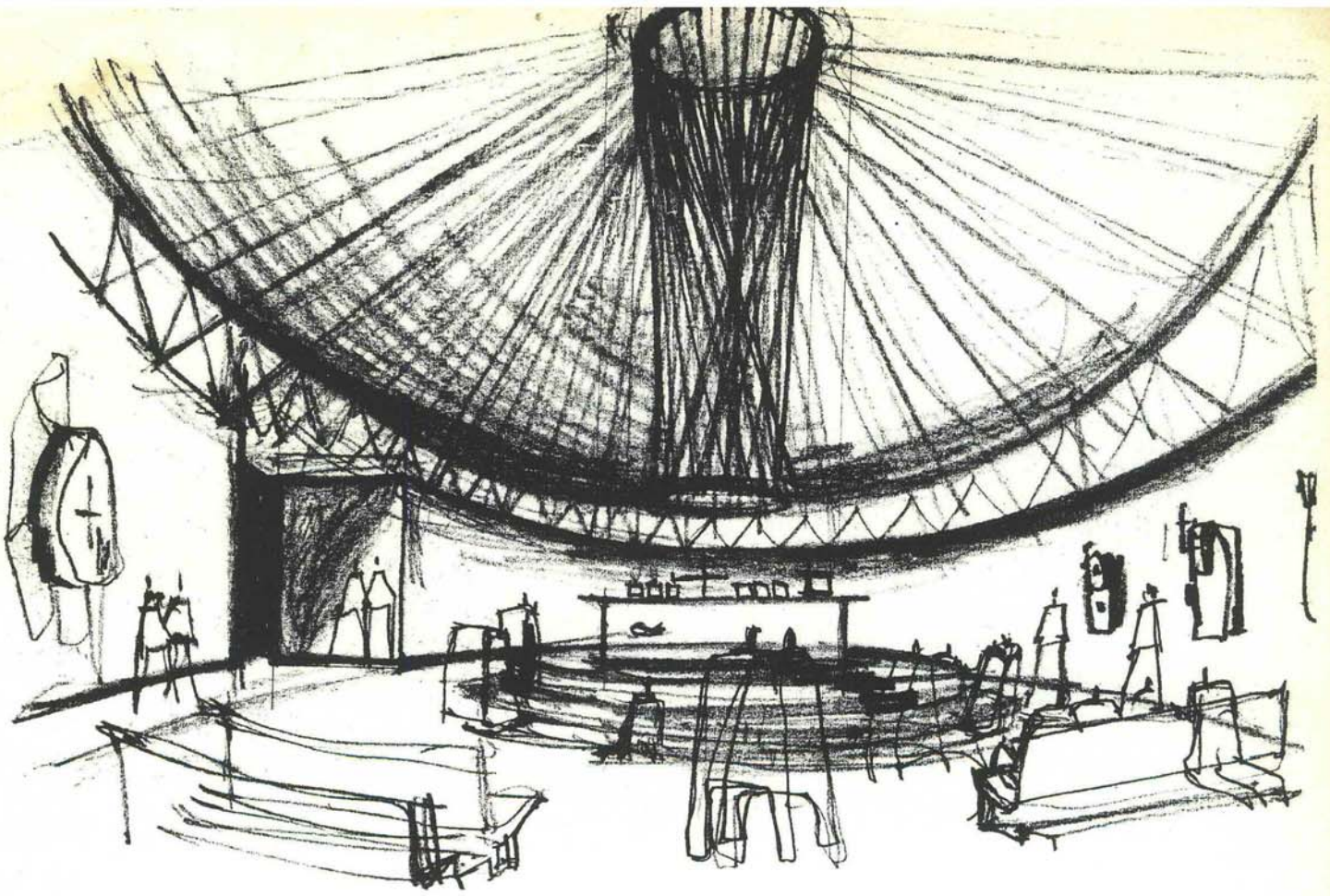


Corte



Detalle.

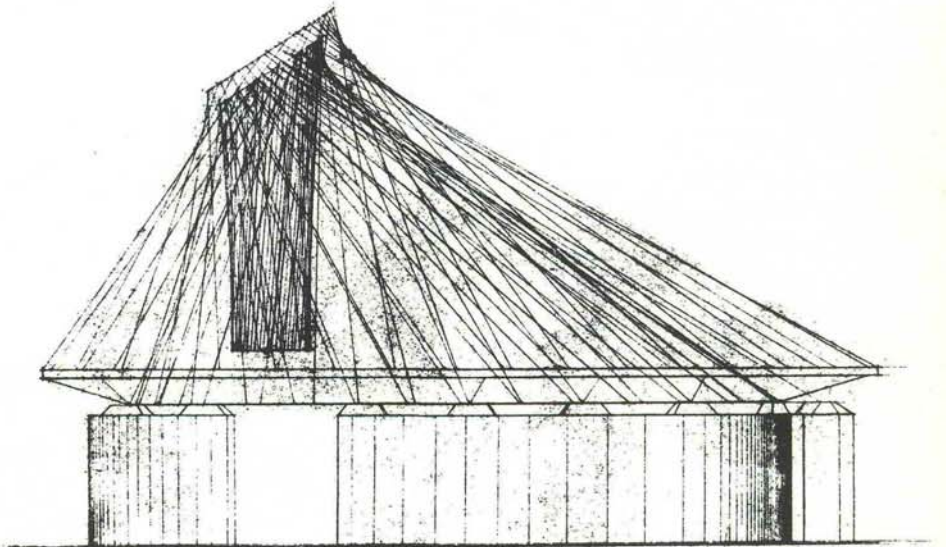




Interior.



Perspectiva.



Corte.



Restauración del Edificio "Esmeralda".  
**PROMOCIONES Y CORRETAJES, S. A.**  
 Proyecto y Dirección:  
 Arq. Ricardo de Robina R.



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

# Otis



**ELEVADORES DE PASAJEROS**

**ELEVADORES TIPO HOSPITAL**

**ELEVADORES DE CARGA**

**ESCALERAS ELECTRICAS**

**MONTABULTOS**

**ACERAS MOVILES TRAV-O-LATOR**

**MODERNIZACIONES**

**MANTENIMIENTO**



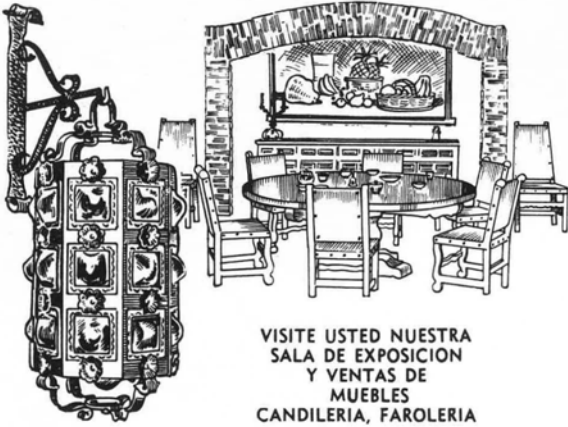
**Oficinas y Fábrica**

**Abedules No. 75 Teléfono 47-03-70**

**Col. Sta. Ma. Insurgentes  
 México (4), D. F.**



CONFIENOS LA DECORACION  
COLONIAL MEXICANA DE SU HOGAR



VISITE USTED NUESTRA  
SALA DE EXPOSICION  
Y VENTAS DE  
MUEBLES  
CANDILERIA, FAROLERIA

Y TODO TIPO DE HERRAJES PARA CONSTRUCCION COLONIAL



Artesanos  
en  
Hierro. S.A

Solicite presupuesto sin compromiso  
INSURGENTES SUR 1339 (frente a Liverpool) TEL. 24-12-77



GRANITOS Y TERRAZOS

CASTALIA, S.A.

- \* Mosaicos, Granitos y Terrazos
- \* Terrazo vaciado en obra.
- \* Pisos conductivos de Terrazo (contra explosión) para quirófanos

Lo último en fabricación de pisos a su servicio

Calz. de San Mateo # 4  
Atizapan de Zaragoza, Edo. de México  
Tel 65-02-00 exts. 90 y 91



## BELLO Y FUNCIONAL

Así como el mármol fue el supremo material de la Grecia Antigua, el concreto es el supremo material de nuestra época.

Tan bello y funcional como quieran forjarlo los arquitectos e ingenieros contemporáneos, el concreto es más fuerte que el mármol y ofrece a usted máxima resistencia al fuego, al temblor y al paso del tiempo.

El principal ingrediente del concreto es el cemento.

# CEMENTO TOLTECA

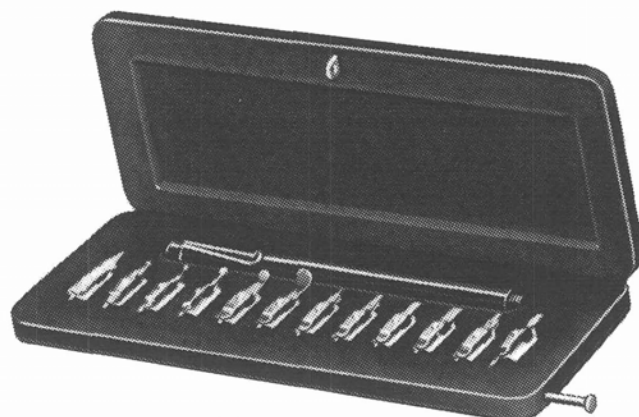
# Graphos Pelikan

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.



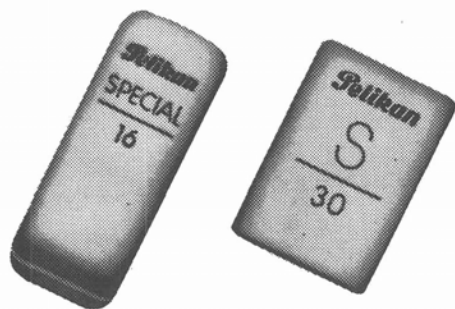
## TINTA CHINA Pelikan

**ES NEGRA, BIEN NEGRA;**

indeleble y resistente a la goma de borrar y por su negro intenso muy apropiada para dibujos que han de reproducirse. Además, la Tinta China PELIKAN, se suministra en 18 diferentes tonos de color que pueden mezclarse entre sí.



## GOMAS DE BORRAR Pelikan



Cuando se trate de borrar, borrar es más fácil con gomas PELIKAN..! Cada goma de borrar PELIKAN ha sido creada; por su composición, para el trabajo al que se destina; por su forma, para un cómodo y práctico uso.- Para toda clase de trabajo existe una goma de borrar PELIKAN apropiada.

**Pelikan**, DE VENTA EN LAS BUENAS CASAS DEL RAMO



**EDIFICIO  
DE OFICINAS  
INSURGENTES SUR 1844  
MEXICO.**



**Construyo**

**incomexsa**

Patricio Sanz No. 1804  
México 12, D. F.

Tels.: { 24-00-12  
24-00-13  
24-00-14