

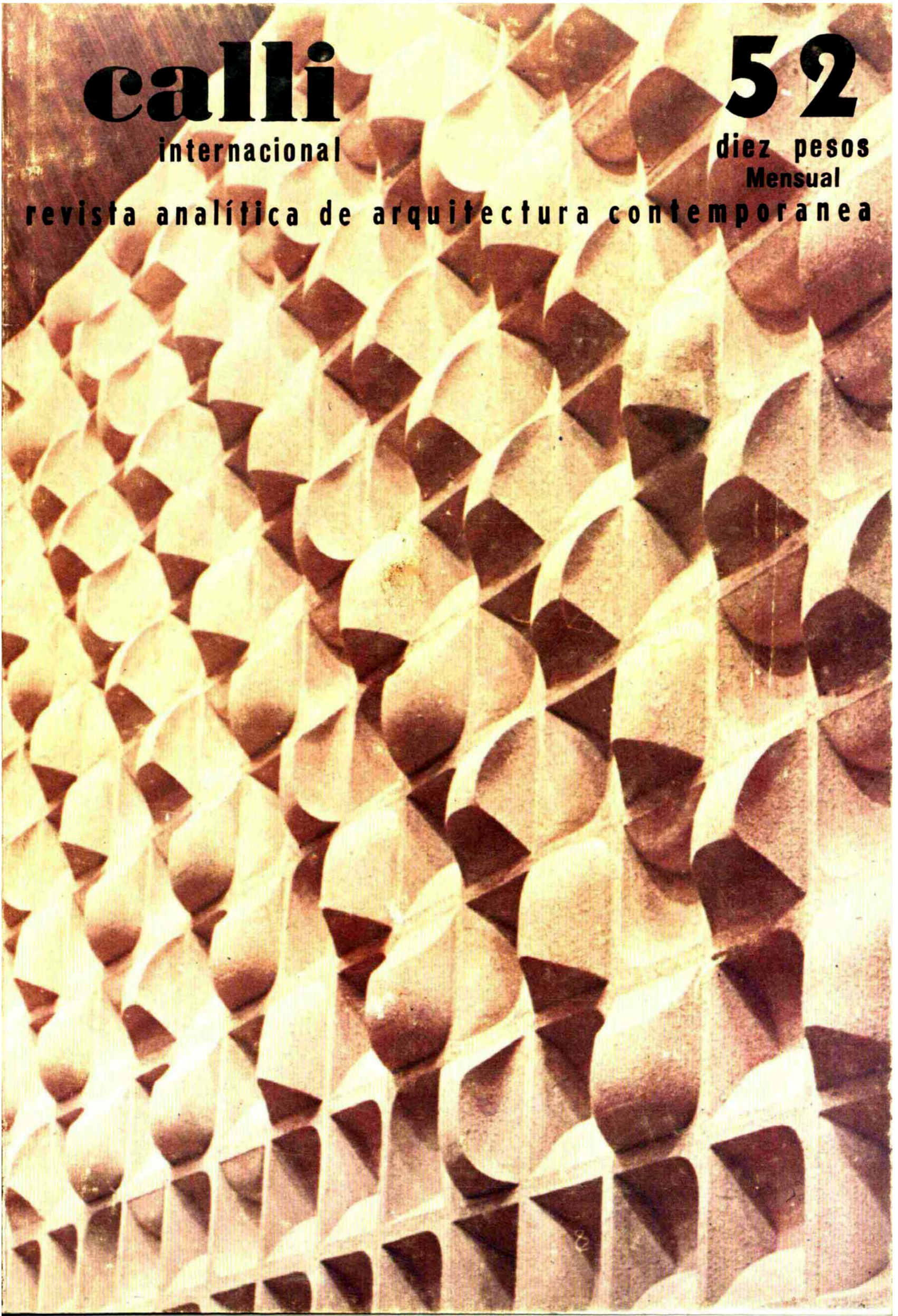
**calli**

internacional

**52**

diez pesos  
Mensual

revista analítica de arquitectura contemporánea





# ¿ Cuantos botes de agua ?



Los avances tecnológicos en la construcción han dejado muy atrás al uso tradicional del concreto preparado en la misma obra, en donde se dependía del buen cálculo del albañil para proporcionar correctamente el cemento, el agua, la grava y la arena.

Nuestra empresa es la más antigua en el ramo, que cuenta con el equipo más moderno y tiene la experiencia suficiente para atenderlo como usted lo merece.

¿Por qué no prueba?

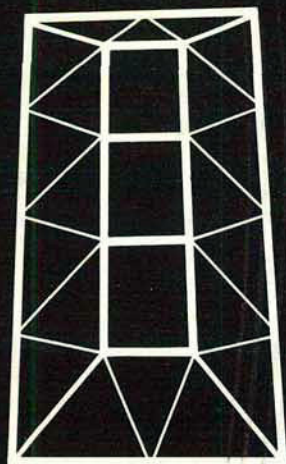
SERVICIOS DE ARTE COMERCIAL, S. A.  
TEL. 5-48-90-50



**CONCRETOS PREMEZCLADOS, S. A.**

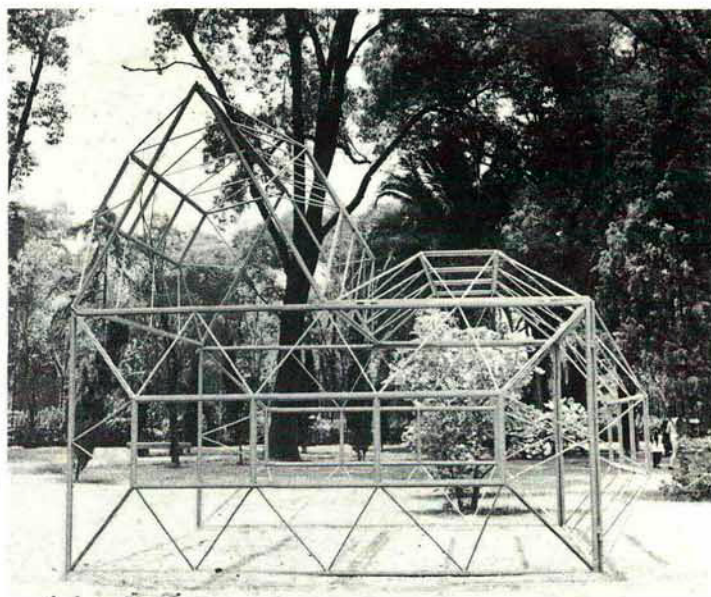
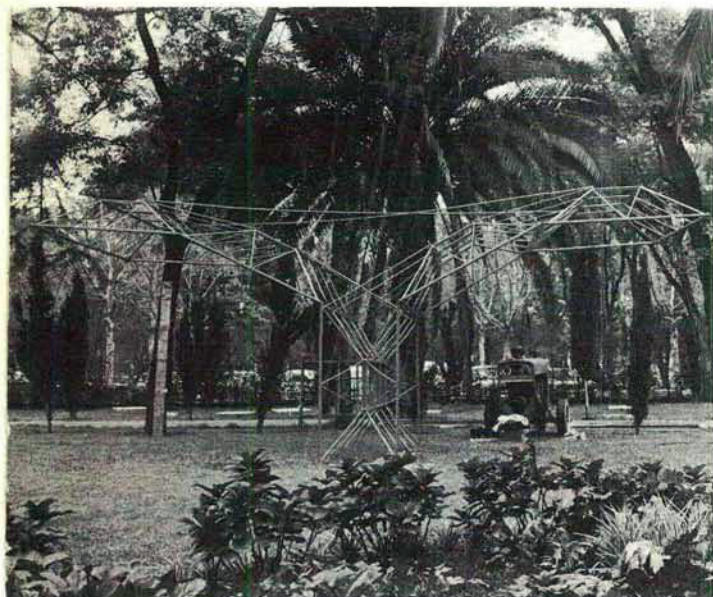
UNION No. 101 MEXICO 18, D. F. TEL. 5-15-50-06 CON 5 LINEAS





**EL MODULO ESTEREOESTRUCTURAL**

- Versatilidad ·Ligereza ·Economía
- Ventanería integrada
- Resiste cargas de concreto celular



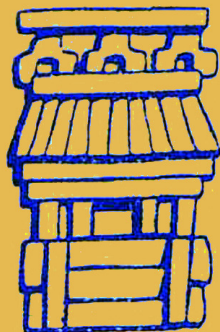
IGLESIA EN MEXICO DF  
PROYECTO: ARQ. GASTON BARAHONA

**No son los materiales,  
sino la forma de organizarlos,  
lo que da por resultado  
un buen diseño.**

**FABRICAMOS TODA CLASE  
DE ESTRUCTURAS METALICAS**

**ARQUITECTURA INDUSTRIAL • INSURGENTES NORTE 2219 B  
577 63 05 • 577 61 00 • 577 41 91 • 577 21 62 • MEXICO 14 DF**





REVISTA ANALITICA  
DE ARQUITECTURA CONTEMPORANEA

PUBLICADA POR  
CALLI, A. C.

Insurgentes Sur 1844-503  
México 20, D. F.  
524-46-78

Edición Mensual  
Fundada en 1959

#### Dirección Colectiva

ARQUITECTOS:  
JULIO CHIW WONG  
ALEJANDRO GAITAN CERVANTES  
CARLOS RIOS GARZA  
RAMON VARGAS SALGUERO  
RUTH RIVERA (IN MEMORIAN)

#### Consejo Consultivo

ARQ. ALVARO ABURTO  
ARQ. DAVID CYMET  
ARQ. REINALDO PEREZ RAYON  
ARQ. PEDRO RAMIREZ VAZQUEZ  
ARQ. MANUEL TEJA  
ARQ. ENRIQUE YAÑEZ

#### Sección de Artes Plásticas

RAQUEL TIBOL

#### Supervisión Literaria

DR. LUIS RIUS  
**Traducciones**  
SERVICIO DE TRADUCCIONES  
PROFESIONALES

#### Fotografía

GUILLERMO ZAMORA

#### Administración

ARQ. ALEJANDRO GAITAN CERVANTES

#### Publicidad

CONSORCIO DE MEDIOS  
Y PROMOCION, S. A.  
Río Neva 46 Z. P. 5  
Tel. 547-72-42 566-76-55

	(1 Año) (12 Núms.)	(2 Años) (24 Núms.)	(3 Años) (36 Núms.)
Suscripciones			
REP. MEXICANA	\$ 100.00 M. N.	\$ 180.00 M. N.	\$ 250.00 M. N.
Ejemplar Suelto	10.00 M. N.		
Núm. Atrasado	15.00 M. N.		
Estudiante de Arq.	60.00 M. N.		

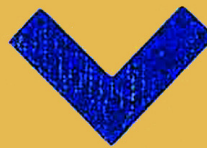
	(Year)	(2 Year)	(3 Year)
Foreign Countries			
EXTRANJERO	10.00 Dis.	18.00 Dis.	25.00 Dis.
Ejemplar Suelto	1.00 Dis.		
Núm. Atrasado	1.50 Dis.		

Estas tarifas son vigentes para el año de 1970. Todo Cheque o giro postal debe enviarse a:

CALLI, A. C.  
Insurgentes Sur 1844-503  
México 20, D. F.  
Número correspondiente a:  
ENERO.

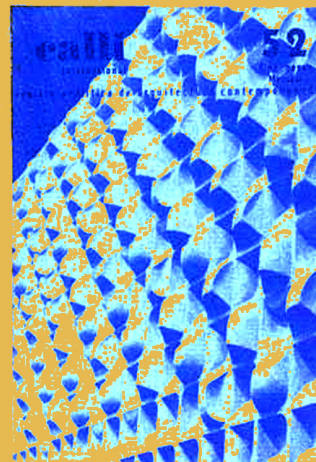
Editorial CALLI, A. C., Insurgentes Sur 1844-503, Tel. 524-46-78, Registros Secretaría de Hacienda No. 66428. Secretaría de Educación Pública No. 32042. Autorizado como correspondencia de segunda clase por la Dirección General de Correos con fecha 6 de Febrero de 1964 conforme Oficio No. 2151. Edición Mensual. Precio del ejemplar \$ 20.00. precio especial \$ 10.00.

IMPRESO EN  
LITOGRAFIA DEL PACIFICO, S. A.  
Maple No. 14, Col. Sta. María Insurgentes  
México 4, D. F. Tel. 583-35-35



NUESTRA PORTADA

ADECUACION DEL  
AUDITORIO NACIONAL  
Arq. Mario Sosa



### SUMARIO

- 5 EDITORIAL
- 6 DATOS PARA LA HISTORIA  
Sección de Artes Plásticas
- 8 EL ARTE POLIVALENTE DE LA RESISTENCIA ANTI-FASCISTA.
- 13 ARQUITECTURA Y ANTIARQUITECTURA  
Arq. Benjamín Villanueva
- 16 CRITICA AL LIBRO DE ADOLFO SANCHEZ VARGAS  
Alberto Hajar
- 18 PROBLEMAS DE LA ARQUITECTURA EN MEXICO  
Arq. Rafael López Rangel
- 22 ADECUACION DEL AUDITORIO NACIONAL  
Arq. Mario Sosa
- 28 INVITACION DE FRANCIA
- 38 GIMNASIO MIE, JAPON  
Arq. Masachika Murata
- 34 PABELLON EN EXPO '70, CANADA  
Arq. Erickson Massey
- 38 CENTRO CULTURAL, JAPON  
Arq. Masato Ohtaka
- 44 EDIFICIO MIYAKONOJO  
Arq. Kiyonori Kikutake
- 48 PARA LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA  
Ramón Vargas Salguero



En fechas recientes se habla con mayor insistencia sobre la necesidad de lograr equilibrar nuestra economía y por ende disminuir las distancias entre las clases sociales existentes. Esta posibilidad de procurar un desarrollo verdadero y justo para los intereses de las principales fuerzas productivas de nuestra sociedad también debe de ser un objetivo de todo aquél que pretenda realizar una arquitectura acorde con nuestro tiempo. Porque estas fuerzas, formadas por los obreros y los campesinos, expresan cabalmente la relación del hombre con los objetos y las energías de la naturaleza, utilizados para producir los bienes materiales necesarios para la subsistencia de la propia sociedad.

Debemos ser conscientes de que los productores, los trabajadores, son el potencial más importante que generan las sociedades; son ellos los que constantemente perfeccionan los medios de trabajo, utilizan cada vez con mayor amplitud las riquezas de la naturaleza, aumentan la experiencia en la producción y elevan la productividad en el trabajo.

Es también una verdad que el estado en que se encuentran las fuerzas productivas, la manera como obtienen su sustento, las condiciones de su morada así como las de sus agrupaciones sociales, representan el estado exacto en que se encuentra nuestra sociedad en su conjunto. Pero las fuerzas productivas en tanto que son parte importante de la sociedad,

son organismos dinámicos que se desarrollan sin cesar, lo cual condiciona la necesidad de que también se extiendan las relaciones de producción.

La historia nos muestra que en las formaciones sociales se generan clases antagónicas, con intereses y propósitos opuestos, que al llegar a una determinada etapa del desarrollo de su producción material, surgen contradicciones entre quienes detentan los medios de producción y quienes los hacen generar bienes, riquezas. Estas contradicciones que en un principio aparecen como imperceptibles, poco a poco van agrandándose; y si los que detentan los medios de producción detienen la transformación natural de la sociedad, al no vislumbrar los factores naturales de evolución, propios de la sociedad misma, quedan a la zaga, pasando a ser frenos para la sociedad y dejan de ser formas de desarrollo.

Es por ello que propugnamos porque la labor más importante de la construcción en México, la medular de nuestra arquitectura, sea una arquitectura de compromiso, orientada a participar en todos los niveles del desarrollo de nuestra sociedad.





Arq. Alvaro Aburto.

### ASPIRACION

La humanidad aspira a un período en que los pueblos habrán de regirse no por mezquinos intereses de la materia y de las necesidades materiales sino por leyes superiores de la belleza y del espíritu.

La naturaleza produce la desigualdad entre los hombres pero la civilización sirve para lograr la superación de los individuos. Superación material y espiritual.

La sociedad moderna después de cien años de conquistas científicas de debates sociales, desórdenes, ha llegado por fin a la conclusión que debe fijar definitivamente el carácter de su civilización: *la creación de una nueva vivienda*, compete a la arquitectura esta tarea civilizadora.

La arquitectura; que es un arte social, que al mismo tiempo es el arte de planear el medio ambiente, establece un programa para nuestra conducta cotidiana y toda nuestra vida civilizada, ella, modifica y a menudo rompe con hábitos establecidos.

La arquitectura de un hombre, de un grupo de hombres, o de un país, dará todo el aporte inconciente de su cultura, participará de la universalidad que resulta del empleo de los mismos materiales en todos los pueblos; pero habrá de conservar dentro de su integridad la noción de la dignidad de la persona humana.

### MENSAJE

"No es posible substituir la palabra felicidad por bienestar material (dice Elya Ehreburg.) mientras mas especializado es un hombre, más mecánicamente hace su trabajo y mas importante se hace el contenido de su tiempo libre: las características del hombre dependen grandemente de la forma como ocupa su descanso; necesita tener ideales sociales, necesita llegar a conocer el mundo que lo rodea; necesita tener un buen enfoque del arte y también necesita mucho amor".

"El arte no debiera quedar detrás de la ciencia; su sitio en la sociedad, debiera ser, iluminar con su lenguaje los corazones del pueblo; no debemos permitir que el cultivo de las emociones sea descuidado, por un desarrollo técnico unilateral. Sentir el odio a la aridez e indiferencia a aquella humanidad, sin la cual, la vida es sólo una serie de movimientos tristes".

"Creo en la victoria de la pasión, decisión y entusiasmo, de aquellos que no solamente tienen muchos conocimientos, sino también un gran corazón". Hasta aquí el escritor soviético.

Con el objeto de celebrar el quinto centenario del nacimiento de Nicolás Copernico, Polonia se prepara a realizar toda una serie de eventos para quien inició la conquista moderna de los planetas, estos festejos se efectuarán desde el presente 1961 hasta 1963, en el que se cumplen quinientos años de su nacimiento.

### PRINCIPIOS Y SISTEMAS EN LAS GRANDES CONSTRUCCIONES

Por Ronald C. Smith

EDITORIAL GUSTAVO GILI DE MEXICO, S. A. Hamburgo 303 - MEXICO, D. F.

Ronald C. Smith ha escrito una obra interesante por demás.

En términos generales, la construcción es un tema muy amplio, que ha sido tratado desde muchos e interesantes puntos de vista para estudiar tal o cual faceta determinada y concreta. De ahí la abundancia de literatura al respecto.

PRINCIPIOS Y SISTEMAS EN LAS GRANDES CONSTRUCCIONES, el libro de Ronald C. Smith que acaba de publicar la editorial Gustavo Gili, no es uno más que viene a engrosar los catálogos de construcción.

Este libro tiene la particularidad de ir desmenuzando paso a paso todas y cada una de las diferentes fases por que atraviesa una obra de envergadura, arrancando desde la investigación del solar hasta proporcionar de manera exhaustiva información acerca de materiales y técnicas para los acabados interiores y exteriores.

El autor trata todos los temas con una claridad meridiana y sin las arideces que la materia del libro suele presentar. Ronald C. Smith ha salvado éstas con elegancia y maestría de hábil narrador, conocedor, en suma, del asunto que trata.

El libro se ve enriquecido con profusión de grabados, que unas veces aclaran y otras complementan el texto.

Por ello no dudamos recomendarlo a los profesionales, seguros de que en esta obra que comen-  
tamos encontrarán un valioso auxiliar, cuando no la idea feliz que tanto tiempo han pasado buscando por su cuenta.







**Asegure usted  
la solidez de su obra**

**con**

**CEMENTO  
TOLTECA**

***EL CEMENTO DE MEXICO***

El CEMENTO TOLTECA, en sus diferentes tipos, puede usted adquirirlo:

En los locales de nuestros 20 DISTRIBUIDORES GENERALES.

En más de 1000 expendios de materiales de construcción.

En más de 2,300 tlapalerías.

Esta vasta red de distribución en el Distrito Federal cuenta con más de 2000 camiones.

**CEMENTO  
TOLTECA**

OFICINAS GENERALES

Av. Tolteca 203, Tel. 515-50-40, Apdo. Postal 60, 470,  
México 18, D. F.





1

"INFLANDO EL GLOBO". Alfredo Zalce.

2

"MONUMENTO NACIONAL EN HOMENAJE A LAS VICTIMAS DEL FASCISMO". Fritz Cremi.

SECCION DE ARTES PLASTICAS

por Raquel Tibol



el  
arte  
polivalente  
de  
la  
resistencia  
antifacista

NOTA.

Con excepción de la escultura de Ossip Zadkine y del mural **Contrarrevolución** de Raúl Anguiano, el resto del material gráfico que ilustra esta reseña no corresponde al libro de Frommhold. De esta manera hemos querido subrayar su señalamiento sobre el tema y su continuidad más allá del lapso por él establecido.

La editorial *La Pietra*, de Milán, acaba de publicar la versión italiana de la formidable antología gráfico-crítica titulada **Arte de la Resistencia**, del investigador alemán Erhard Frommhold, obra dada a conocer originalmente por la Editorial de Arte de Dresde. Para realizar su monumental trabajo sin limitarse a fronteras ni a continentes, Frommhold contó con la colaboración de varios investigadores de diversos países, a saber: John Berger, Eva Bodnár, Jirí Burian, Gert Claussnitzer, Friedrich Ege, Sidney Finkelstein, Bernardo Graiver, Dan Grigorescu, Antonio del Guercio, Ichiro Hariu, Richard Hiepe, Stina Lindh, Antonio Rodríguez de México), Ruth Schloss, Theun de Vries, Ignacy Witz y Olga Wormser, quienes se ocuparon principalmente de la recolección de material gráfico.

El estudio y sus 636 ilustraciones en blanco y negro y a color abarca un lapso histórico preciso: 1922-1945, y a pesar de que en una forma o en otra se hace referencia a más de 360 artistas, hay muchos con obra de crítica, impugnación, denuncia o señalamiento del fascismo que no pudieron entrar. Tales ausencias son comprensibles en un libro como éste que aborda un asunto del más profundo interés universal, y para cuya precisión enciclopédica se hubiera requerido la labor científica de un instituto internacional de investigaciones estéticas, que no existe, y el cual





difícilmente hubiera mejorado el análisis sutilmente polifacético, el agudo desglosamiento temático, el empleo funcional y rico de ideas sociales para desentrañar de manera novedosa valores artísticos y estéticos como lo hace el escritor alemán.

En la apretada síntesis México ocupa, por derecho de producción de sus artistas, un lugar muy destacado, que sólo puede parangonarse con el de naciones que padecieron directamente la ocupación y el régimen nazi. De Latinoamérica sólo figuran artistas de México y la Argentina. Se encuentran, además, de Austria, Bélgica, Bulgaria, Checoslovaquia, Dinamarca, Finlandia, Francia, Alemania, Italia, Japón, Yugoslavia, Noruega, Holanda, Polonia, Rumania, España, Estados Unidos, Suecia, Suiza, Hungría y la Unión Soviética.

Si se hiciera una edición mexicana surgirían meditaciones como las que Raffaele De Grada para la edición italiana. En su introducción, además de ponderar analíticamente las múltiples virtudes del trabajo de Frommhold, no sólo destaca la vigencia del arte antifascista por ser un "gran tema de la historia contemporánea", sino que completa algunos aspectos del capítulo italiano reavivando el interés del público por una expresión que no ha perdido vigencia en la medida que los factores que la provocaron perviven, se entien-

de que con una apariencia o una cubierta acorde con los tiempos. "La Resistencia —apunta De Grada— tiene un significado bien diferente en un país donde las fuerzas del imperialismo han sido abatidas y en uno, como el nuestro, donde la sola pertenecía a la alianza atlántica y la perduración del capitalismo solicitan la revivificación de las fuerzas de clase que dieron nacimiento al fascismo". Este concepto escrito hace un año adquiere ahora, ante los acontecimientos de España, la renovación de los bombardeos por los Estados Unidos a la República Democrática de Vietnam, la invasión de Guinea por una coalición neocolonialista, las provocaciones y represiones contra las fuerzas democráticas o revolucionarias en todos los continentes, la fuerza de una advertencia. Bien nos dice el estudioso italiano que el tema no ha surgido en función de la antología, como pretexto para algunas especulaciones.

"El arte de la Resistencia existe —afirma categóricamente— y aquí está documentado y estudiado fuera de una moda, de un gusto y puesto a juicio con una apertura histórico-filosófica". Y más adelante agrega: "Fue Alemania, hacia el fin del expresionismo y con el realismo de Grosz, la tierra madre de la categoría arte de la Resistencia, que Frommhold plantea con gran delicadeza en su estudio como uno de los temas centrales de la poética contem-

poránea. Un tema y un contenido, no un estilo; de ahí que no se pueda poner el arte de la Resistencia en el terreno de lo poético con que se ha elaborado la historia del arte moderno. Frommhold no adopta una actitud ideologizante de quien considera la ideología o el estilo en sí. Con sentido científico entra en lo vivo de la experiencia autobiográfica de diversas personalidades, con un examen nuevo de las contribuciones filosóficas, literarias y humanas, en el sentido de la vida vista desde la persecución y la emigración, las cuales crean el panorama general del arte de la Resistencia".

En una breve apostilla final el autor aclara algunos aspectos dignos de tomarse en cuenta y que a la vez nos permiten situarlo como un ensayista profundo de excepcional interés, situado de cara ante el panorama internacional de la crítica, al que aporta concepciones vivaces, meditadas, estructuradas. De Grada nos dice, y es cierto, que su profunda preparación le ha permitido poner sobre bases científicas los aportes ocasionales que el entusiasmo popular y la iniciativa de artistas y críticos que habían combatido en la Resistencia produjeron. En la apostilla a manera de epílogo Frommhold precisa que "el criterio adoptado en la distribución de las ilustraciones puede parecer arbitrario. Datos, nombres, te-





1 "EL OBRERISMO". 1931. K. Kollwitz.

2 LA AYUDA A RUSIA. 1921. Litografía K. Kollwitz.

3 "ESCENA CALLEJERA". 1962. Alfredo Zalce.

4 "RETRATO DE LA BURGUESIA". David Alfaro Siqueiros.

5 "AMENAZA". Antonio Ramírez.

6 CAMPOS DE CONCENTRACION. Mural en la facultad de Economía de la UNAM, Benito Mességer.

mas y formas de expresión se suceden en un orden que no respeta los cánones tradicionales de la historia del arte. En realidad lo que se ha buscado es disponer las obras teniendo en cuenta ante todo su significado, intención que frecuentemente ha resultado ardua por la polivalencia y la complejidad de los trabajos. Y no cabe duda que muchas de estas obras hubieran podido encontrar lugar en otros capítulos que en los que han sido situadas, e inclusive se hubieran podido ordenar otros capítulos. Dada la heterogeneidad del material y los variados modos de expresión artística que en él se reflejan, nos ha parecido necesario agruparlo de alguna manera y darle de tanto en tanto un enmarcamiento que, si bien podía limitar de alguna manera el sentido de una obra, contribuyera en todo momento a remarcar su pertenencia al conjunto. Para la determinación de ese orden han influido factores estéticos como también exigencias técnico-editoriales. Cada capítulo se abre con una obra que resume simbólicamente el tema, continúa con un desarrollo más o menos amplio del tema propuesto y concluye con un retorno al símbolo. De esta manera se cuida más una lógica estética que histórica. Por otra parte este libro no pretende ilustrar toda la historia de la Resistencia hasta la caída del fascismo, sino tan sólo recoger y hacer conocer una parte de la documentación artística que brotó de esta gran lucha; de tal manera que se han dejado de lado algunos géneros tan interesantes como la caricatura, las ilustraciones para libros y el arte del cartel".

El libro se inicia con un prólogo en el que los valores artísticos, éticos y estéticos se manipulan de manera bastante diferente a la esteticista (escolástica o literaria) habitual en nuestro medio. Siguen después los capítulos temáticos: Los jefes, Propaganda, Emigración política, España, Munich, Guerra, Bombardeos, El llanto, Ghettos, Cárcel, Campos de concentración, Resistencia armada, y concluye con un epílogo temático, que no debe confundirse con la apostilla a la que hicimos referencia.

La distribución del abundantísimo y en gran parte desconocido material fotográfico posee tal elocuencia de por sí que aún sin leer los textos, sólo observando una lámina tras otra, el ánimo se siente embargado por sentimientos de asombro, de ira, de desprecio, de indignación, de dolor, de una amargura tan profunda que el nudo crece en la garganta a medida que las imágenes

se escapan del libro a la conciencia del espectador, para despertar o renovar su toma de posición ante esa vía criminal y ultrarreaccionaria de la sociedad, que no ha sido erradicada y hoy florece con peligrosa vastedad. Es un coro gigantesco de voces de alerta, articuladas y moduladas en formas muy diversas. Los textos de Frommhold más que desentrañar el sentido de las imágenes, sean dibujos, pinturas, grabados o esculturas, se refieren a las raíces y variantes del fenómeno, de modo que enriquecen, amplían y aún descubren el sentido de las imágenes.

He aquí algunos de sus pensamientos traducidos más o menos libremente:

Por la amplitud de la producción, el nivel artístico y la duración, el arte de la Resistencia puede parangonarse con el cubismo, el futurismo y el expresionismo.

En realidad el arte de la Resistencia no se resuelve en elementos particulares de estilo porque hacia él convergen las más diversas tendencias artísticas a partir de 1905. Dicha forma como expresión significativa existe antes de 1933 y continúa existiendo después de 1945. Las obras contienen ideas y sobre todo valores morales de absoluta actualidad.

Cuando el arte actual parece transformarse con el empeño de un sentido más reformista que revolucionario, el arte de la Resistencia retorna como expresión significativa de particular validez para nuestra época.

Aparte de algunos países donde persiste el fascismo tradicional, es el neofascismo en sus diversos aspectos el que hoy se vuelve un factor de política autoritaria, de manera más o menos evidente al servicio de los monopolios, y su poder induce al artista a desear al menos cualquier reforma para la salvaguarda de la democracia burguesa. Y es precisamente la existencia del neofascismo la que solicita esta búsqueda de testimonios artísticos de los años del dominio fascista: el arte de la Resistencia permanece actual en una época en la que su significado ha podido quizás modificarse, las causas no pueden ciertamente considerarse eliminadas.

La expresión, "arte de la Resistencia" no deriva del lenguaje estético, sino más bien de la política.

Ningún otro movimiento en la historia del arte del siglo XX ha visto a casi todos los artistas del mundo unirse en una profesión de fe común y en una acción común.

En esta particular ocasión, la alienación "voluntaria" que ha caracterizado la historia del arte moderno ha encontrado compensación en una idea y en





una práctica de alcance universal, en una idea destinada a transformarse en "fuerza nacional" para el progreso de la historia.

Parece que el artista vuelve a la cuestión social, a la exigencia del presente, al "nudo" o como quiera decirse, el arte comienza nuevamente a ser "intencionado" como quería Käthe Kollwitz. Son tentativas de acercarse y acomodarse a la vida, a la realidad, a la verdad.

La contradicción se supera sólo en parte porque el empeño de lucha del artista se desarrolla concretamente en el ámbito de una precedente formación estética, o sea, de un particular credo o dogma artístico. En cualquier caso a este credo se le abre un campo de actividad real, correspondiente a efectivas exigencias históricas; se ofrece un programa actual y, al mismo tiempo, la posibilidad de transformarse en fuerza social.

La idea de la Resistencia y la práctica que necesariamente se deriva inciden en los dogmas imponiendo una verificación de las bases teóricas. Para el arte moderno ha constituido un terreno de prueba para demostrar la propia validez frente a la realidad inmediata.

La historia del arte deviene en parte historia del pensamiento político. Los acontecimientos impiden el proceso de continua invención de un nuevo credo y el libre desarrollo de los viejos. Las condiciones en que se encuentran los artistas (proscripción, exilio, ilegalidad, cárcel) no favorecen nuevas invenciones.

El contenido del credo estético de los colaboracionistas Emil Nolde y Maurice Vlaminck tiende a la ideología fascista; en el caso de Vlaminck afirma que "en la base del arte está el instinto", y para Nolde "el instinto es diez veces más importante que la ciencia".

Una cierta comunión entre los artistas. Es una consecuencia de la situación general del peligro: ahora la cultura "sólo puede ser defendida internacionalmente", constataba Heinrich Mann en 1939.

La amenaza fascista constriñe al artista a definirse, poniéndolo en una situación subjetiva y objetiva que empuja su arte a la oposición. La decisión se vuelve inevitable, un imperativo categórico, como lo expresa el escritor James Baldwin: "Soy un escritor comprometido porque no tengo otra posibilidad de elección".

El artista está solo ante la barbarie. No todos lo comprenden de inmediato, pero apenas la fuerza de los acontecimientos se abate sobre el artista la conciencia de su estado lo golpea casi trau-







1 "LOS PRISIONEROS". 1908. K. Kollwitz.

2 "EL MERCENARIO" 1958. Vicente Rojo.

3 "LOS PROLETARIOS". 1923. K. Kollwitz.

4 "FUSILAMIENTO"

máticamente, arrancándolo de muchas de sus ilusiones. Esta experiencia lo dominará mucho tiempo, aún después de los acontecimientos; es el caso de algunos artistas cuya toma de posición sobrevino en la postguerra. Para el pintor argentino Mauricio Lasansky, que apenas hasta 1966 y 1967 realiza sus **Dibujos nazis**, el fascismo ha "envenenado el porvenir", y así lo sienten muchos artistas.

Contra el ataque directo de la barbarie, el contraataque debía ser directo y es por eso que se realizó más al través de la lucha (Siqueiros combate en España, Hegedusic (yugoslavo) fue guerrillero, Dunikowski (polaco) pasa un año en Auschwitz, Léger estaba exilado) y no sobre la plataforma artística. Y obviamente importante para cada obra de arte, haya sido creada en el momento o más tarde, es que el autor haya sido un ciudadano libre en México o un exilado en los Estados Unidos, o un guerrillero en el monte, o un soldado en el Ejército Rojo, o un deportado en Auschwitz o en otro campo de concentración.

El ambiente específico, la colocación personal del artista en la Resistencia está en la base de las particulares variaciones individuales o de grupo, en el tema afrontado y en la forma, determinando aproximación o rechazo, abstracción o sentido de la realidad.

La idea de la Resistencia en el arte tiene carácter internacional. Se trata de una comunión antifascista que no surge de golpe, pero madura al impulso de los acontecimientos hasta que, en el curso de la guerra, termina por abarcar casi todo el arte.

El artista del cual nos ocupamos, en cuanto miembro de la sociedad, puede ser un demócrata, un cristiano creyente, socialista, comunista o anarquista, todo lo que se quiera, excepto fascista, y lo que él ha sido desea seguir siendo. La personal concepción del mundo se subordina así a una idea más general, más cercana a la realidad que cualquier sistema filosófico especulativo.

Contenido y forma de la obra de arte no se ponen al margen de la colocación histórica del artista.

Hacia 1933, cuando el fascismo alemán inicia su marcha, había menos posibilidad de "inventar" fuera de los esquemas estilísticos consolidados y de los dogmas proclamados. Esta constatación define en líneas generales una situación que exteriormente no tendrá pronto modificaciones esenciales en los años del fascismo. En el plano de lo formal se estaba en la posibilidad de realizar variaciones sobre lo ya existente: filosofía y forma artística permanecen vinculadas al espíritu de los

años precedentes. El artista de inspiración religiosa envuelve la propia profesión en fe en ropas expresionistas o adopta elementos de la pintura metafísica; el comunista pudo tomar recursos del aparato formal del expresionismo, del verismo o del surrealismo para un arte que se rebela contra el orden capitalista. La lucha tiene lugar en una trincheras previamente fortificada con filosofía, esquemas estilísticos, credo estético. Esquematisando se podría casi afirmar que el artista se defiende de la barbarie fascista como comunista y verista, cristiano y expresionista, anarquista y surrealista con la advertencia que las ideas y los modos estilísticos catalogados pueden intercambiarse y extenderse, sin excluir las formas híbridas.

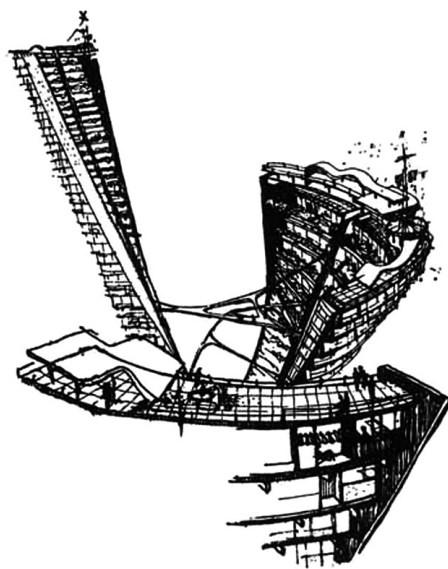
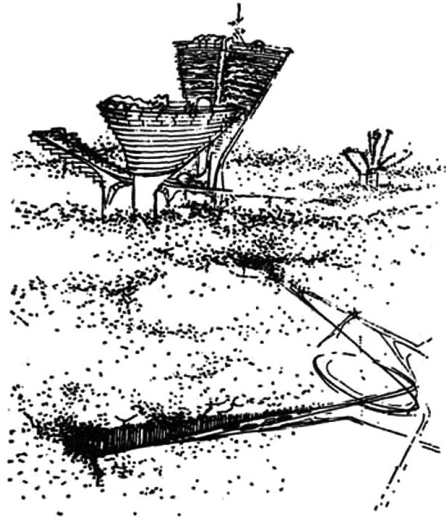
Podemos analizar las características y las variantes del arte de la Resistencia sólo remitiéndonos a la idea general del antifascismo y considerando como parte de la totalidad la específica ideología del artista, expresada tanto en su concepción del mundo como en el esquema estilístico por él escogido.

El artista que partiendo de un determinado punto quiera proceder en sentido antifascista encuentra la propia ideología siempre en una clase y, dentro de ésta, en un grupo de compañeros de fe, de tal manera esta ideología no es otra cosa que el reflejo del grupo, de sus teorías y de sus prácticas. Esta es la situación existencial del artista y éste el punto de partida del arte de la Resistencia.

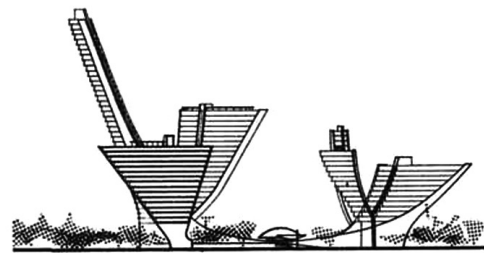
Cuando los artistas vinculados espiritualmente a la religión buscan expresar esta preocupación al través de su obra, deben por lo general recurrir a una ética religiosa individual, y no es raro que objetivamente contraste con la instancia de la religión oficial. El artista de inspiración religiosa debe retraerse a sus posiciones éticas individualistas porque la religión oficial desconfía de su obra, si no la condena y la combate directamente. Cuando en 1933 el episcopado católico alemán atribuía al nacionalsocialismo el mérito de realizar "una renovación moral del pueblo", ello implicaba un repudio del arte contemporáneo y la condena de los artistas entonces activos.

Estos pocos párrafos, extraídos del Prólogo, dan idea del amplísimo y profundo horizonte sobre el cual Frommhold redescubre, analiza y actualiza el arte de la Resistencia, al que le da el inmenso valor de cimiento de un mundo nuevo, un nuevo mundo que todavía arrastra el peso trágico de las masas y las ruinas que provoca un organismo decrepito que se resiste a morir: el imperialismo.





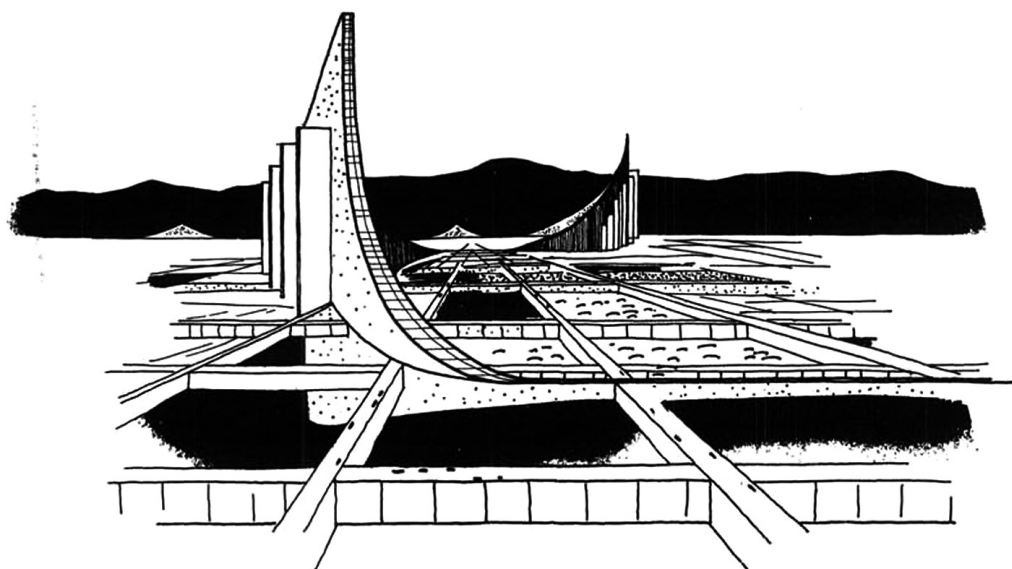
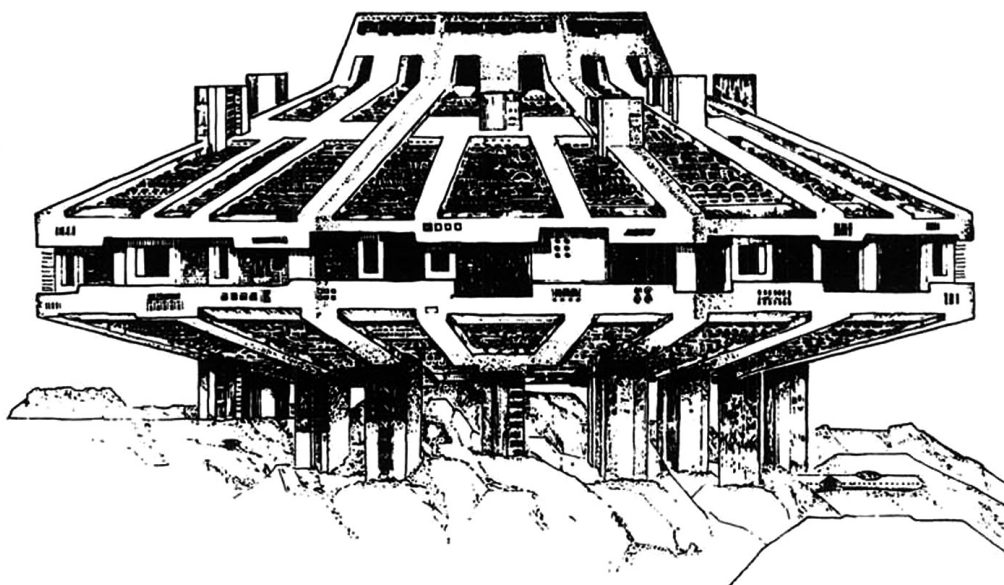
**Arq. Benjamín Villanueva**



**arquitectura**

**y**

**antiarquitectura**



Escribir o hablar de Arquitectura de manera que nuestra experiencia sea revivida y entendida por el que lee o escucha, es una tarea que se antoja imposible. La Arquitectura es el arte más difícil de comprender y de apreciar, particularmente porque muy pocas veces en nuestra vida estamos en presencia de ella. No obstante, todo mundo se considera autorizado para hablar de Arquitectura, en base a que considera a la vivienda como exponente de la misma. A riesgo de parecer hereje ante la opinión común y corriente, debo advertir que la choza o la tienda primitivas, son formas espaciales rudimentarias y toscas, comparadas con los conjuntos megalíticos: menhires, dólmenes y ringleras, verdadero origen de lo que intuimos como Arquitectura.

Si bien es difícil apreciar la Arquitectura, aún viviéndola, es mucho más complicado ponerse de acuerdo en lo que es y lo que no es Arquitectura o en lo que es la Antiarquitectura. Desde que entra uno a la Escuela, se inicia una discusión infinita sobre el tema, que nunca llega a un acuerdo, teorías sobre lo que es la Arquitectura, hay por lo menos una docena, malos edificios que concuerdan con alguna teoría y grandes teóricos y mediocres arquitectos abundan etc. Si la Arquitectura fuera una ciencia pura se podría llegar a fórmulas satisfactorias para todos, es su carácter artístico lo que hace que escape a las reglas. El arte tiene un lenguaje propio que no puede ser traducido al lenguaje científico o filosófico. Mientras no comprendamos claramente esto, el hombre persistirá neciamente en tratar de aprehender por medios inadecuados lo que está al alcance de su corazón.

En el caso de la religión ya se tiene la certeza de que su lenguaje no puede ser traducido a otras formas de conocimiento (A nadie se le ocurre hoy día discutir científicamente la existencia de Dios). Así el Arte solo se comprende con el Arte mismo: La vivencia de la Catedral de Estrasburgo me dijo más que todos los tratados de teoría, que sus descripciones y fotografías y la satisfacción que me produjo, junto a la



profunda e incuestionable certeza de su valor, no puedo traducirla al frío análisis teórico, jamás la conocerían. (La Escuela de Arquitectura debería organizar excursiones a Europa, Asia y Africa, se aceleraría el proceso de enseñanza un 100%).

En toda la historia, los cambios de "estilos" de la Arquitectura han correspondido a los cambios de la cultura; a los cambios de actitud de los hombres ante la vida.

La Revolución en las formas correspondía a una nueva visión de la vida, a un nuevo modo de vivir. Los que querían conservar las mismas formas de vida, en las que se formaron constituían el baluarte defensivo de las formas tradicionales, las nuevas generaciones constituían el elemento renovador: La Población crecía más despacio, la vida era mas tranquila, las generaciones jóvenes convivían con las adultas y los cambios radicales se sucedían después de siglos de vivir en una cultura.

La Renovación de la vida, de la cultura y el arte constituían una recreación de lo existente, un nuevo enfoque de los hechos culturales. Una recreación de formas o estructuras con un fondo esencialmente humano. Con lo que en principio aparecía como Revolución o Evolución, en realidad era Renovación.

Hasta el siglo XX esta mecánica subsiste. De pronto una actitud nueva aparece: La afirmación apoyada en la negación. Yo existo como destructor o porque destruyo.

El Arte se ha vuelto objeto de compra-venta, por encima de todos sus valores tiene un valor comercial, la destrucción de este arte (Simbólicamente) era una agresión clasista contra la burguesía y el insulto cotidiano del pintor pobre, que "no vende" es ese: "Eso que Uds. tienen no vale nada, han pagado miles de pesos por cosas que no valen (hay que desprestigiarlas)". Hasta que es comprado por la misma burguesía y tiene "éxito" después solo le interesa sostener "su mercado". En realidad son los "Burgueses" del arte los que hacen el Anti-arte. Su nihilismo (Afortunadamente para el arte ha sido tibio y teórico, no es negación activa). Pero no es el único motivo que los excita: El aumento masivo de artistas, la dificultad de sobrevivir en la competencia, la sociedad industrial que hace del arte un negocio pero niega al mismo tiempo la actividad artística como una necesidad vital.

La libre empresa base de la organización de los países Capitalistas hace que triunfe el mejor vendedor: El mejor Burgués. Si por selección natural so-

breviven los mejor dotados los mejor dotados vienen siendo los vendedores naturales. Si no han desaparecido los científicos, los técnicos o los artistas es que han sido comprados y esclavizados por los comerciantes y utilizados en la medida que son buenos sirvientes sin derecho a rebelarse. Los que quedan fuera del reparto son los que se violentan. Quieren que sean reconocidas sus cualidades, no se resignan a las migajas.

El resto, la gran mayoría, que vive de las migajas, de labores elementales, para las que un organismo tan evolucionado como el hombre resulta absurdo que las haga. (equivale a utilizar una computadora para sostener un florero) vegetan en una rutina subhumana de vida, se trasladan, reciben mensajes por T.V. compran, engullen, se refugian de la lluvia y del sol en agujeros llamados departamentos y asisten pasivamente como espectadores de la vida. Consumen lo que se les da como cultura consumen sus horas archivando papeles, haciendo actividades que empiezan por no querer hacer o hacer a disgusto y acaban por no importarles hacer: Esta es la gran mayoría la inmensa mayoría pasiva, que no tiene éxito, la que en nuestro País gana menos de 1,000.00 mensuales y una gran cantidad de la que gana mas de 1,000.00. Es la gran mayoría que provoca la explosión demográfica porque no le importa el futuro.

Es la gran mayoría que detrás de su fracaso y su impotencia, detrás de su pasiva tranquilidad de su resignación ancestral, de su obligada conformidad, detrás de esa fachada, la amargura, el rencor y la desilusión la habitan, solo la mantiene con cierta vida la esperanza: Al principio la esperanza de que sus padres lo mantengan siempre o el hermano mayor o cuando menos encontrar un mecenas, después el Papá Gobierno que lo acoja y le dé protección con su presupuesto, o que Papá Dios lo bendiga dándole la lotería.

¿Todavía podemos hablar de Antiarquitectura? si Antiarquitectura son esos tugurios donde vive toda esa población. Antiarquitectura son los hormigueros verticales que se construyen demagógica o comercialmente, la ciudad de México es expresión de Antiarquitectura, estamos rodeados, asfixiados, insultados cotidianamente por la Antiarquitectura. (Claro que los que promueven la construcción de estos monstruos jamás viven en ellos).

Los anuncios gigantescos, la falta de árboles y de jardines, —Siguiendo de cerca las ideas de Desmond Morris, el hombre es un animal que fabrica su zoológico, vive en cautiverio, úlceras gástricas o duodenales, obesidad neu-

rótica, infartos; son enfermedades que solo sufre el mono cuando está en cautiverio: Igual que el hombre, con la diferencia de que el mono no tiene que luchar por su sustento, no sufre del ruido, y del smog; tratan de reproducirle artificialmente su habitat natural y su jaula es mas amplia que la de muchas familias. (aparte de que él controla el crecimiento de su prole).

Ocho millones de habitantes en un mal diseñado zoológico son una aberración, en 20 o 30 años que seamos 16 millones, (unos encima de otros como gigantesco gallinero) no podemos imaginar los problemas de tránsito y transporte, de educación y vigilancia, por mencionar unos cuantos. Todo el avance Científico y tecnológico que existiera en el mundo (suponiendo utópicamente que tuviéramos recursos financieros para disponer de él) será inútil.

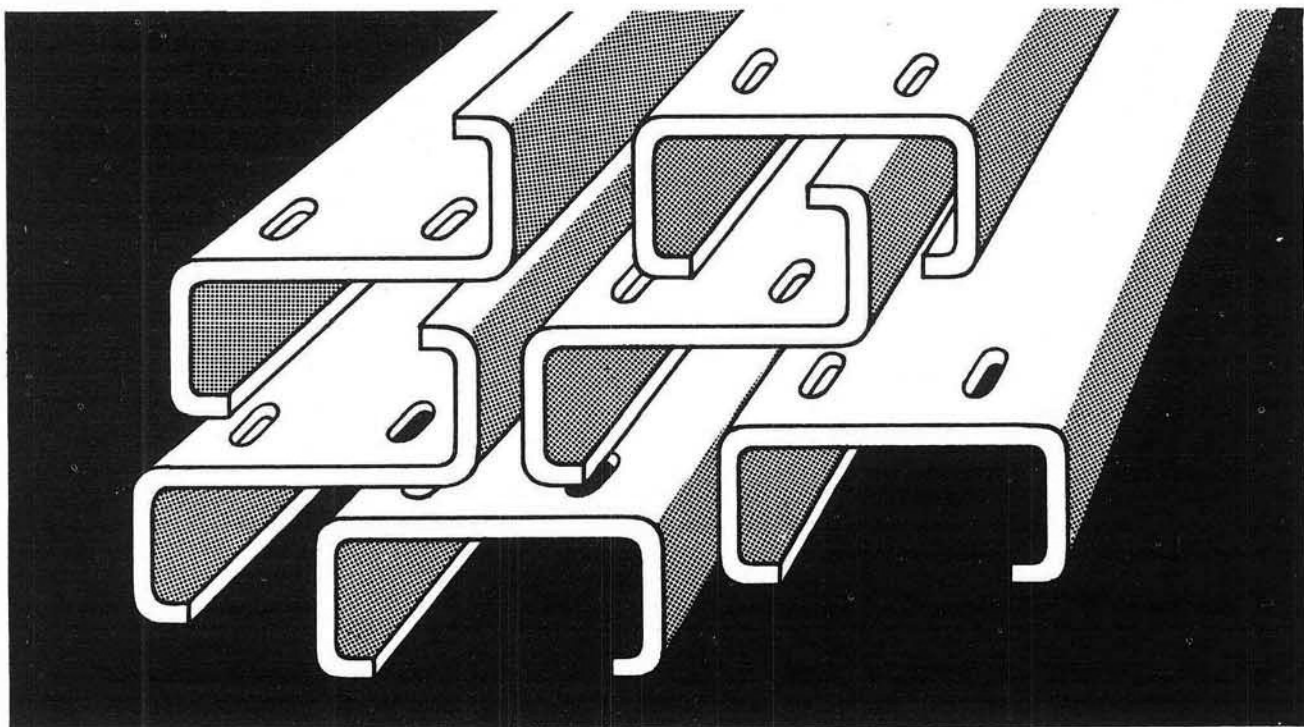
Todos los diseños futuristas prevén las ciudades como una gigantesca concentración, la ciudad Pared, La ciudad Cónica., con sistemas de circulación ultra rápidos. (tubos que succionan a la gente, bandas transportadoras, metros ultra rápidos etc.). Un panal en medio de un jardín: todos los días salen los enjambres al trabajo y al atardecer retornan a sus agujeros. Un simbólico retorno a nuestros orígenes.

Nuestra ciudad, debido a sus características sísmicas se ha mantenido horizontal, horizontal crecerá. Los tiempos que el hombre vegete transportándose crecerán desmesuradamente, se reducirán sus horas de descanso y de trabajo. El Zoo Ciudad, especialmente diseñado para este hombre-Masa-inconsciente, (practicamente ausente, dentro de su conformidad) seguirá creciendo y acabando inexorablemente con la naturaleza. (con el medio ambiente natural). Es aterrador pensar como lo afirman los Ecólogos que todo lo que se destruye en la naturaleza, el hombre, con toda su sabiduría científico-técnica está imposibilitado para recuperarlo. Muchas especies desaparecieron por modificaciones naturales de la superficie terrestre, quizá estemos en los principios de la desaparición de la especie humana tal como la conocemos y la aparición de otra especie adaptada a las nuevas circunstancias, no es posible predecirlo. ¿Habrà control natural u obligado? ¿Morirán de hambre, cada año 25,000 mexicanos? como predijo un ecónomo Francés? ¿Entrará la ciudad en una parálisis Progresiva hasta morir? ¿Habrà un éxodo hacia los países ricos? ¿Habrà Arquitectura? Anti-Arquitectura seguramente. Probablemente será más funcional, si por funcional entendemos que cumpla al máximo la función para que se ha diseñado: Hacer que quepan más hombres en menos espacio.



# Polín Estructural Galvanizado C y L

(Para reducir costos de mantenimiento)



No instale polines que se oxidan y contaminan la lámina. Use polines PROLAMSA DE ALTA RESISTENCIA C y L fabricados con lámina galvanizada Zintro 2 y asegure que sus techos queden bien hechos.

El polín estructural Galvanizado Prolamsa de Alta Resistencia, es la solución ideal en las estructuras de sus construcciones porque:

1) Está protegido contra la oxidación y la corrosión por el galvanizado Zintro que elimina totalmente el costo de mantenimiento.

2) Permite mayores cargas por

estar fabricado en acero de alta resistencia.

3) Se surte con perforaciones en los extremos que facilitan su instalación.

4) Se fabrica en calibres 10, 12, 14 y 16; con peraltes de 101, 127, 152, 177, 203, 228 y 254 mm.; y en las longitudes adecuadas a las necesidades del cliente.

5) Aunque no es necesario pintarlos, si por razones de estética usted desea pintar los polines PROLAMSA, el galvanizado Zintro 2 Mate, permite una perfecta adherencia de la pintura.

También le ofrecemos el Polín Prolamsa que fabricamos con lámina negra de Alta Resistencia.

Para mayor información llámenos, escribanos o véalos con su distribuidor PROLAMSA.

POLINES Y TUBOS ESTRUCTURALES



FABRICADOS CON

**Zintro 2**



La superación de un material superior



# crítica al libro de adolfo sánchez vázquez

**Alberto Hajar S**

“Esta antología —dice Sánchez Vázquez en su prólogo— es hija de su tiempo”. De un tiempo en el que no sólo la estética marxista gira alrededor de tres centros viciados:

—El burocratismo: posición conformista y acrítica que sostiene que más vale viejo por conocido.

—El subjetivismo: impaciencia del corazón izquierdista ante el supuesto retraso de la situación revolucionaria. Aquí el arte y la lucha ideológica en general ya no sirven de nada.

—El dogmatismo: emisión de dictámenes desde el gabinete sobre la *verdad marxista químicamente pura*.

El primer paso para liquidar estos sectarismos es la apertura. Pero no una apertura excesiva, oportunista y acrítica, sino una apertura cuyo límite es la idea de que el marxismo es ante todo una concepción de la praxis histórica siempre sujeta a nuevas modalidades enriquecedoras. Tomar textos del período 20-50 y lo mismo de filósofos, que de teóricos del arte, políticos y artistas, tiene entonces el sentido de mostrar la diversidad marxista para apuntar una posible incorporación relativamente totalizadora de lo planteado hasta ahora.

Sánchez Vázquez insiste en que obviamente no renuncia a reflejar su propia posición estética en la antología, para lo cual incluye una introducción general sobre “Los Problemas de la Estética Marxista”. Ella no sólo es el relato de las peripecias del marxismo posterior a 1917, sino una toma de posición que las explica. Sánchez Vázquez renuncia al lugar común de reducir al *culto a la personalidad* lo ocurrido durante Stalin. Con claridad asombrosa, muestra como en esta situación incidieron factores políticos no independientes de la situación teórica de un marxismo desarmado filosóficamente y sujeto al economismo o al sentimentalismo artístico.

¿Porque no tratar lo anterior a 1917? Porque las ideas de Marx, Engels y sus discípulos Labriola, Mehring, Lafargue, Plejanov, no constituyen una estética en el sentido de explicación orgánica, radical y diferenciadora del fenómeno artístico. No son una explicación orgánica porque carecen de estructuración lógica, son más bien ideas aisladas cuya importancia significará después un sentido regulador. No son radicales porque suelen girar alrededor de la consideración estratégica generalmente limitada a la literatura y sólo en ocasiones excepcionales, como en el caso de la idea del proceso enajenación-humanización, son conceptos fundamentales. No son diferenciadoras porque la mayoría ilustran con el arte la perspectiva general del marxismo para devenir filosofía del arte, estética desde arriba. Sólo excepcionalmente, lo cual no resta importancia fun-

damental, los problemas estéticos quedan planteados precisamente, como cuando Marx señala que el problema no es que “el arte y la epopeya griegos estén *vinculados* a determinada forma de desarrollo social. La dificultad está en que aún sigue proporcionándonos un goce estético y en cierto sentido, *valen* como norma y modelo inalcanzables”. (“Contribución a la crítica de la Economía Política”).

Del período 20-50, Sánchez Vázquez elige textos no sólo diversos sino contradictorios. Quedan representados: la vanguardia artística; Pletnev, teórico del Proletkult; Ty-nianov, formalista inclinado hacia la explicación sociológica; Lunacharski, responsable de la estrategia cultural durante Lenin y claro, el propio Lenin. El mismo criterio selectivo funciona en las selecciones modernas donde aparecen dirigentes políticos (Mao, Ché, Fidel), hegelianos (Lukacs), lingüistas (Della Volpe), oportunistas (Garaudy), artistas (Brecht, Siqueiros). Y claro, el hilo conductor es el de un marxismo verdaderamente científico y dialéctico que asume la amplitud de desarrollo rigurosos que han sido mezclados con las diferentes estrategias políticas. Sánchez Vázquez consigue mostrar que el afán científico deviene dogmatismo en cuanto se divorcia de la política, de la misma manera que la dialéctica sin rigor actualizado deviene mariposeo de las ideas. Se abre así la vía para una estética al nivel filosófico actual y más o menos paralela a la práctica artística contemporánea.

Sánchez Vázquez concreta al fin de su “Introducción General”, la manera como el arte contribuye a la creación de la nueva realidad, una vez que mostró la estructura que informa su antología:

“a) Elevando y extendiendo la capacidad de creación dando así al hombre conciencia de su propia naturaleza creadora.

b) Ampliando y enriqueciendo la conciencia de la nueva realidad, reflejando, criticando sus aspectos negativos y, de este modo, ayudando a crear la nueva realidad.

c) Contribuyendo a humanizar cuanto rodea al hombre y puesto que el arte es uno de los más vigorosos medios para ello integrándolo en la vida cotidiana, estetizando la producción y la técnica”. Concluye más adelante “la nueva sociedad necesita un nuevo arte que cumpla funciones diversas y recurra asimismo a los más diversos medios de expresión”.

*Los que están y cómo están*— Curado en salud, Sánchez Vázquez señala que no están todos los que son. Pero este posible defecto se supera en la medida que estamos frente a la primera antología de esta clase. Es decir, los de-



fectos se superarán en la medida de la seriedad de la crítica que hagamos los comprometidos con la estética.

Primero habría que hacer notar que los ausentes pueden no ser significativos en cuanto sean repetidores. Pero una ausencia como Sartre no tiene otra justificación que un posible sectarismo. Sartre no sólo ofrece perspectivas teóricas relevantes a la profundización de la crítica marxista, sino ha sido un constante luchador a nivel de praxis teórica. Por otra parte, Sartre no es un repetidor ni un epígono como cabría pensar de algunos de los incluidos (Garudy, Depestre, Sastre). Los estudios particulares de Sartre sobre la imaginación y lo imaginario procuran la afirmación dialéctica, como sus críticas al *marxismo* soviético en "Crítica de la Razón Dialéctica", abrieron en pleno stalinismo la visión de sus vicios teóricos y prácticos. . . Esto por no mencionar la brillantez de sus observaciones en "¿Qué es la Literatura?" que difícilmente pueden considerarse inconsistentes o repetidoras así sea por la claridad y concreción con que están expuestas.

No debieron faltar en esta antología algunos o algún representante del afán asimilatorio del estructuralismo. No se reflejan en la antología, más que débilmente a través de los textos de Della Volpe y Kosic, las trascendentales polémicas entre marxistas y estructuralistas. Si se pretende superar la consagración de marxistas *químicamente puros* no debieron faltar los participantes en coloquios de discusión estética tan importantes como los de Pessaro y del Instituto Gramsci que seguramente aparecerán en otra edición que desborde los límites de los cincuentas.

Sin duda, Sánchez Vázquez participa del viejo defecto marxista de centrarse en la investigación literaria. Pero el marxismo actual ha desbordado los temas tradicionales: Balzac, el triunfo del realismo, Tolstoi: en fin, la literatura cercana al realismo. Nombres como el teórico Pío Baldelli, los cineastas del tercer cine Fernando Solanas y Octavio Getino, artistas visuales como Oriol Bohigas o Julio Le Parc, son referencia obligada para una concepción moderna del arte en general, sobre todo para las expectativas del mundo subdesarrollado y su cultura colonializada. Habrá que esperar la inminente segunda edición.

**LOS QUE SOBRAN.**- La antología cuenta con una amplia bibliografía sobre cada tema. Resulta por lo menos excesivo que figuren en ella autores como Justino Fernández y Cardoza y Aragón. Que este último sea izquierdizante en lo personal no dota a sus textos literarios de validez crítica.

**ONCE TEMAS ABIERTOS.**- Los defectos son superables si se piensa que Sánchez Vázquez sustenta una concepción estética abierta en el sentido ya explicado. Más importante es enlistar los once temas de la antología que prácticamente agotan los planteamientos de principio:

- 1.- El Marxismo y la Estética.
- 2.- La Esencia de lo Estético
- 3.- La Naturaleza del Arte
- 4.- La Obra de Arte
- 5.- Arte, Ideología y Sociedad
- 6.- Arte e Historia
- 7.- Valoración Estética y Crítica Artística.
- 8.- Realismo y Arte Moderno
- 9.- Arte y Capitalismo
- 10.- Arte y Socialismo
- 11.- Arte y Política.

**UNA OBRA PELIGROSA.**- El hecho de ser ésta la primera antología (Ed. Era, dos tomos) sobre estética y marxismo la vuelve indispensable en la biblioteca de los estudiosos. Pero corre el peligro de no ser operativa sino devenir adorno erudito en el mejor de los casos y en el peor, libro decorativo que proporciona prestigio de revolucionario serio.



**PARA USTED  
QUE SABE...**

**LIBROS UNIVERSITARIOS**



**LOS PRINCIPIOS DE LA FILOSOFIA LINGUISTICA**

por F. Waismann.

UNAM. 1970. 1a. Ed. \$ 118.00

La filosofía de los últimos ochenta años contiene casi más contradicciones y opiniones divergentes que las que hasta entonces se habían presentado.



**MENTES Y MAQUINAS**

por Alan Ross Anderson y otros

UNAM. 1970. 1a. Ed. \$ 46.00

En la ciencia y la tecnología lo más novedoso es la invención y el perfeccionamiento de las computadoras y los robots. ¿Pueden las máquinas adquirir una conciencia, experimentar y manifestar sentimientos?



**OBRAS IV - PERIODICOS**

por José Joaquín Fernández de Lizardi

UNAM. 1970. 1a. Ed. \$ 90.00

El Pensador Mexicano, con sus reflexiones acerca de los temas que propone, nos da, a un mismo tiempo, la imagen de un pasado definitivamente concluido, y el reflejo de otro cuyas perspectivas se prolongan de modo directo hasta nuestra realidad contemporánea.

DE VENTA EN LA REPUBLICA Y EN:

LIBRERIA UNIVERSITARIA "INSURGENTES"  
AV. INSURGENTES SUR No. 299 - MEXICO 11 D.F.





# problemas de la arquitectura en México



## ARQUITECTURA Y SUBDESARROLLO

### Arq. Rafael López Rangel

En el caso de la arquitectura del régimen porfirista la cuestión no debe residir en el establecimiento de una polémica contra ella. Tal camino resultaría —como ha resultado hasta ahora— estéril. El problema estriba en tratar de explicarnos la **funcionalidad social** de la arquitectura en el contexto del porfirismo. Porque, en un sentido verdaderamente riguroso, veremos como la arquitectura de ese período **funcionó socialmente** para el porfirismo, y aún más, nos encontramos también con el hecho de que la arquitectura porfirista es también el **porfirismo** pues no concebimos como cosas distintas a la arquitectura y a la sociedad. De otra manera estaríamos en el plano de la fenomenología y por ende de la abstracción de los hechos. El "europeísmo"<sup>(14)</sup>, la "producción de obras incongruentes con el ambiente"<sup>(15)</sup> la constante "denigración de lo nacional"<sup>(16)</sup>, lo "anacrónico-exótico"<sup>(17)</sup>, etc., se comprenden y **adquieren su justa proporción** a través de un enfoque como el indicado y además nos ofrece la posibilidad de encontrar los términos apropiados para su calificación.

Se desprende de lo anterior que se nos presenta por una parte la tarea de comprender al porfirismo en su conjunto, su entramado económico, sus realidades sobreestructurales (el carácter de la ideología dominante, de la cultura etc.) y por la otra **problematizar** la arquitectura de esa etapa en ese contexto a través del análisis de sus obras representativas, del descubrimiento de sus significados a través de la "lectura" de su lingüística. De esa manera, el problema del estilo o estilos de las diversas obras adquirirá su contenido real así como el de las características de cada solución particular dentro de un sentido verdaderamente histórico.

Naturalmente que para todo ello, siendo consecuentes con nuestra línea, tenemos que utilizar también las mejo-

res aportaciones que se han hecho en cada campo, desechando los "tradicionales" prejuicios —sobre todo de carácter ideológico— que en la enorme mayoría de los estudios han invalidado su seriedad y rigor científicos.

Una de las cuestiones que es fundamental y que nos puede servir de determinante contextual, general, para la apreciación de la problemática que plantea el desarrollo de la arquitectura, desde el porfirismo hasta nuestros días es sin lugar a dudas la de la consideración del carácter del desenvolvimiento de nuestra sociedad moderna, en su relación con el de los demás países, lo que nos dará, de acuerdo con los estudios más actuales al respecto, su condición de crecimiento dentro del subdesarrollo, situación que bien vista determina en múltiples formas la expresión social, pues constituye ésta en sí misma, manifestación de la sociedad en su conjunto. Esta perspectiva presenta además la ventaja inestimable de ofrecernos la posibilidad de valorar con un criterio auténticamente histórico, **nuestra época**, la de la Revolución Mexicana, y consecuentemente la de poder comprender sus fenómenos sobreestructurales, la arquitectura entre ellos, y no caer en la hoy irracional **oposición** de nuestros tiempos a los porfiristas, situación que hablando con rigor no corresponde a la realidad, siendo quizá ésta, la continuación de una problemática que se inicia con el surgimiento de nuestra **modernidad subdesarrollada**.<sup>(18)</sup>

Es perfectamente conocido el hecho de que la idea de progreso del gobierno porfirista estaba fincada en la convicción de que las inversiones extranjeras beneficiarían al país, de tal modo que durante ese régimen se dieron facilidades extraordinarias al capital monopolista internacional: "La esencia de la estrategia consistía en tomar cualquier medida



que fuera necesaria para alentar grandes cantidades de inversiones extranjeras a venir a México, con la teoría de que el capital, habilidades y mercados de que disponían los extranjeros, eran críticos para el crecimiento de esta nación".<sup>(19)</sup> Sabemos también que tal política no representa un caso aislado ni fortuito en América Latina y otras regiones del mundo. Es parte del fenómeno de expansión mundial del capitalismo europeo (surgido en el siglo XVIII) y más tarde del norteamericano (surgido de la expansión del europeo). De acuerdo con el economista brasileño Celso Furtado la expansión del capitalismo europeo se realiza según tres líneas fundamentales; una de ellas correspondería entre otras a la región en la que se encuentra nuestro país y la describe de esta manera: "La tercera línea de expansión de la economía industrial europea se realizó en dirección de las regiones ya ocupadas, algunas de ellas densamente pobladas, con sistemas económicos seculares de diversos tipos, pero todos ellos de naturaleza precapitalista".<sup>(20)</sup> Y más adelante: "El efecto del choque de la expansión capitalista con las estructuras arcaicas varió de región a región. . . Con todo, el resultado fué casi siempre la creación de estructuras dualistas, una parte de la cual tendía a la búsqueda de la maximización de las ganancias y la otra a mantenerse dentro de formas precapitalistas de producción. Este tipo de economía dual constituye, específicamente, el fenómeno del subdesarrollo contemporáneo. Por consiguiente, el subdesarrollo es un proceso histórico autónomo y no una etapa por la que deben de haber pasado, necesariamente, las economías que ya alcanzaron un grado superior de desarrollo".<sup>(21)</sup> Significa esto una verdadera réplica a las tesis desarrollistas y su esquema lineal ascendente del crecimiento económico, que según lo indican también los investigadores Cardoso y Enzo Faletto<sup>(22)</sup> dominaron en la década de los cincuenta, ante las apariencias del desarrollo de algunos países latinoamericanos (entre ellos México). Como obviamente el objetivo de este ensayo es señalar líneas de criterio general sólo mencionaremos el hecho de que "la empresa capitalista que penetra en una región de estructura económica arcaica no se vincula, dinámicamente, a esta última, por el simple hecho de que la masa de ganancias generada por ella no se integra en la economía local"<sup>(23)</sup> Cosa que aconteció durante el régimen Juarista, tomó gran intensidad en el Porfiriato y aún tenemos presentes sus consecuencias y su problemática (junto con toda la problemática del subdesarrollo), que por cierto ya en el porfirismo plantea sus contradicciones. Recordemos que en 1906, el ministro Ives Limantour "dijo cosas amargas respecto a la "insuficiencia" de la red ferroviaria existente y a la amenaza de dominación por intereses extranjeros"<sup>(24)</sup> y en 1908 el gobierno de Díaz adquirió el 51% de las acciones de las compañías ferrocarrileras aunque, según lo indica el Dr. Eli de Gortari, "dejó intacto el manejo de las empresas a los accionistas extranjeros".<sup>(25)</sup> Es decir, que las crisis y contradicciones planteadas por la dependencia del país provocaban declaraciones y acciones de tendencia independentista hasta por aquellos que habían promovido la intervención (y en otros aspectos seguían fomentándola). El fenómeno de la dependencia y el subdesarrollo continúa hasta nuestros días si bien dentro de otra fase del mismo en la que, según Cardoso y Faletto: "se articulan la economía del sector público, las empresas monopolistas internacionales y el sector capitalista moderno de la economía nacional".<sup>(26)</sup>

Como ya es de suponerse, partimos del hecho de que la estructura económica forma el entramado del todo social y que en consecuencia cualquier fenómeno dado en él se comprende a través de la comprensión de aquélla. No es el punto de vista del sociologismo que reduce lo "económico" nacional".<sup>(26)</sup>

Como ya es de suponerse, partimos del hecho de que la estructura económica forma el entramado del todo social y que en consecuencia cualquier fenómeno dado en él se comprende a través de la comprensión de aquélla. No es el punto de vista del sociologismo que reduce lo "económico" (y los demás "aspectos" de la vida social) a un simple factor, unido a los demás por una mecánica de causa y efecto, sino que concebimos, junto con el monismo materialista, a "la realidad como un todo constituido y formado por la





estructura económica, es decir, por el conjunto de las relaciones sociales que los hombres contraen en la **producción** y en su relación con los medios de producción. . .”(27) Es decir, que “la estructura económica crea la unidad y la conexión de todas las esferas de la vida social”.(28)

De ahí la importancia que para la comprensión de la arquitectura tiene el conocimiento correcto de la estructura económica de su sociedad. De ahí también se desprende la complejidad del problema, al tratar de encontrar la ubicación exacta de la arquitectura dentro de la dinámica dialéctica de la sociedad; problema que sólo podrá resolverse como ya lo hemos indicado si atendemos al carácter concreto de sus medios expresivos y a su esencialidad como opus artística, situada dentro del conjunto de hechos sobrestructurales del todo social.

La investigación de la arquitectura de la época porfirista deberá además atender al conocimiento del carácter de los sectores de la sociedad que realizaron obras arquitectónicas y en la medida de lo posible indagar sus aspectos cuantitativos para establecer una jerarquía en este sentido. Es un hecho conocido que de los tres sectores significativos de la estructura social(29), el estado llevó a cabo obras muy importantes, urbanísticas y arquitectónicas; ampliación de calles, urbanización de algunas ciudades, sobre todo la capital de la República, construcción de edificios públicos y monumentos. Obras hechas por lo general con fastuosidad a base de elevadísimos costos. Baste mencionar como ejemplos el Teatro Nacional (Palacio de Bellas Artes) en el que se llevaban gastados 11 millones de pesos hasta su interrupción(30), lo que significan más o menos 69 millones de pesos actuales; el edificio de Correos que costó 3.5 millones (22 millones de pesos actuales); el inmueble de la Secretaría de Comunicaciones con igual costo; la penitenciaría, la ex aduana de Tlatelolco y el monumento a Cuauhtémoc con costo de 4.6 millones (29 millones de pesos actuales); el monumental Palacio Legislativo cuya construcción quedó iniciada, iba a costar alrededor de 20 millones de pesos, o sea 125 millones de pesos actuales, aproximadamente. El sector privado nacional y parte del extranjero (sobre todo el que tenía tiempo de residir en el país) llevó a cabo innumerables obras. Al respecto nos dice un arquitecto de la época, Nicolás Mariscal(31): “Este último tercio del siglo, que felizmente comprende una época de paz, ha fomentado un gran movimiento constructivo, sobre todo de edificios de carácter privado, casas particulares y almacenes comerciales, lo que se explica porque los particulares han sido los primeros en reportar el provecho. Un estudio comparativo de los planos de la ciudad de México, desde los levantados a principios de siglo hasta el que acaba de publicar el Ayuntamiento, demuestra que la extensión de 984 hectáreas y media que ocupaba la ciudad en aquella época se mantuvo constante durante los años de disturbios y de sangre, pero que en la nueva era de paz y orden ha venido ensanchándose, hasta ocupar ahora 2,522 hectáreas”.

Otro de los problemas a dilucidar es la forma en que la arquitectura expresa la ideología del régimen. Las obras estatales a través de sus propios medios, a su manera, la evidencian. En primer término, el **carácter general** de la edificación porfiriana tiene la intencionalidad de presentar una situación de prosperidad nacional. Es sabido que los ideólogos del porfirismo se empeñaban en demostrar que desde el advenimiento del nuevo régimen, se habían terminado para siempre “los años de disturbios y de sangre”, y con Porfirio Díaz como el “estadista infalible”, “. . . comenzaba una nueva era, que ponía término a más de medio siglo de anarquía, de inseguridad y de intranquilidad sociales. Hasta los últimos días del porfirismo la imagen del general Díaz como gobernante sabio, infalible y poderoso se mantuvo casi inmutable. Fué el elemento central de la ideología del porfirismo, su punto de partida y su punto de llegada, el punto en el que se cierra y se repite el mismo círculo de ideas: **paz, orden, progreso, seguridad, prosperidad, estabilidad**”.(32)

Ese carácter general de las obras arquitectónicas está dado en primer término por la fastuosidad de los edificios

Es del dominio público que para erigir aquellos a los que el gobierno ponía especial interés se importaban materiales, técnicas y en la mayoría de los casos a los propios arquitectos. Tal es el caso del edificio de Correos, el de la Secretaría de Comunicaciones, el del Teatro Nacional, el del Palacio Legislativo. Por otra parte son obras realizadas con alta calidad constructiva. La problemática de tal arquitectura se torna aparentemente compleja cuando se quiere adjetivar su estilo y por lo tanto “polemizar” con ella. En realidad esta cuestión se debe ver de manera más objetiva. ¿Cuál es en primer lugar el criterio estético de los arquitectos de la época? Una oscilación entre la **romantik** y el **normativismo racionalista**. El citado discurso del Arq. Nicolás Mariscal es esclarecedor a ese respecto (y a otros más, según veremos). Al hablar de “lo bello” en el arte y de los diversos lenguajes artísticos nos dice que éstos son “otras tantas formas albergadoras de ese **quid divinum** que llamamos lo bello”,(33) para más adelante advertir: “la forma será artística con tal que posea un conjunto de cualidades que racionalmente deben ocasionalmente en el alma la. . . emoción estética, cualidades que una experiencia de centurias ha tornado en **principios**. A ellos hay que atender para juzgar las obras. . .”(34) Estos “principios” no son, para el caso de la arquitectura de la época, los del racionalismo neo-clásico como pudiera pensarse por el planteamiento; la norma racional la dá la arquitectura europea del momento y más concretamente la francesa. Sabemos que para los hombres cultos de la época y para los ideólogos del régimen, el país de Victor Hugo representaba un modelo en cuanto a cultura se refería. En materia de arquitectura se le rendía un verdadero culto, al grado de declarar que “todos los pueblos se han preocupado por ella (por la arquitectura) hasta los menos dotados de aptitudes artísticas como nuestro vecino de más allá del Bravo, que después de construir ciudades enteras elevando pisos sobre pisos por obra y gracia del omnipotente dólar, quedose mirándoles y comprendió que eran monstruosas y tuvo entonces el buen sentido de buscar a la arquitectura donde se encontrase; fué a Francia, sigue yendo y ya comienza a tener arquitectura”.(35) ¿Quiere esto decir que no existía preocupación por la búsqueda de una expresión nacional en la arquitectura? De ninguna manera, sólo que esa tarea se planteaba como muy difícil, en virtud de las características de nuestro desarrollo histórico. “¿Hemos de tener por nuestras las llamadas arquitectura maya, tolteca, azteca, desarrolladas cuando ni aún existíamos ni como raza, no como nación? ¿Llamaríamos nuestra la arquitectura importada en la Nueva España por los súbditos de la corona real, cuando apenas cuenta la nación 80 años de vida?”(36)

Según ese criterio “historicista” (no del todo desvinculado al positivismo de la época), la arquitectura nacional sólo puede darse, en forma total, cuando la nación se constituye históricamente y esto, para México ocurre después de consumada la Independencia. Sin embargo, pese a que en el “primer tercio (del siglo XIX), brilla en el cielo del arte mexicano ingenio que es gloria nuestra aunque nos lo puedan disputar los españoles”(37): Francisco Eduardo Tres Guerras, y de que en el segundo en el que la arquitectura en México “dejó de existir. . . y hubiera permanecido como en un sepulcro por espacio de varios años a no ser por la venida casual de un arquitecto español, don Lorenzo de la Hidalga. . .”(38), no fué sino hasta el último tercio, con el advenimiento del régimen porfirista que se posibilita la verdadera arquitectura, al decretar el jefe del gobierno la reincorporación de la carrera de arquitecto a la Academia Nacional de Bellas Artes,(39) y así “cúpole al insigne ciudadano que ahora dirige nuestros destinos la gloria de haber restaurado e integrado la mutilada escuela, y éste es uno de los primeros eslabones de la áurea cadena de sus meritorios servicios como jefe de la Nación”(40). De todas maneras, el origen y fundamento de la salvación de la arquitectura de México, se remonta, de acuerdo con las ideas de la época, a los años de gobierno de Santa Anna en que por decreto de 1843 se envían pensionados a Europa a estudiar las bellas artes, de modo que al regresar a la patria trajeron “la antorcha que había de encender el apagado fuego”.(41)



De esa manera, la tarea de los arquitectos del último tercio del siglo XIX se tornaba compleja en cuanto a conformar un arte nacional arquitectónico. ¿Qué elementos se tenían para lograrlo? El ya multicitado arquitecto Mariscal responde: "Los diversos estilos de los edificios de origen español. . . , el renacimiento italiano de los Ageas y Rodríguez Arangoitias y el renacimiento francés de los Rivas Mercados. . . , han constituido nuestra arquitectura. Y si . . . agregamos la del conocimiento actual de la arquitectura moderna en todos los países y el más perfecto de las arquitecturas clásicas. . ." (42) Evidentemente el problema era difícil. Lo interesante y revelador del caso es que se planteaba. No podía ser de otra manera en un estado de cosas en el que se presentaba al porfirismo como un régimen que daba al fin, a México, la estructura de una nación moderna, y como tal, naturalmente que debería tener sus expresiones nacionales. Pero, para el desarrollo del arte, había que llenar dos condiciones esenciales "según la filosofía y según la historia: 1o., Que el pueblo tenga artistas. . . 2o., Que el pueblo no esté corrompido, es decir, que no tenga ninguna idea ni cuerpo de doctrina preconcebidas que lo desvíen de la clara inteligencia de las leyes de la naturaleza" (43) y esta segunda condición de corte positivista, en nuestro país, en plenos albores de nuestro siglo: "no se ha verificado, puesto que han existido preocupaciones e ideas perturbadoras del orden natural de las cosas; y dado que las dos condiciones deben satisfacerse simultáneamente para que el arte tenga vida, es inconciso deducir que la arquitectura mexicana, al nacer se ha estremecido en agonías mortales" (44)

Interpretación grotesca del positivismo mexicano llevada al campo del arte. La sociedad anterior, desde la consumación de la Independencia hasta Juárez y Lerdo se había debatido en anarquía, violencia y sangre, alterándose obviamente "el orden natural". "Ideas perturbadoras" de ese orden "corrompían" al pueblo, y de ese modo una de las condiciones fundamentales para la existencia de un arte "grande", no se realizaba. Sabido es que para los positivistas spencerianos de nuestro país el progreso constituía, como lo señala Arnaldo Córdova, "la evolución natural del organismo social" (45) y citando más adelante al joven Justo Sierra: "Es para mí fuera de toda duda que la sociedad es un organismo, que aunque distinto de los demás, por lo que Spencer le llama un 'superorganismo', tiene sus analogías innegables con todos los organismos vivos. Yo encuentro, por ende, que el sistema de Spencer, que equipara la industria, el comercio y el gobierno a los órganos de nutrición, de circulación y de relación con los animales superiores es verdadero" (46) Tocábale al régimen porfirista la tarea histórica de formar para México ese "super organismo" y para ello dadas nuestras condiciones de país joven había que fortalecer la autoridad del centro motor: la autoridad pública del dictador. Pero para 1900 el pueblo aún no estaba preparado para asimilar las leyes naturales. Sólo el gru-

po de los "científicos" y la capa reducida de los intelectuales eran capaces de entender el arte. La marginalidad de las grandes masas del pueblo mexicano de esa manera era interpretada por los "estetas" de su tiempo, sin embargo se buscaba la "expresión nacional" de la arquitectura, aunque se reconocía la complejidad de la empresa. Y aunque a pesar de las críticas y los puntos de vista contrarios se realizaron algunas obras inspiradas en las formas de la arquitectura pre-hispánica (el monumento a Cuauhtémoc, el pabellón de México en la exposición Internacional de París de 1889), el contexto general fué el de seguir los estilos imperantes en Europa y más concretamente en Francia. De modo que tanto las realizaciones hechas por arquitectos europeos como las llevadas a cabo por los nacionales, se hallaban en ese marco.

De esa manera todas las variantes del romanticismo arquitectónico europeo del siglo XIX tuvieron ejemplos en México: el clasicismo romántico, el neo-romántico, el neogótico, el estilo "Segundo Imperio", el Art Nouveau. Así mismo las estructuras de hierro, "indicadoras de la renovación", aparecieron en talleres, industrias y almacenes ¿No es esto en cierta forma, un fenómeno de expansión de la cultura de los poderosos centros a las zonas periféricas? ¿Y no es tal hecho una manifestación del subdesarrollo? ¿No aconteció —por otra parte— algo similar con el racionalismo europeo de la Bauhaus, que fué adoptado en nuestro país en la tercera década del siglo, ya bajo los regímenes emanados de la Revolución de 1910-1917? Y ambos fenómenos surgen en virtud de las condiciones internas del país; es decir que tanto la arquitectura del porfirismo como la de 1925 en adelante obedecen a determinado tipo de **necesidades** de carácter social quedando involucradas en esas necesidades (históricas, sociales) las propias soluciones, como **expresión** de aquellas.

El hecho de que sean las condiciones internas del país las que originan la actitud arquitectónica (y que la propia actitud arquitectónica forme parte de esas condiciones), lejos de fortalecer la idea del **aislamiento** de aquél, debe desecharla, pues ese comportamiento interno obedece en realidad al comportamiento de la estructura mundial, de la que participa ineludiblemente.

La arquitectura "decadente" de la época porfirista es parte de la arquitectura "decadente" de la arquitectura mundial occidental. Es la expresión arquitectónica de un país subdesarrollado en el contexto de la "crisis" general de la arquitectura, manifestada por el llamado romanticismo arquitectónico.

Cabría, obvio es decirlo, hacer aún un conjunto de observaciones y análisis de la arquitectura de esa época, pero tal cosa debe quedar para contextos más amplios.

14. Raquel Tibol. *Historia General del Arte Mexicano Epoca Moderna y Contemporánea*. Editorial Hermes Méx. 1964 pág. 108.
15. Justino Fernández. op. cit. pág. 169.
16. Israel Katzman. *Arquitectura Contemporánea Mexicana*. INAH Méx. 1963. En la página 43 dice textualmente. "Lo peculiar del europeísmo porfiriano es la manera abierta y sincera con que se admira y se introducen el arte, la filosofía y las costumbres extranjeras, no sólo sin disfraces demagógicos sino denigrando muchas veces lo nacional".
17. Conocido calificativo que Villagrán García ha puesto a la arquitectura porfirista. Como de costumbre, un "esquema" que no indica su verdadero carácter.
18. Esta valiosa sugerencia (la de la continuidad de la problemática) está tomada del capítulo "El Porfirismo y la Revolución Mexicana" de Arnaldo Córdova que publicará próximamente el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.
19. Raymond Vernon. *El Dilema del Desarrollo Económico de México*. Editorial Diana 3a. edición 1969 pág. 57.
20. Celso Furtado. *Teoría y política del desarrollo económico*. 2a. edición 1969 siglo XXI Méx. pág. 160.
21. Celso Furtado. op. cit. pág. 160.

22. F. Cardoso y Enzo Faletto. *Dependencia y desarrollo en América Latina Siglo XXI* 1969.
23. Celso Furtado. op. cit. pág. 161.
24. Raymond Vernon. op. cit. pág. 58.
25. Eli de Gortari. *La Ciencia en la Historia de México*. Fondo de Cultura Económica Méx-B. Aires 1963 pág. 350.
26. F. Cardoso y E. Faletto. op. cit. págs. 150-151.
27. Karel Kosik. op. cit. pág. 131
28. Karel Kosik. op. cit. pág. 130.
29. Según Raymond Vernon (op. cit. pág. 57) "el concepto porfiriano de la economía mexicana era una tricotomía: estaban (1) el gobierno, encargado de mantener las condiciones que atraerían capital extranjero; (2) el sector privado, extranjero. . . y (3) el sector privado, nacional. . ."
30. Datos tomados de: Diego G. López Rosado. *Ensayos sobre historia económica de México*. UNAM 1965 pág. 305.
31. Nicolás Mariscal: *El Desarrollo de la Arquitectura en México*. Discurso leído por este arquitecto en la quinta sesión del concurso científico nacional de 1900, el 15 de noviembre.

- Publicado en la obra de Ida Rodríguez Prampolini: *La Crítica de Arte en México en el Siglo XIX*. Documentos III Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM Méx. 1964 pág. 434.
32. Arnaldo Córdova. Estudio citado pág. 4
  33. Nicolás Mariscal. op. cit. de Ida Rodríguez P. pág. 429.
  34. Nicolás Mariscal. op. cit. de Ida Rodríguez P. pág. 429.
  35. Nicolás Mariscal. op. cit. pág. 431.
  36. Nicolás Mariscal. op. cit. pág. 431.
  37. Nicolás Mariscal. op. cit. pág. 432.
  38. Nicolás Mariscal. op. cit. pág. 432.
  39. Que hasta entonces, desde la llegada del italiano Francisco Javier Cavallari, se estudiaba bajo el rubro de "Ingeniería-Arquitectura" en dos planteles: Minería, para las materias científicas, y la Academia para las artísticas.
  40. Nicolás Mariscal. op. cit. pág. 434.
  41. Nicolás Mariscal. op. cit. pág. 433.
  42. Nicolás Mariscal. op. cit. pág. 438
  43. Nicolás Mariscal. op. cit. pág. 430
  44. Nicolás Mariscal. op. cit. pág. 438

45. Arnaldo Córdova. op. cit. pág. 11
46. Arnaldo Córdova. op. cit. págs. 11-12.



# 1

**Arq. Mario Sosa**  
proyecto y dirección

**Ing. Fernando Oviedo**  
asesoría acústica

**Arq. César E. Sosa**

**Arq. Alfonso de Elías**

colaboradores

**Maestro Julio Prieto**  
exteriores

**Arq. Valeria Prieto**  
colaborador

## **adecuación del auditorio nacional para el cambio de poder ejecutivo**

Ante la necesidad de adecuar un local que sirviera como marco al cambio del Poder Ejecutivo, y considerando obsoletos los usados con anterioridad por pequeños, inoperantes y localizados en zonas urbanas de congestionamientos, la H. Cámara de Diputados seleccionó al Auditorio Nacional.

Esta selección lógicamente motivó un reacondicionamiento del Auditorio que tuvo como premisa fundamental la de proporcionar un local óptimo para el acto, las diferentes características de los asistentes, el uso de medios masivos de comunicación, las especiales condiciones ópticas y acústicas, hicieron necesario un diseño de estricta funcionalidad en base a muros envolventes, gradas isópticas y unos plafones acústicos, todo basado en una modulación derivada de la prefabricación industrializada. Esto permitió la fácil recuperación de los materiales empleados.

El manejo del espacio delimitado, en función de una zonificación precisa, logró un severo marco para la trascendente ceremonia celebrada.



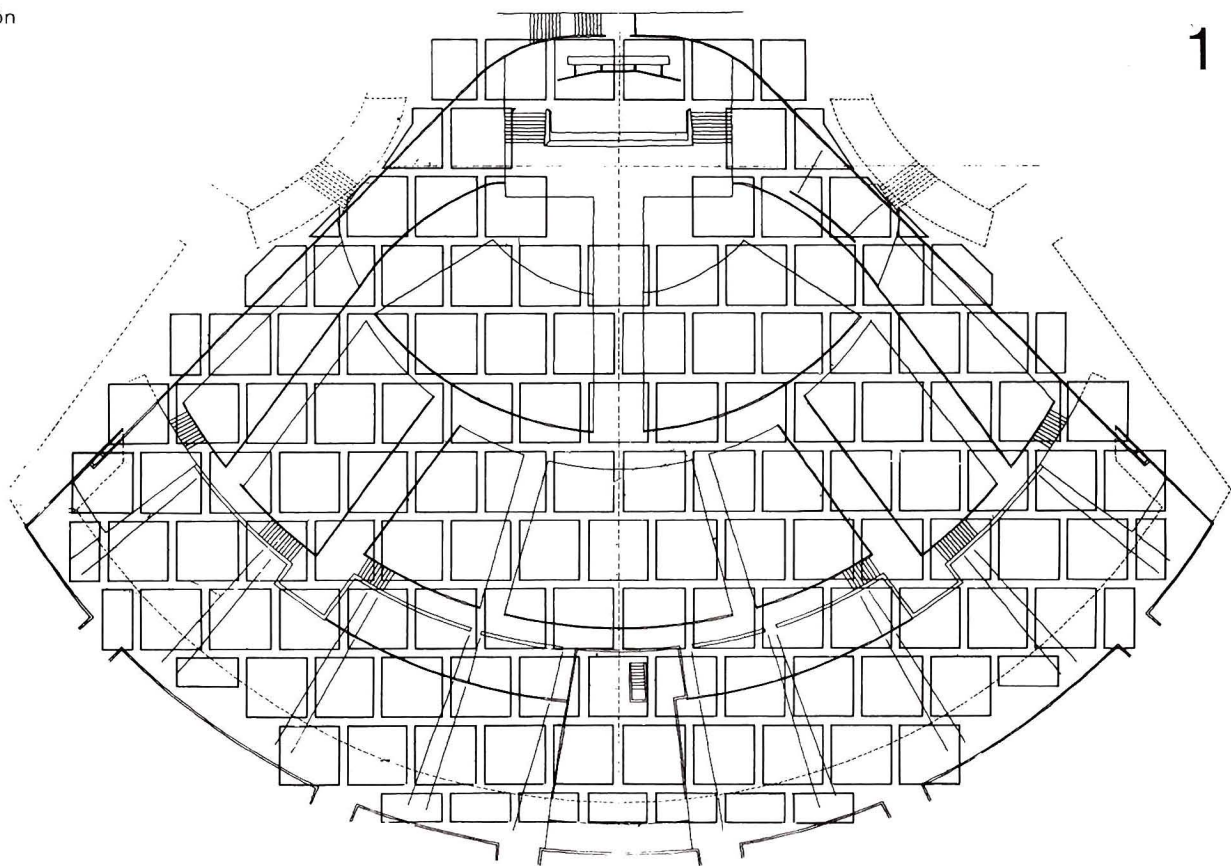


1.-Interior 2.-Planta de plafón

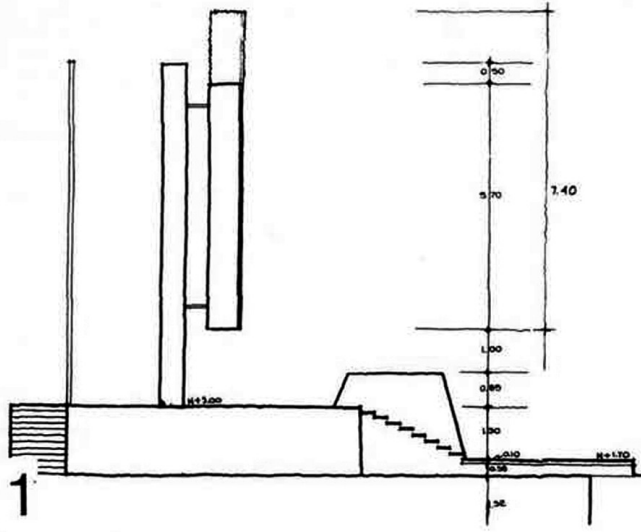
1

con la colaboración de:

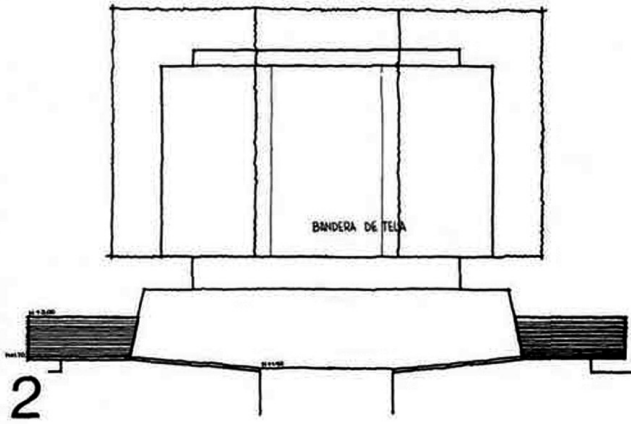
- ing. carlos lagunas
- arq. jorge pinzón
- arq. teru quevedo
- arq. josé alejandro baez
- arq. ma. isabel vargas
- arq. roger busquets
- diseñadora. ma. teresa paullada
- diseñador. jorge ortega ugarte
- c. francisco h. sosa
- arq. alfonso morales
- arq. flavio sassoe
- c. jorge cortez
- lic. raul villarreal
- sr. jorge a. sosa o.
- lic. rodolfo lópez de nava







1.-Alzado lateral



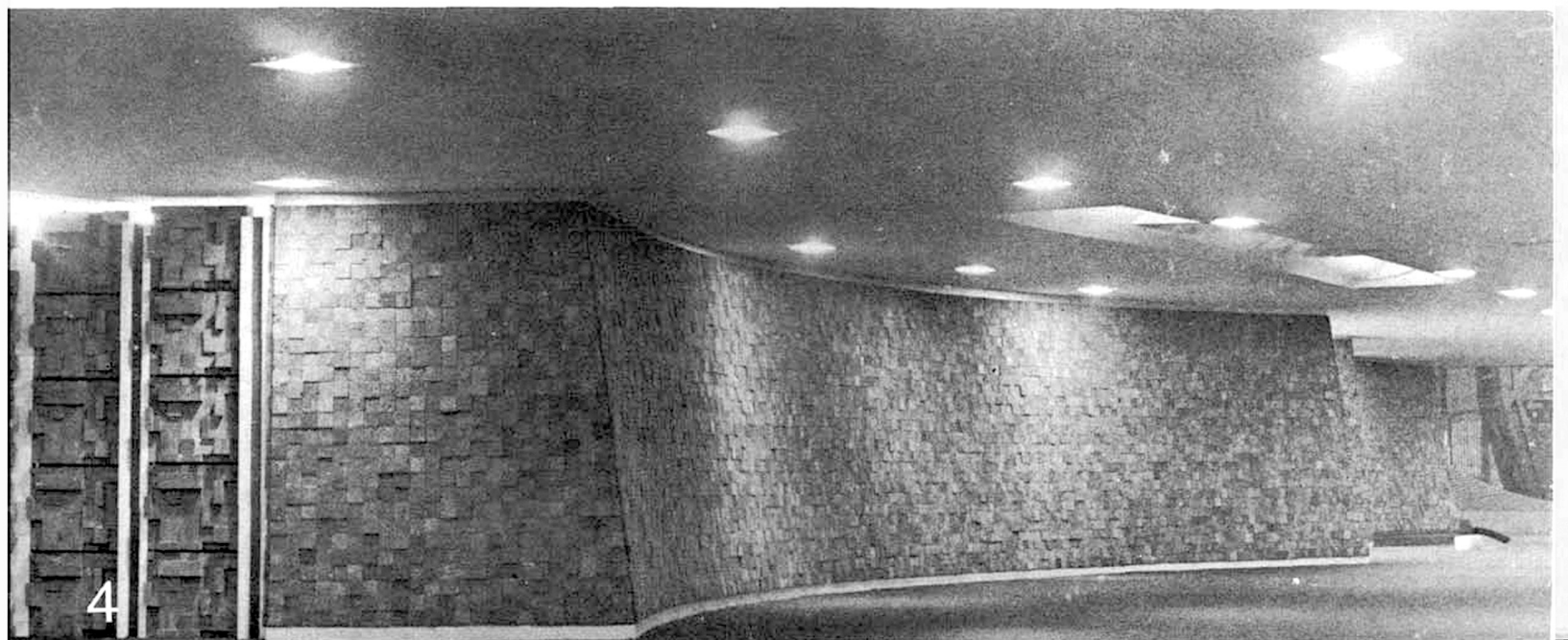
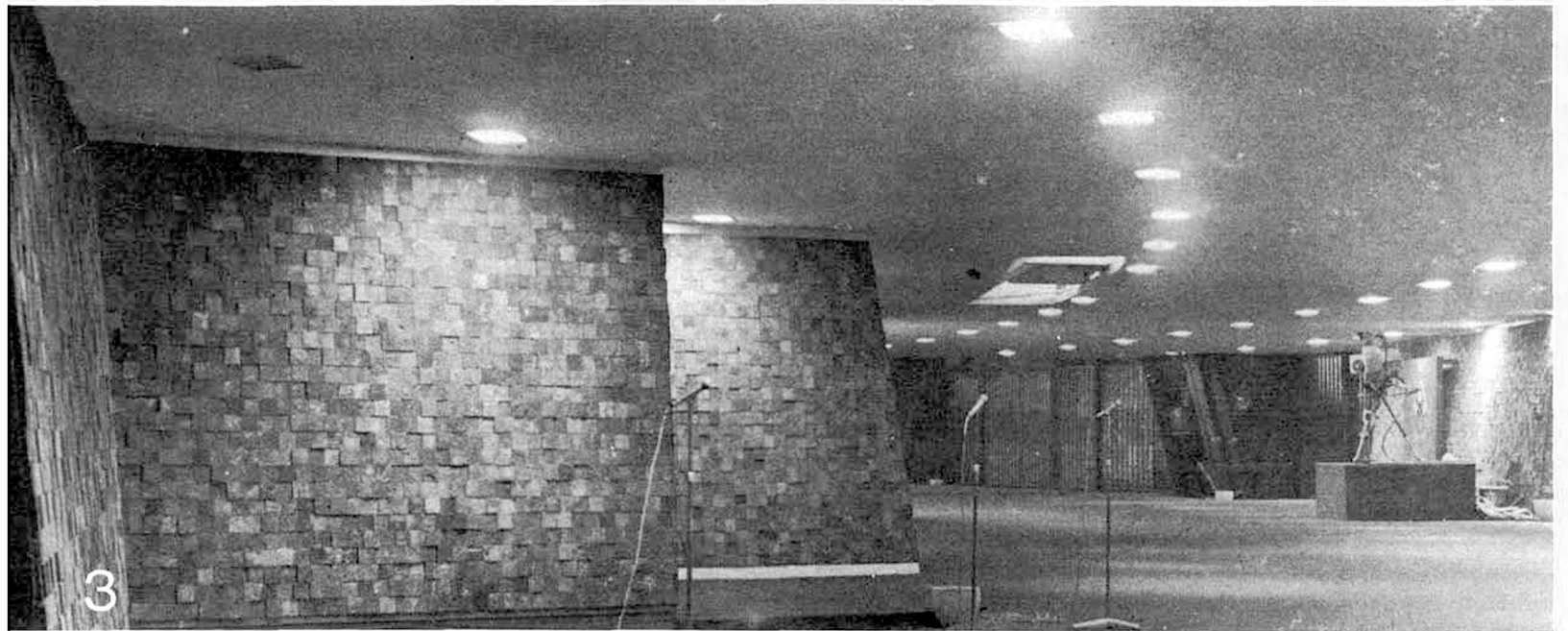
2.-Alzado de frente

3.-Vestíbulo de acceso

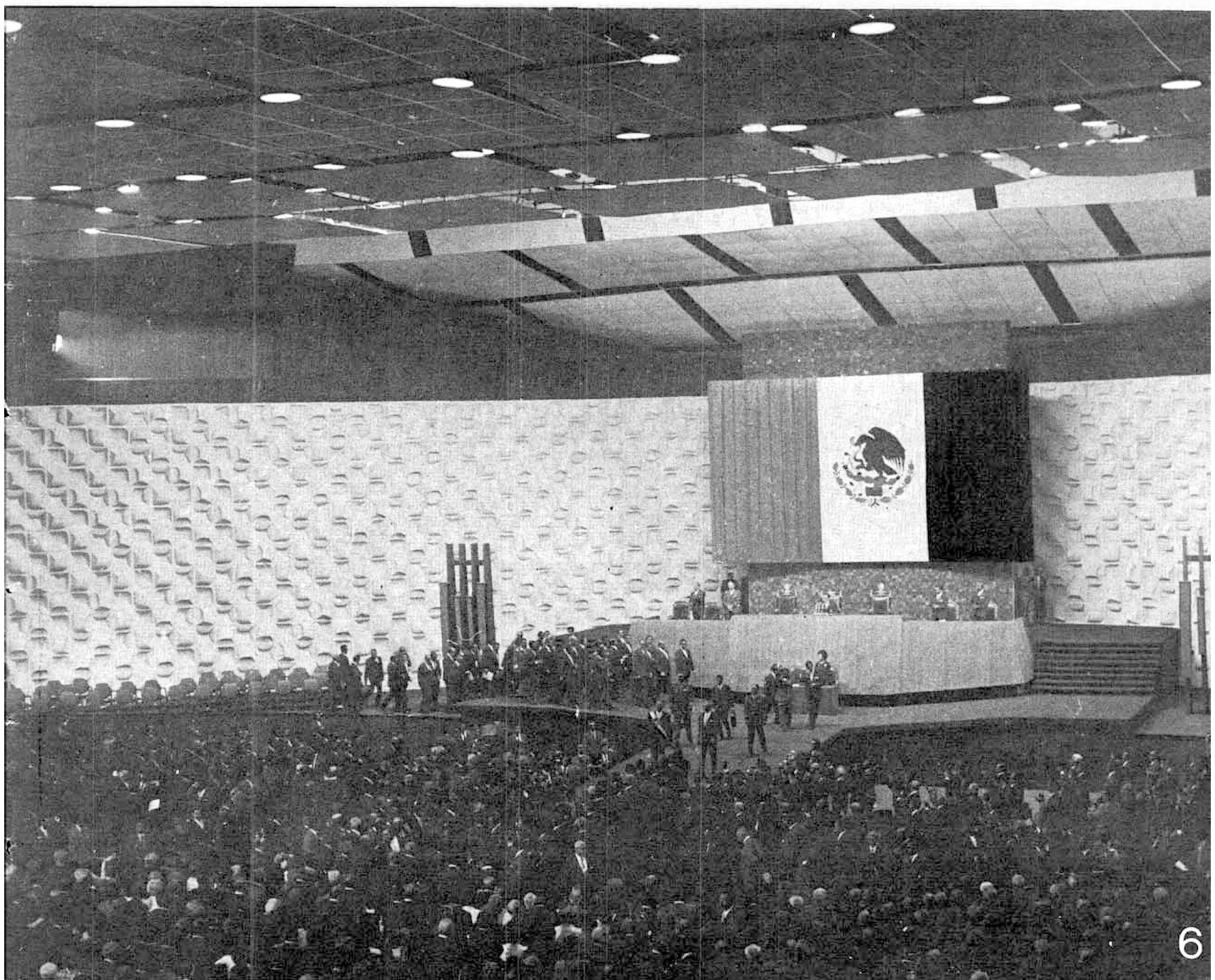
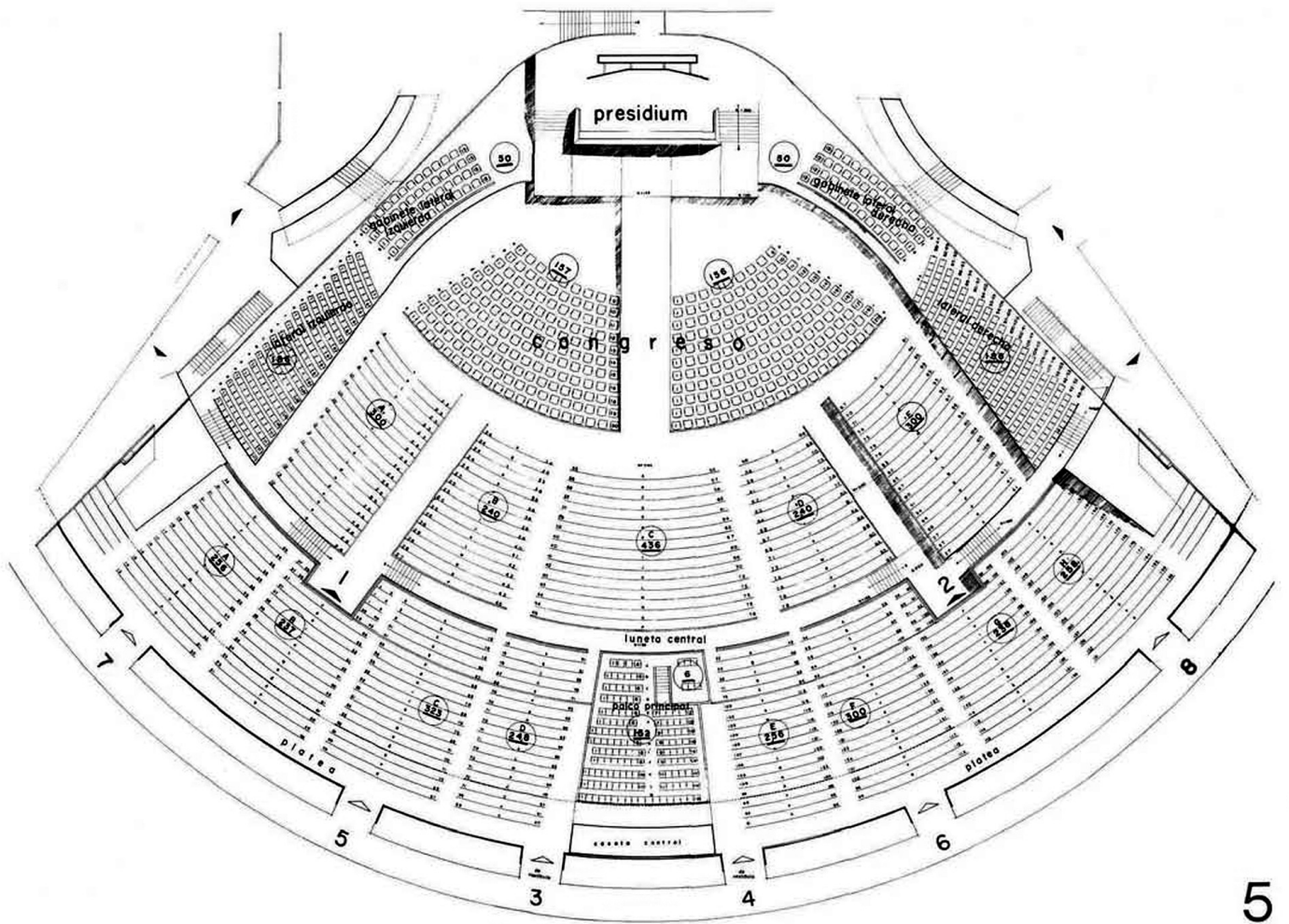
4.-Vestíbulo superior

5.-Planta

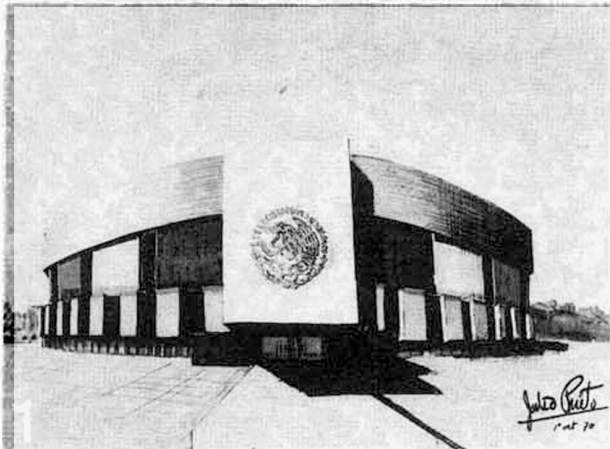
6.-Ceremonia











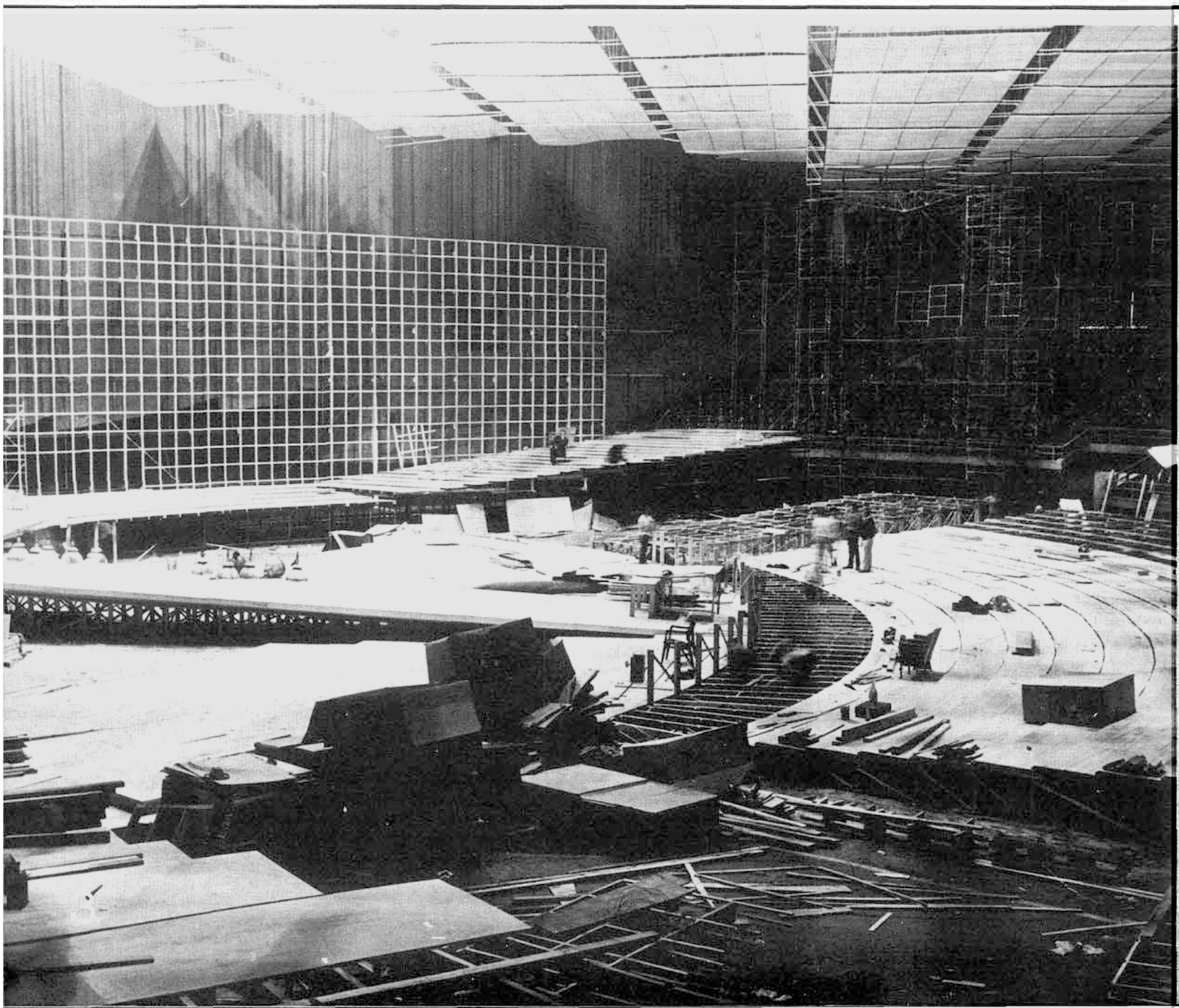
1.-Estudio de fachada

2.-Realización de exteriores

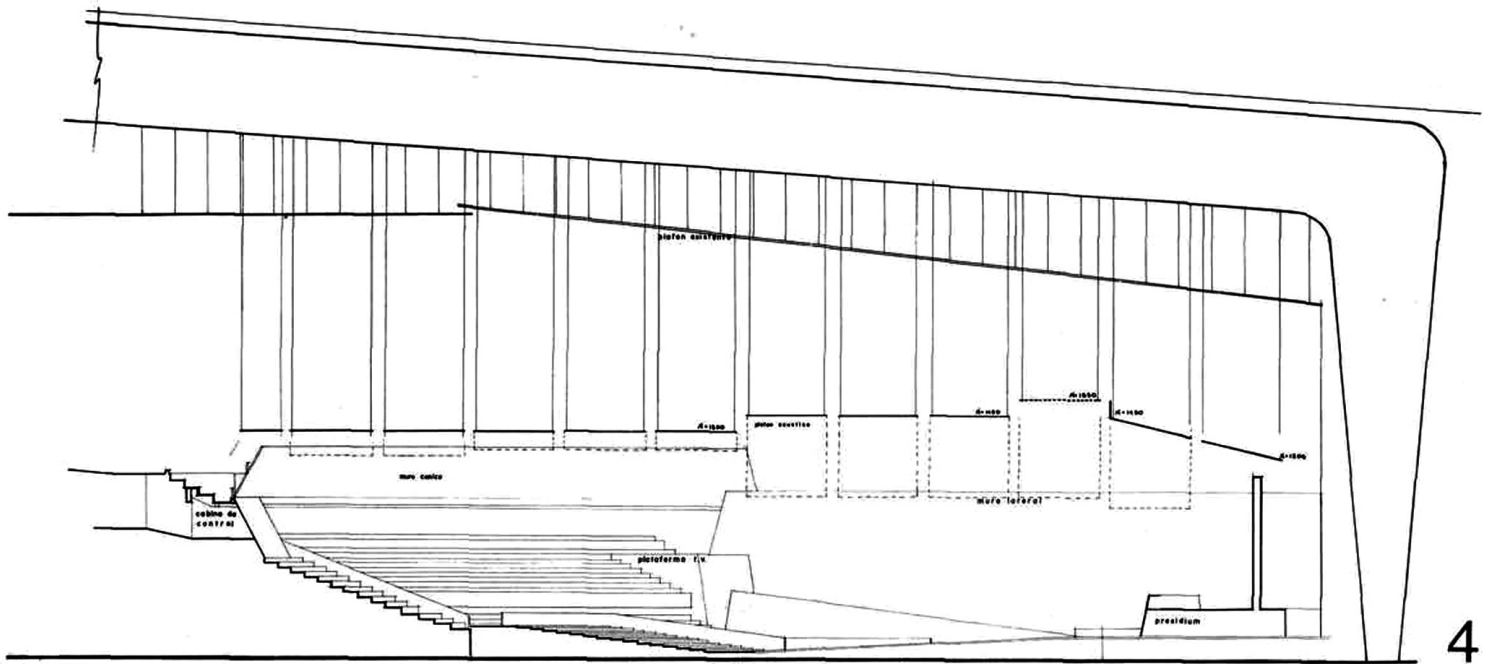
4.-Corte

3.-Proceso de instalación interior

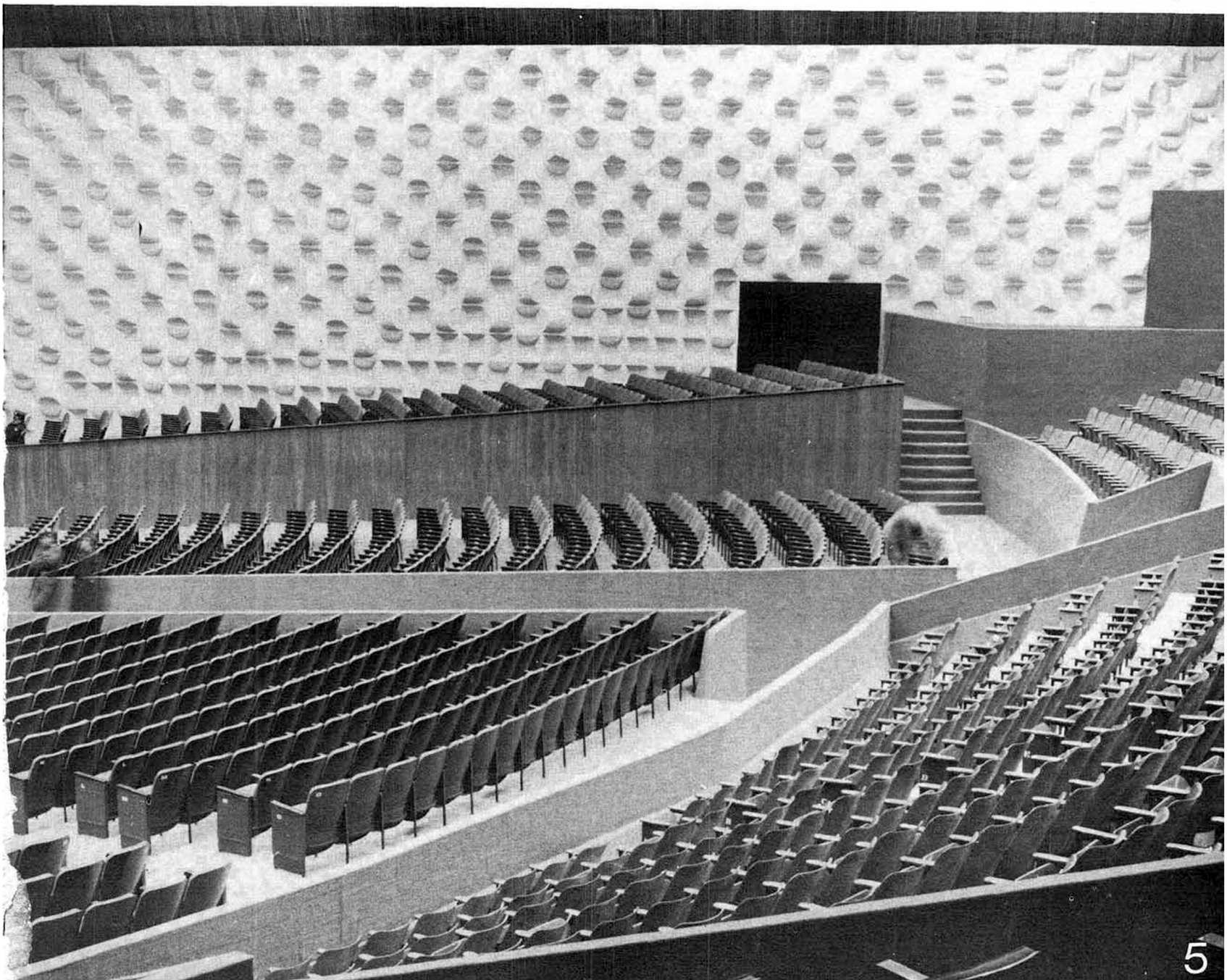
5.-Interior.







4



5



# invitación de la república francesa a participar en un concurso internacional

primera fase de un concurso internacional organizado por el Ministerio de Asuntos Culturales de la República Francesa 1970-1971 programa preliminar

entrega de los documentos a partir del 7-12-1970.  
cierre del plazo de inscripción 26-2-1971.  
solicitudes de información 1-1-1971-15-3-1971  
plazo para el envío de los proyectos 15-6-1971  
plazo para la recepción de los proyectos por la secretaría 24-6-1971.

El concurso tiene por objeto la realización de un conjunto de arte contemporáneo cuya implantación se prevé en la parte Este de la zona de renovación del barrio de Les Halles de París.

El concurso deberá permitir la designación del arquitecto a quien podrá confiarse la realización del proyecto.

La República Francesa ha decidido edificar en el corazón de París, en el Plateau Beaubourg, cerca de Les Halles, un Centro dedicado a la lectura pública, al arte y a la creación contemporáneos. La originalidad del proyecto estriba en que reunirá en un mismo lugar los libros, las artes plásticas, la arquitectura, la música, el cine y el diseño industrial.

Situado en un viejo barrio histórico en vías de restauración y renovación, el Centro del Plateau Beaubourg permitirá vincular un pasado histórico con la época contemporánea marcada por la incesante búsqueda de nuevas expresiones.

Se propondrán al visitante de este Centro actividades muy variadas; es conveniente que estas estén estrechamente relacionadas entre sí. El Centro debería suscitar la implantación de actividades complementarias que facilitarían su integración en el casco urbano.

El Centro comprenderá:

- una zona de acogida
- una biblioteca de lectura pública
- un museo de arte moderno y contemporáneo
- un museo del diseño
- un centro de arte contemporáneo
- un centro de diseño industrial
- salas polivalentes para el teatro, la música y el cine
- salas para exposiciones temporales
- instalaciones que permitan la investigación y la documentación especializadas.

Sumando a las superficies necesarias para el programa antes indicado las necesarias para la gestión del Centro, el área total de la planta no deberá exceder de 70.000 metros cuadrados.

Además, 25.000 metros cuadrados suplementarios se destinarán al acceso de automóviles, autocares y camiones, y al estacionamiento de los mismos.

El Sr. Bordaz, Consejero de Estado, ha sido nombrado por el Gobierno francés Delegado para la realización del Centro del Plateau Beaubourg.

Dirección del concurso: Délégation pour la réalisation du Centre du Plateau Beaubourg: 25, rue de la Bienfaisance, Paris 8<sup>e</sup> - France.

## Condiciones de participación:

Podrán inscribirse en el concurso los arquitectos o los equipos dirigidos por un arquitecto.

Los interesados deberán acompañar a su solicitud de envío del expediente un documento oficial en el cual se certifique que están registrados como arquitectos y/o son miembros de una asociación de arquitectos, reconocida como tal por la Unión Internacional de Arquitectos.

El expediente se enviará a los arquitectos que lo soliciten en papel corriente acompañando un cheque bancario de 200 francos a la orden de: Monsieur le Régisseur d'Avances/Plateau Beaubourg y dirigido a:

Délégation pour la réalisation du Centre du Plateau Beaubourg, 25, rue de la Bienfaisance, Paris 8<sup>e</sup>.

Esta suma será reintegrada después del fallo a los concursantes que hayan presentado un proyecto completo en las condiciones y plazos del concurso.

Los documentos del concurso estarán disponibles a partir del 7 de diciembre de 1970.

Al hacer la solicitud de inscripción, los concursantes deberán indicar con precisión una dirección postal que no sea la de su domicilio ni lleve ninguna indicación de su nombre y apellidos. Durante el concurso, toda la correspondencia se les enviará a la dirección que hayan indicado en el momento de su inscripción.\*

Serán declarados inscritos en el concurso y autorizados para participar en él los arquitectos o equipos que satisfagan las condiciones antes expuestas y hayan efectuado el pago de la mencionada suma de 200 francos antes del 27 de febrero de 1971.

En el momento de la inscripción los concursantes indicarán al Delegado para la realización del Centro del Plateau Beaubourg si desean o no conservar el anonimato después del fallo del concurso.

No podrán participar en el concurso directamente ni como ayudantes las personas que hayan tomado parte en la organización de éste, sus asociados, sus colaboradores y los miembros de sus familias, ni tampoco los miembros del jurado y las personas que los ayuden habitualmente. Al finalizar el concurso, no se pedirá en ningún caso a los miembros del jurado que participen en la elaboración de planos relativos al proyecto sometido a concurso.

## Idiomas oficiales:

Los idiomas oficiales del concurso son el francés y el inglés.

## Normas internacionales del concurso

El reglamento del concurso ha sido aprobado por la UIA.

## Composición del jurado:

Quedan nombrados miembros del jurado:  
Titulares: Sres. E. Aillaud, Arquitecto; Sir Frank Francis; P. Johnson, Arquitecto; M. Laclotte; O. Niemeyer, Arquitecto; G. Picon; J. Prouvé, Arquitecto; W. Sandberg; J. Utzon, Arquitecto. G. Picon; J. Prouvé, Arquitecto; W. Sandberg; J. Utzon, Arquitecto.

Suplentes: Sres. H. Liebaers; H.P. Maillard, Arquitecto.

## Premios e indemnizaciones:

El Gobierno francés otorgará premios e indemnizaciones por valor de 550.000 francos, a saber: 250.000 francos para recompensar a los galardonados y 30 indemnizaciones alzadas de 10.000 francos.

## Composición del expediente entregado a los concursantes:

1. Textos que comprenderán los folletos siguientes: Programa arquitectónico y funcionamiento interno. Condiciones generales y reglamento.

## 2. Documentos gráficos y cartográficos:

- 6 planos
- 1 reducción fotográfica del plano del barrio en clisé transparente.
3. Documentos fotográficos:  
6 fotografías.
4. Formularios impresos.

## Documentos que deberán presentar los concursantes:

Los expedientes deberán contener, y sólo podrán contener, so pena de invalidación, los documentos siguientes:

- un texto en el que se expongan la disposición general del Centro, el concepto arquitectónico y las principales opciones del concursante (como máximo, 8 páginas 21 x 29,7)
- un diseño de la planta general y una sección en la que se indiquen los enlaces con el medio circundante y la deseada integración en el barrio . . . . . al 1/500<sup>o</sup>
- un plano a elección del concursante, indicando en una sección . . . . . al 1/200<sup>o</sup>
- dos secciones, indicadas claramente en el diseño de la planta general . . . . . al 1/200<sup>o</sup>
- seis fotografías en blanco y negro (formato 21x 29,7) de una maqueta hecha . . . . . al 1/500<sup>o</sup>
- indicación de las superficies reales del proyecto
- un sobre cerrado que contenga el formulario relleno por el concursante.

## Consecuencias del fallo:

De atribuir el jurado un primer premio, el Gobierno francés se reserva el derecho, antes de decidir acerca de la ejecución del proyecto, de celebrar contrato con el galardonado para pedirle que haga un estudio complementario.

De no atribuir el jurado ningún primer premio, el Gobierno francés se reserva el derecho, antes de proceder a la ejecución del proyecto y con miras a designar un arquitecto que se encargue de ella, de celebrar contrato con uno o varios candidatos, según las recomendaciones del jurado, para pedirles que prosigan sus estudios.

## Dirección del concurso:

Délégation pour la réalisation du Centre du Plateau Beaubourg 25, rue de la Bienfaisance Paris 8<sup>e</sup> - France

R F

centro del plateau beaubourg paris

Yo,

apellidos

nombre

dirección permanente

declaro mi propósito de participar en el Concurso Internacional para la realización del Centro del Plateau Beaubourg en París.

\* Durante el concurso toda la correspondencia deberá enviarse a

nombre y apellido

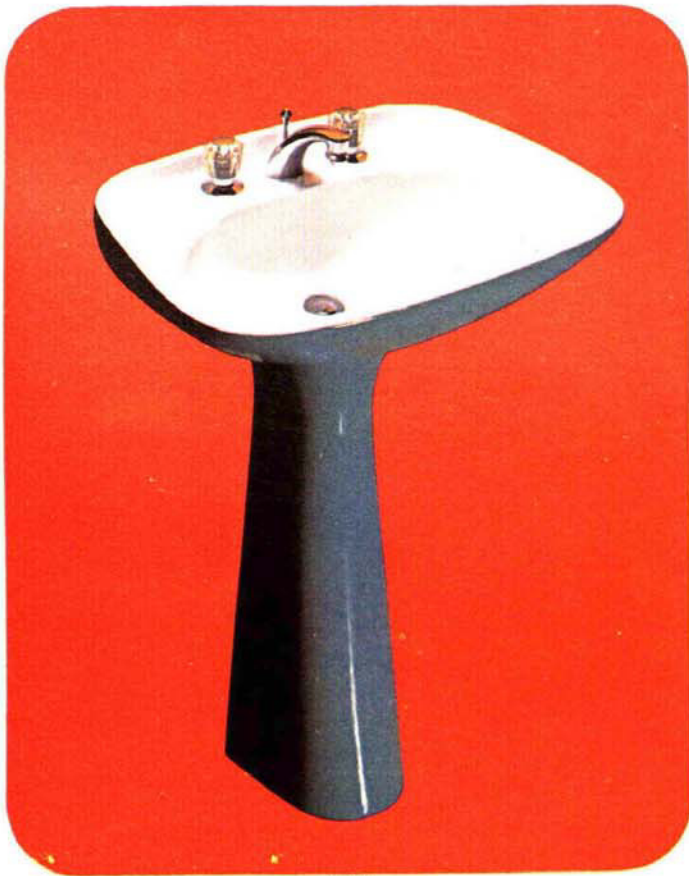
dirección para el concurso

El concursante desea (1) no desea (1)

que se publique su nombre después del fallo del jurado del concurso

Adjunta se remite copia del recibo del banco que muestra que se ha pagado el derecho de inscripción de 200 francos a Monsieur le Régisseur d'Avances - Plateau Beaubourg.





NC-255



NC-540



NC-249

# Presentamos la primera línea de muebles sanitarios Bi-color en América.

El atrevimiento y audacia del diseño moderno, se presentan por primera vez en México conjugados en una nueva línea de muebles sanitarios: BI-COLOR 70'.

Combinando con el blanco los colores café, verde esmeralda, verde aceituna y azul cobalto, NACESA produce para sus baños original belleza.

La limpieza es otra característica sobresaliente de estos originales muebles sanitarios, pues su color blanco en las áreas interiores, permite a simple vista apreciarla fácilmente.

Localice a su distribuidor NACESA más cercano y adquiera para sus baños lo más novedoso en materia de muebles sanitarios: BI-COLOR 70'.



**NACIONAL DE CERAMICA, S.A.** SUBSIDIARIA DE EMPRESAS VORTE S.A. DE C.V.  
Y SU RED NACIONAL DE DISTRIBUIDORES

MONTERREY, N.L. AVE. TECNOLÓGICO SUR 2413 TELS. 58 43 30 Y 58 43 31 APDO. POSTAL No. 1765 TELEX 028 675  
MEXICO, D.F. AVE. OCEANIA No. 55, COL. MOCTEZUMA TELS. 5 22 40 39 Y 5 22 40 55 APDO. 14 122 TELEX 017 71 109

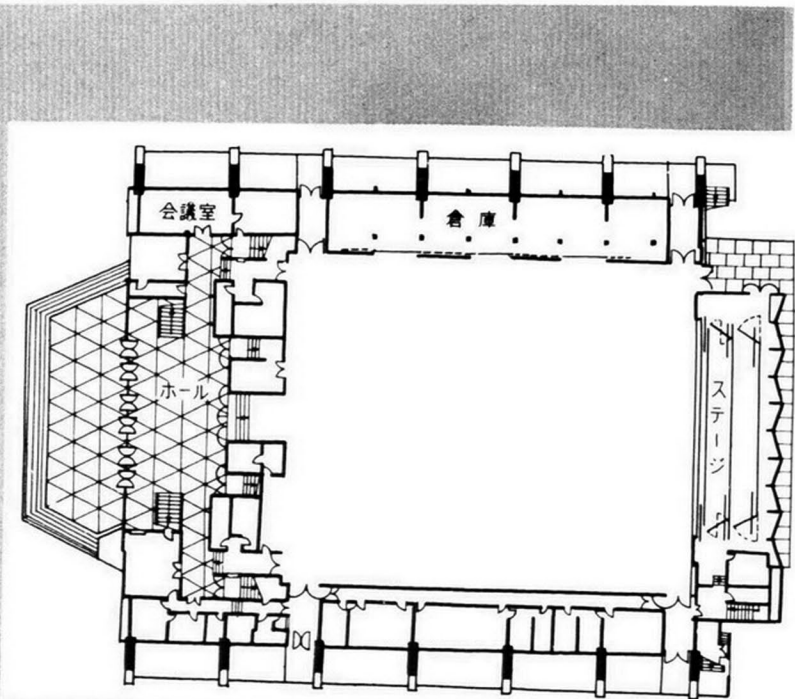
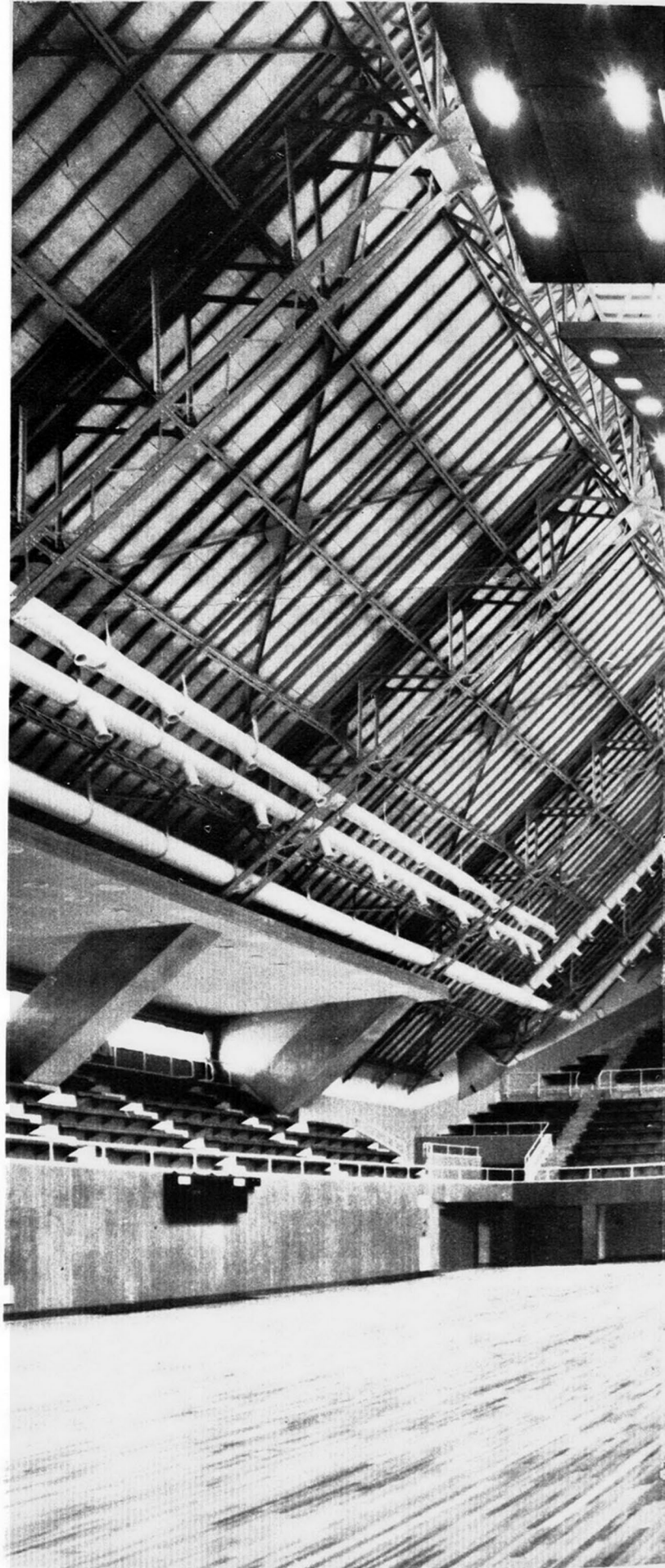


**Arq. Masachika Murata  
y asociados**

# 2

## **gimnasio mie japón**

El Gimnasio Mie ha sido construido en el famoso parque Isuzu, donde está localizado uno de los más grandes exponentes de la arquitectura clásica japonesa, el santuario Ise. Esta localización nos proporcionó el problema de crear una arquitectura que armonizara con el ambiente la historia de la arquitectura japonesa. No pudimos ignorar





la forma del santuario Ise, una simple gran cubierta a dos aguas y líneas rectas construídas con madera.

Hemos buscado nuestra expresión en este ambiente clásico, tratando de realizar la conjunción de lo tradicional con nuestra época; encontramos una forma simple construyendo dos gran-

des cubiertas que nacen desde la tierra.

El interior es un espacio alto y ancho que da condiciones al local para actividades atléticas y reuniones culturales, al mismo tiempo, que se resuelve el problema estructural en un arco simple de dos puntos.

La altura del techo es mayor que la

que propiamente requiere el juego, ya que hemos considerado el efecto psicológico de los atletas y auditorio.

Planeamos producir las mejores condiciones de iluminación natural y control acústico. Los reflectores acústicos resuelven el problema y al mismo tiempo, suavizan la luz natural y la disper-





san por todo el gimnasio.

La combinación de lámparas de vapor de yodo y mercurio colocadas en estos reflectores da agradable iluminación para usos nocturnos.

El aire acondicionado, se planeó para todo el espacio.

Los asientos del auditorio están también diseñados para que puedan ser apropiados para espectáculos deportivos para reuniones culturales, y también para auditorio, cambiándolos en ambos casos.

Localización:

Areas

P. Baja	408.68 M <sup>2</sup>
1er. piso	3,664.01 M <sup>2</sup>
2o. piso	1,383.80 M <sup>2</sup>
3er. piso	327.23 M <sup>2</sup>

Arena

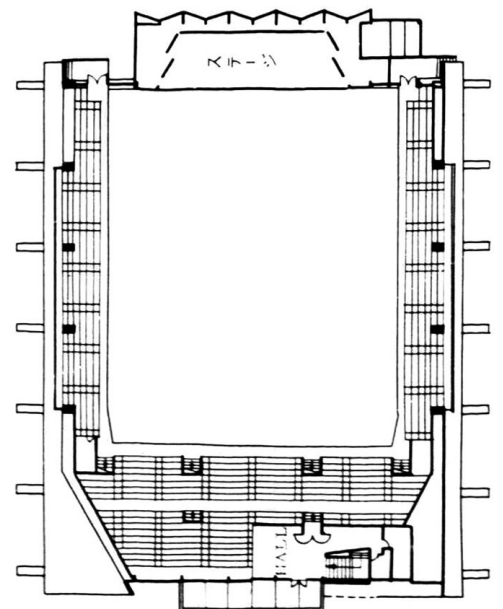
37.00 M x 46.00 M = 1,702.00 M<sup>2</sup>



**gimnasio**

**mie**

**japón**





CAPACIDAD DE LA ARENA  
2 CANCHAS DE BASQUETBOL ó  
1 CANCHA DE HANDBALL

CAPACIDAD DEL AUDITORIO  
1er. piso (cuando se usa como tal) 3,390  
2o. y 3er. pisos 2,382

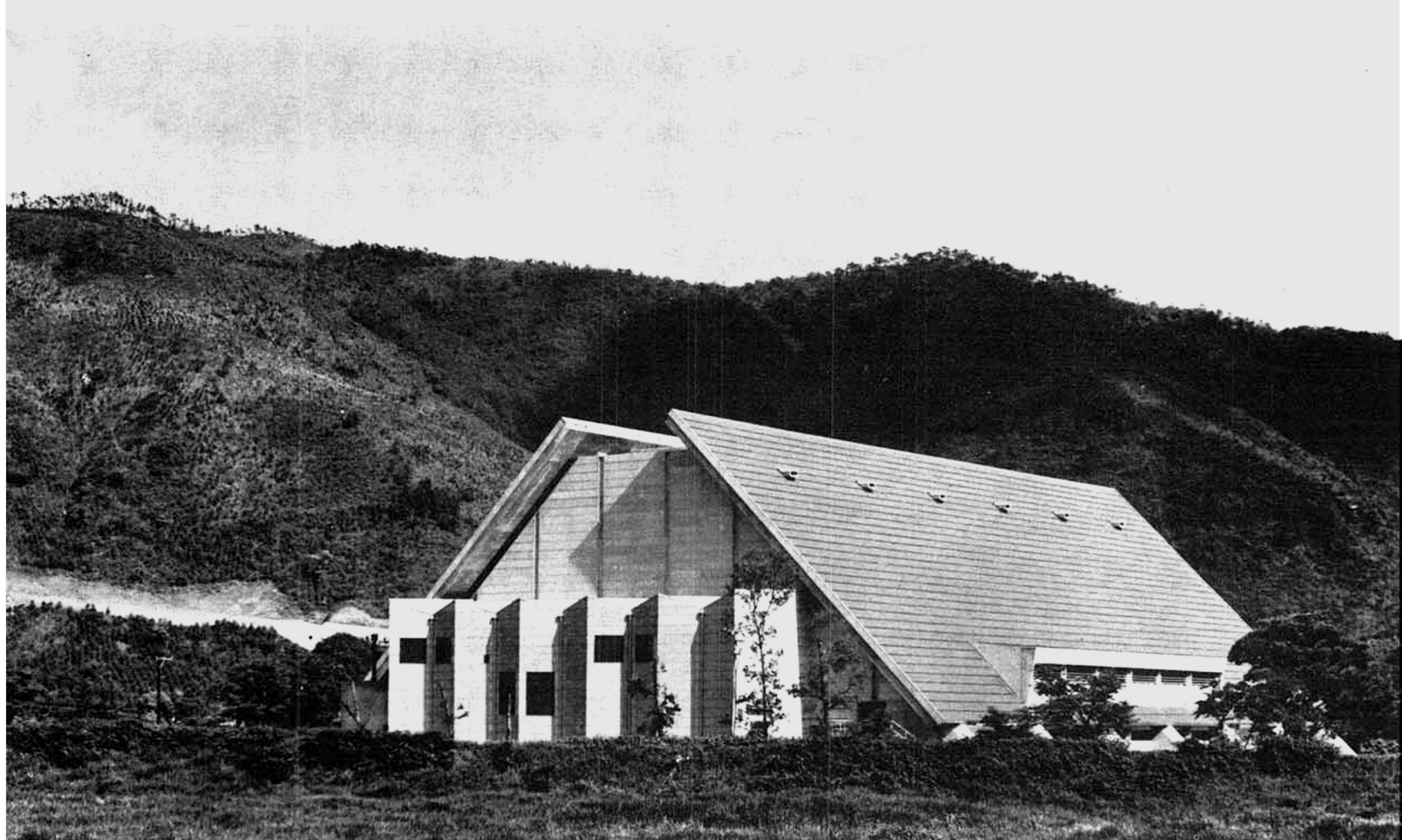
CONSTRUCCION:

Estructura Básica: Concreto Reforzado. (excepto el techo)  
Estructura del techo: Acero, Formando un arco de dos puntos.

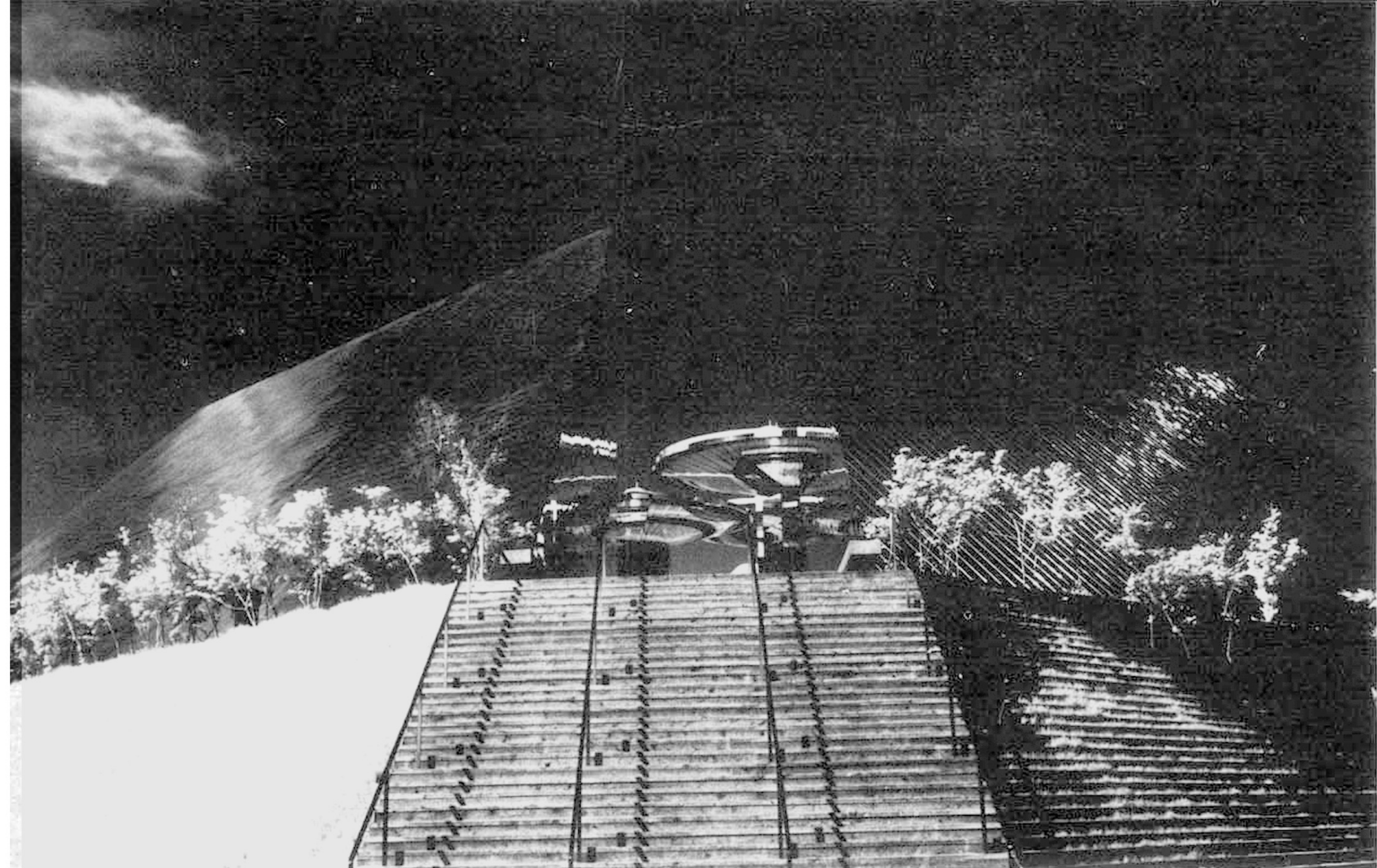
ING. ESTRUCTURAL:  
ISAMU OKUDA Y ASOCIADOS

ING. MECANICO:  
GEMNOSUKE TSURUOKA Y ASOCIADOS

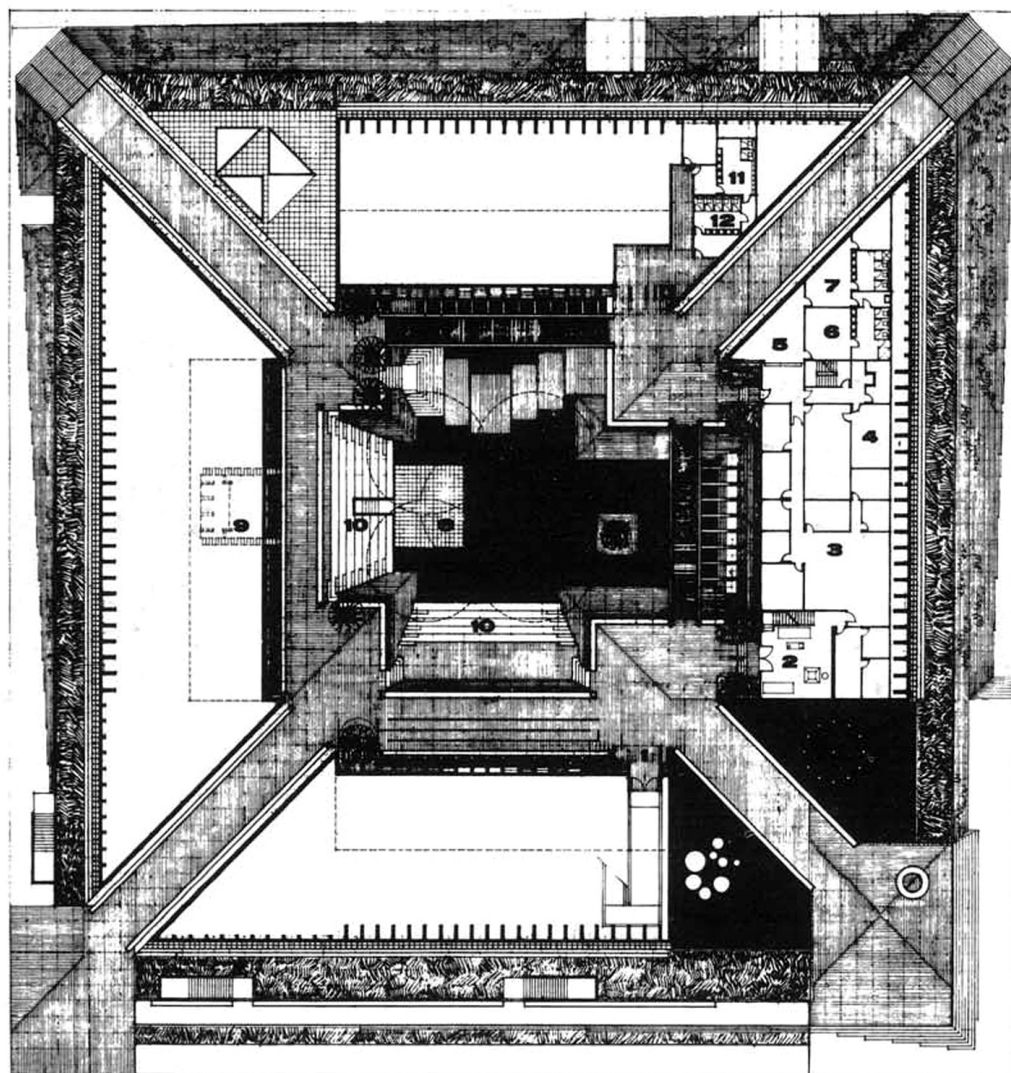
ING. ELECTRICISTA:  
MOTO:  
OHTAKI Y ASOCIADOS







1.-Entrada a zona de exhibición 2.-Recepción 3.-Administración 4.-Cocina 5.-Sala de descanso 6.-Servicio hombres 7.-Servicios mujeres 8.-Escenario 9.-Caseta central 10.-Tribuna 11.-Hombres 12.-Mujeres.



# 3

Arq. Erickson Massey

**pabellón**

en

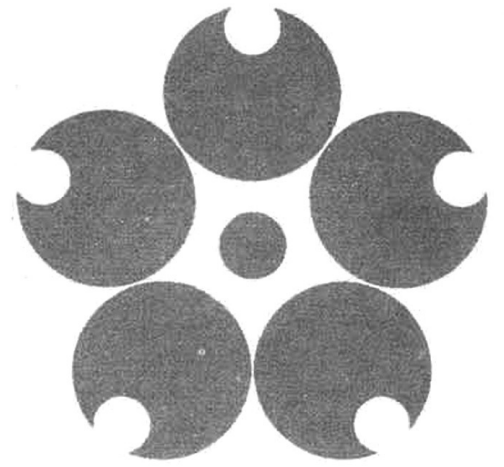
**EXPO'70**

**canadá**

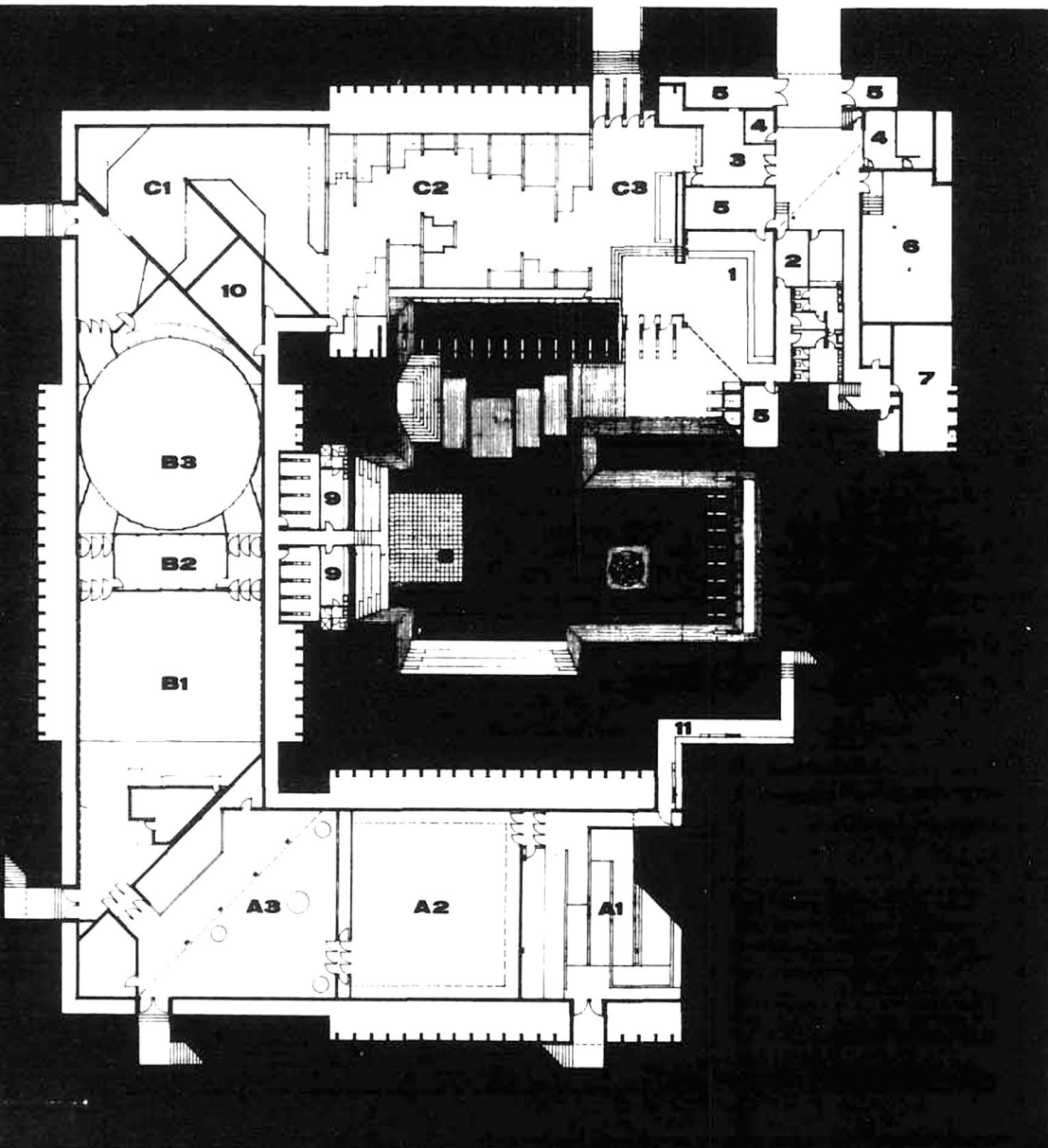








# EXPO '70

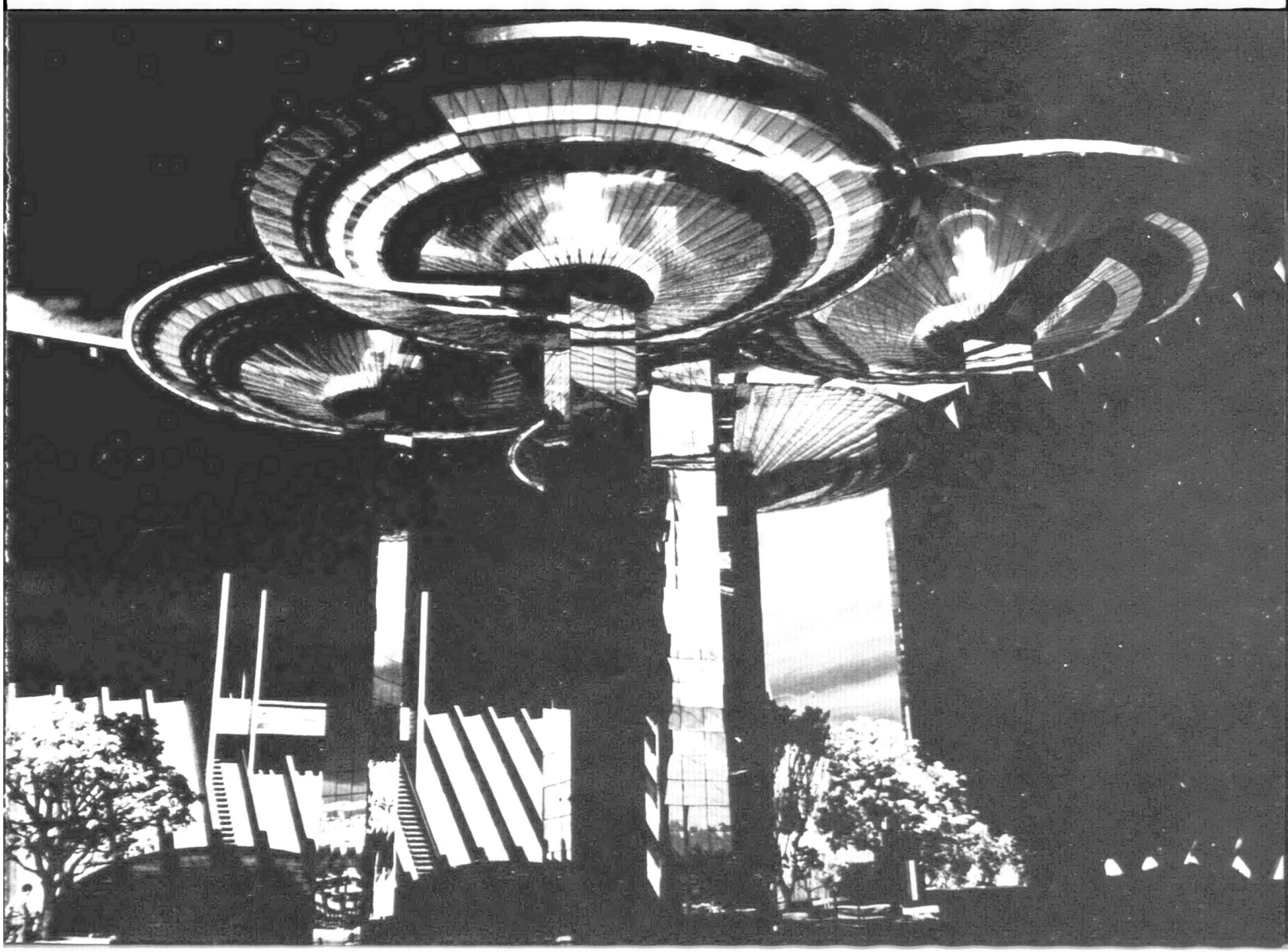


A.-Sección Sur de exhibición B.-Sección Oeste  
C.-Sección Norte.

1.-Información 2.-Primeros auxilios 3.-Utilería 4.-Policía 5.-Almacén 6.-Taller 7.-Subestación 8.-Escenario 9.-Vestidor 10.-Guardarropa 11.-Salida de público.

En una area de 9 600 metros cuadrados se localizan cuatro estructuras en forma de A integrándose en una torre y dando una sensación de montaña. Combinando con espejos a 45 grados se evoca la belleza del paisaje de Canadá. La libertad de altura, lo angosto de las entradas, los reflejos de los espejos, crean una sensación infinita y una ilusión espacial; las aguas que corren a los lados de los andadores se reflejan en espejos, enfatizando el efecto, las paredes espejos con una visión caleidoscópica. En el interior la madera y los espejos suavizan las paredes; las terrazas bajan a una alberca definida por plataformas, jardines, descansos, esculturas, y áreas de transición, la iluminación artificial en la noche es concentrada en el interior dentro de los parasoles, creando una sensación al exterior de grandeza, que se enfatiza en su aspecto nocturno.

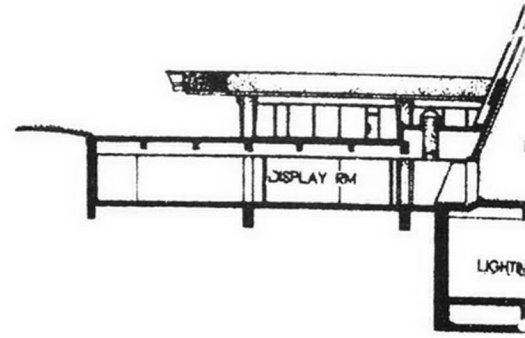




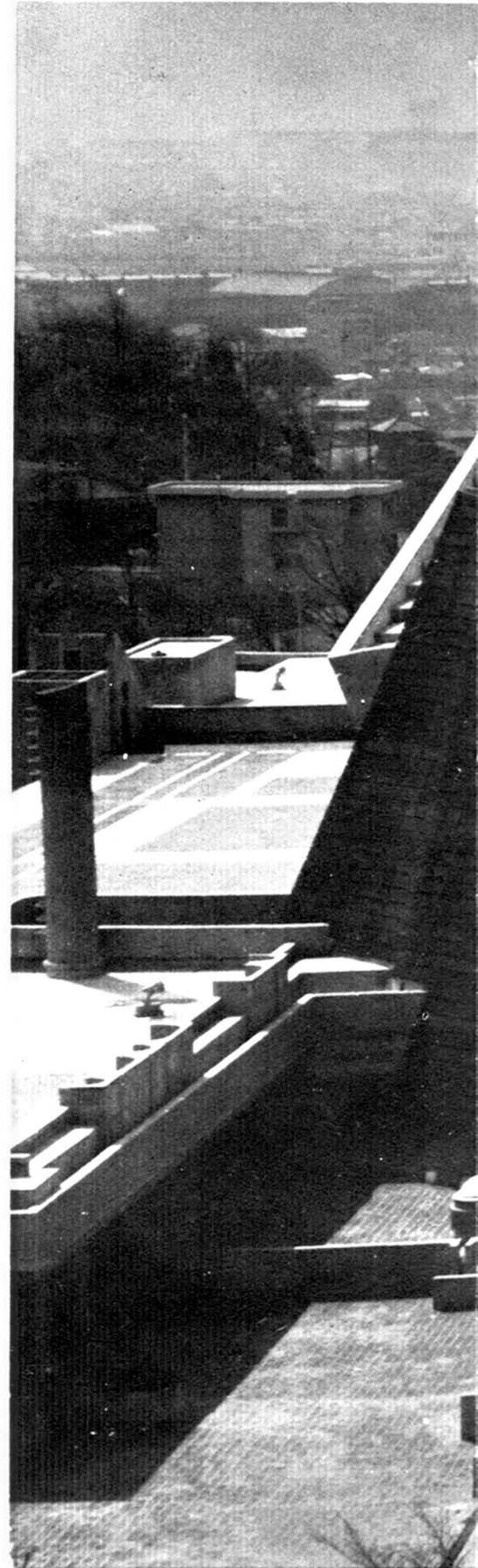
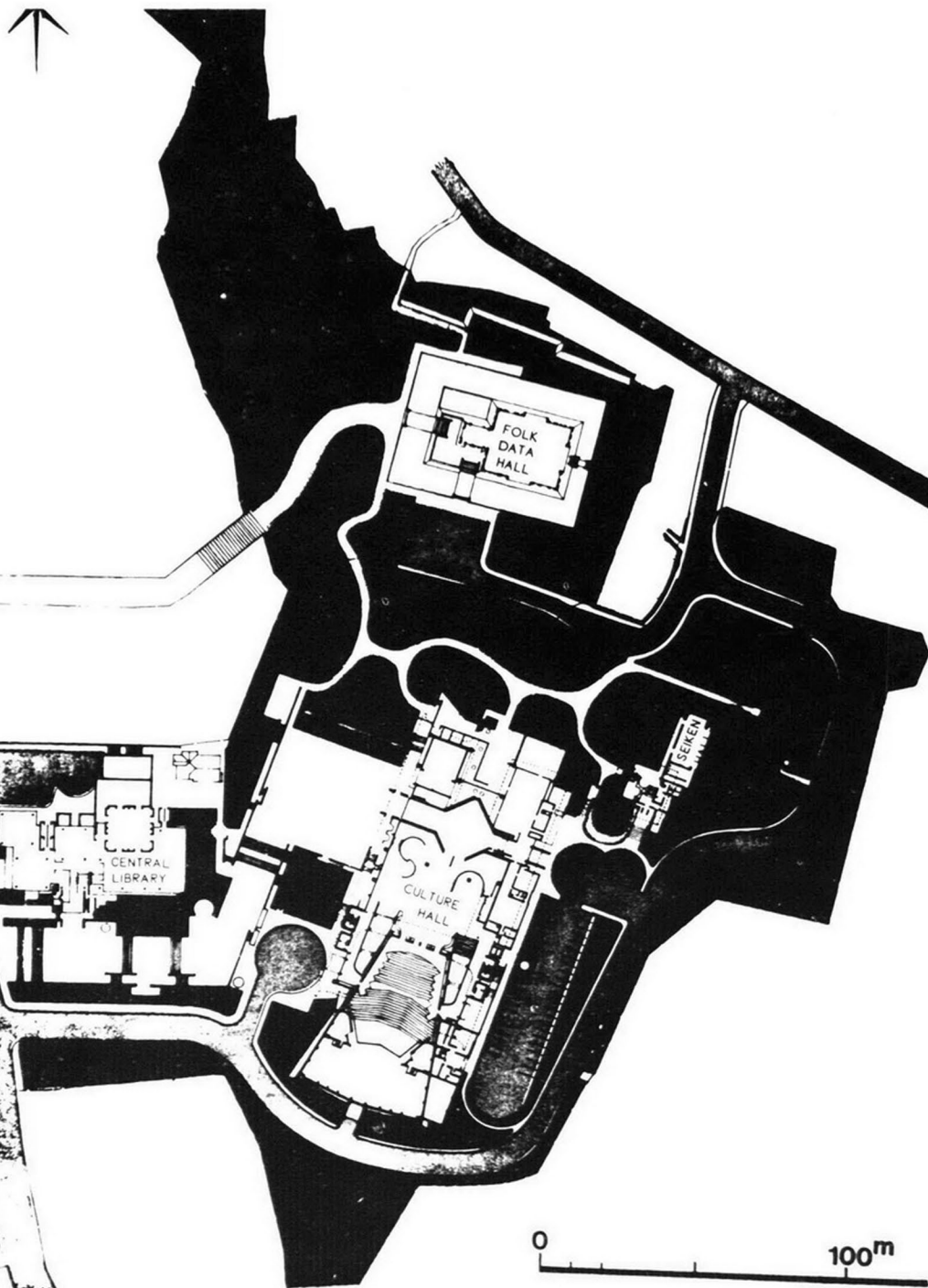


Arq. Masato Ohtaka

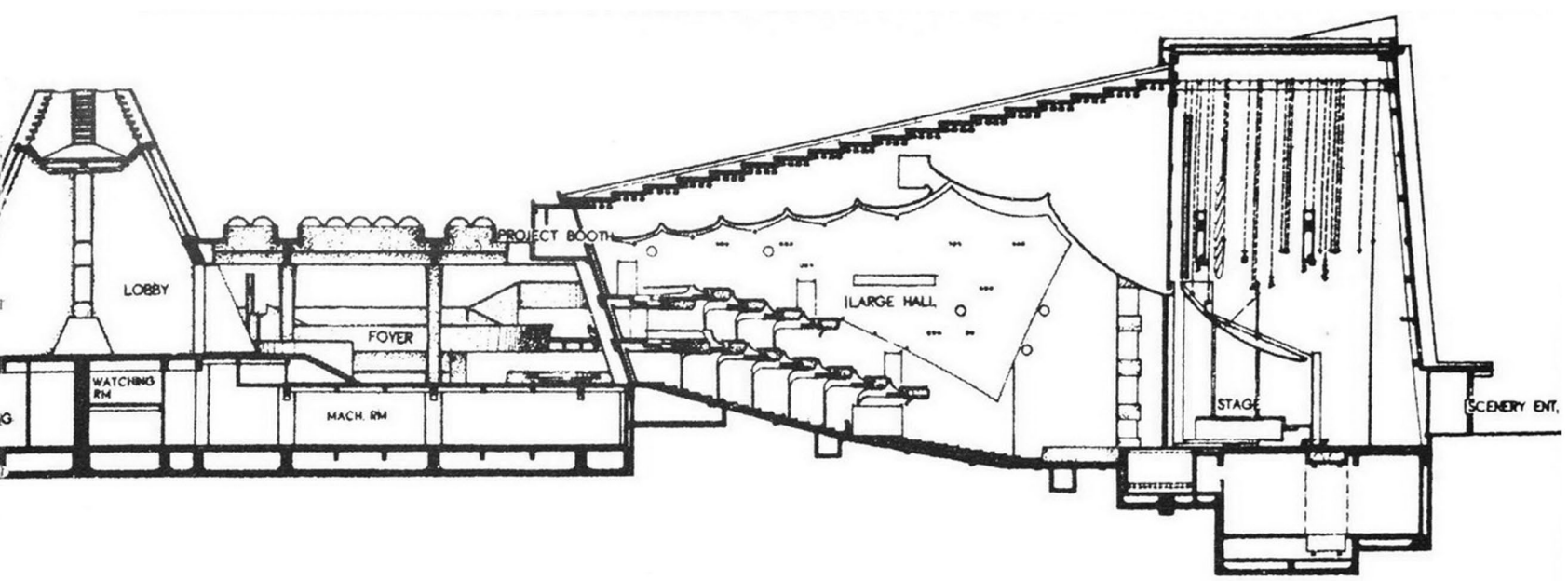
**centro**  
**cultural**  
prefectura  
de  
chiba  
japón



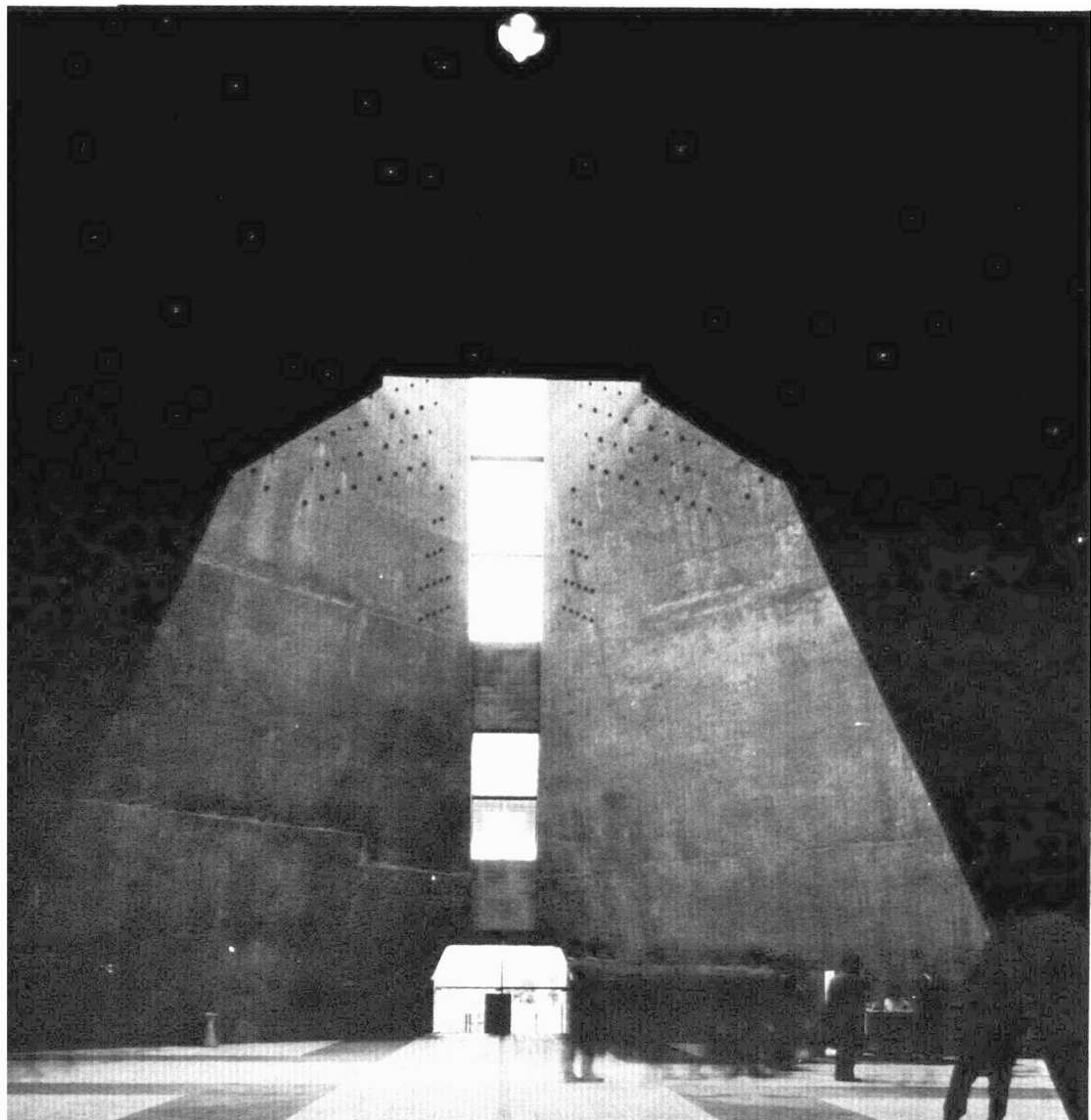
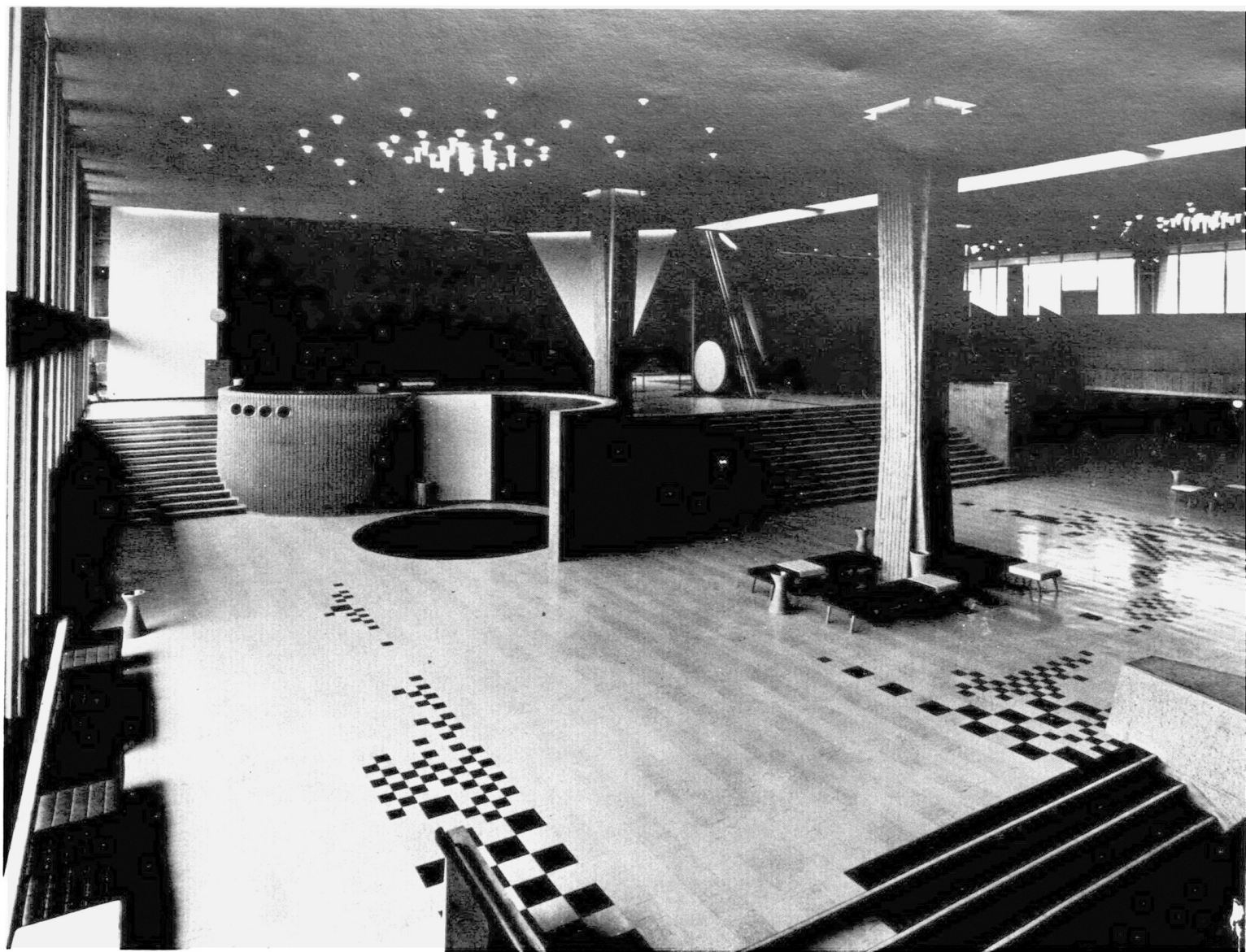
4









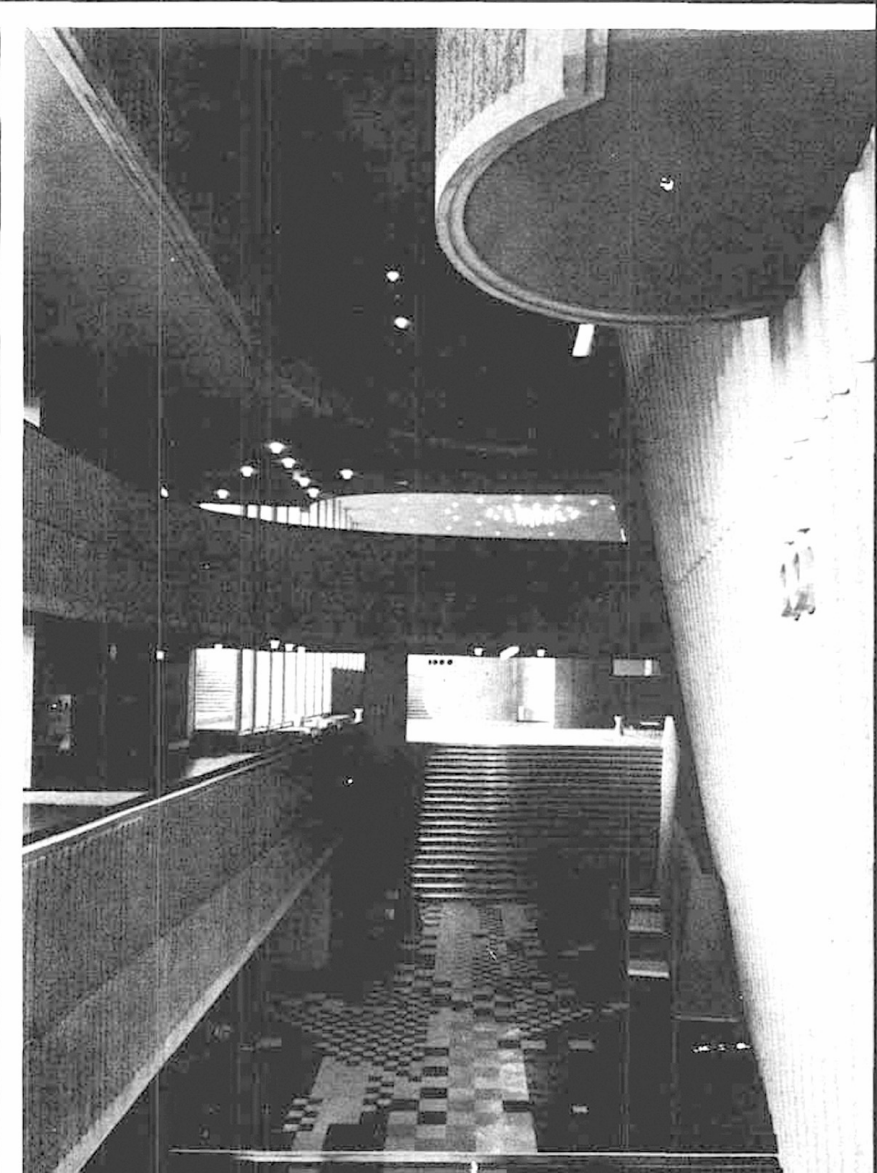
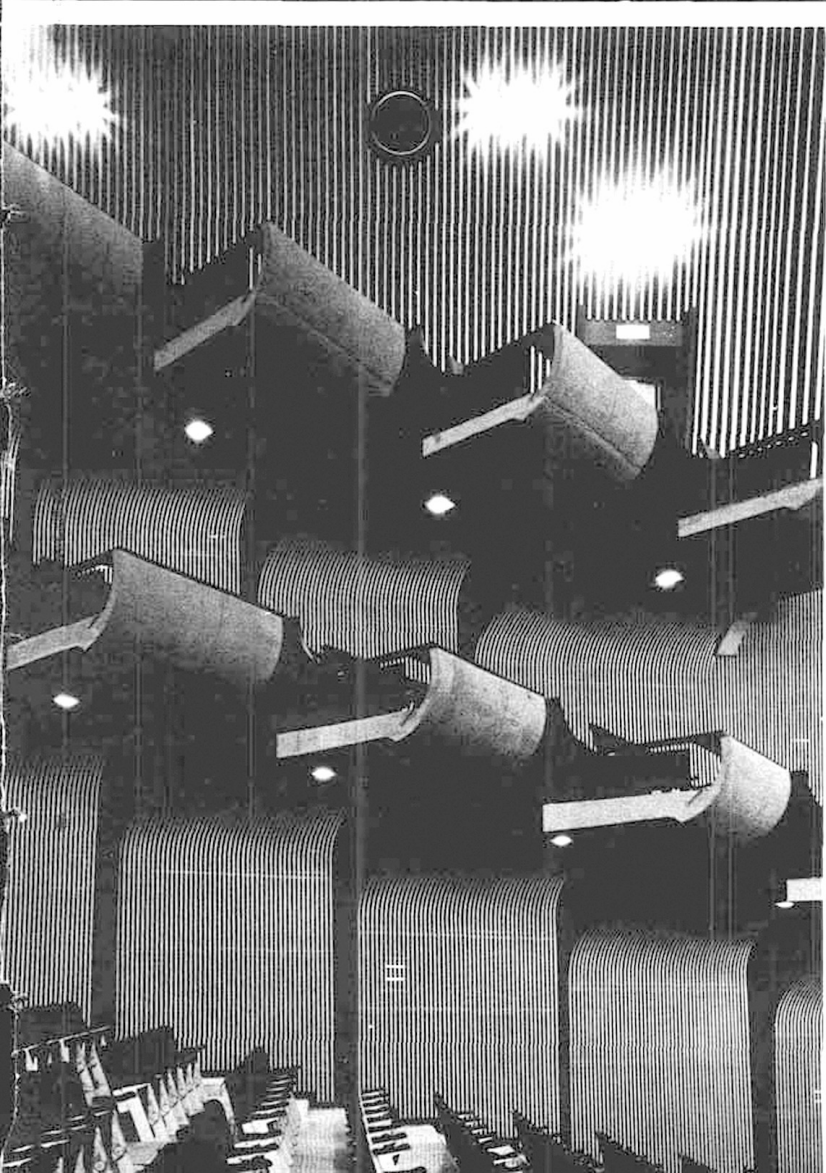


El Centro Cultural ha sido construído con el propósito de integrar la comunidad por medio de un sitio de reunión en el que se lleven a cabo actividades de orden cultural.

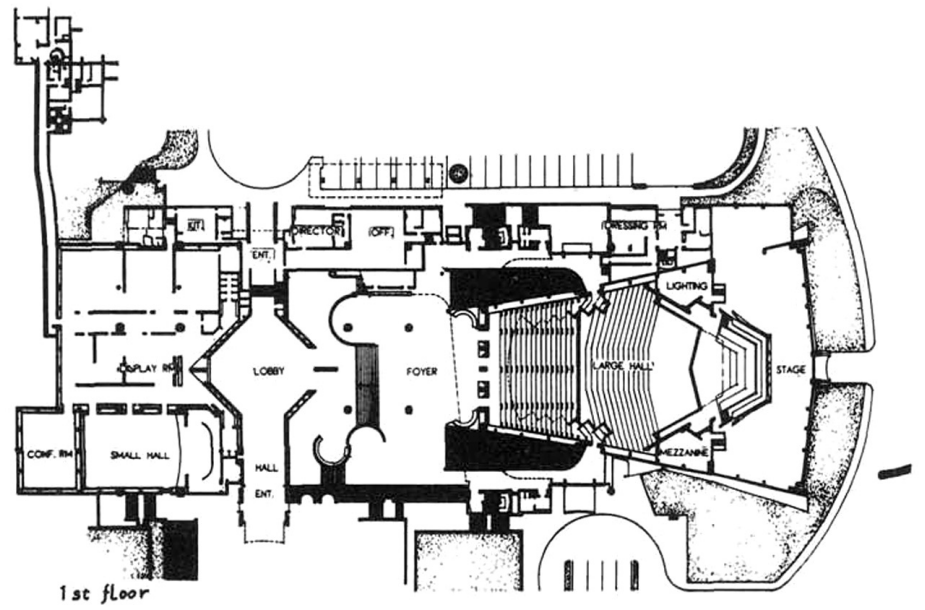
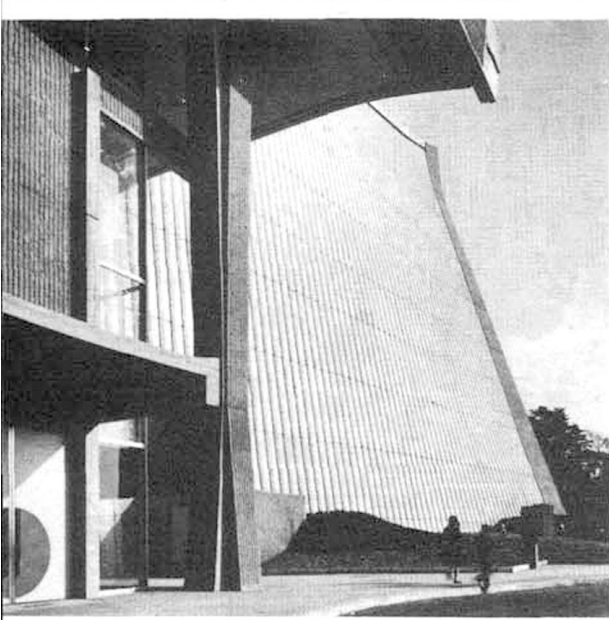
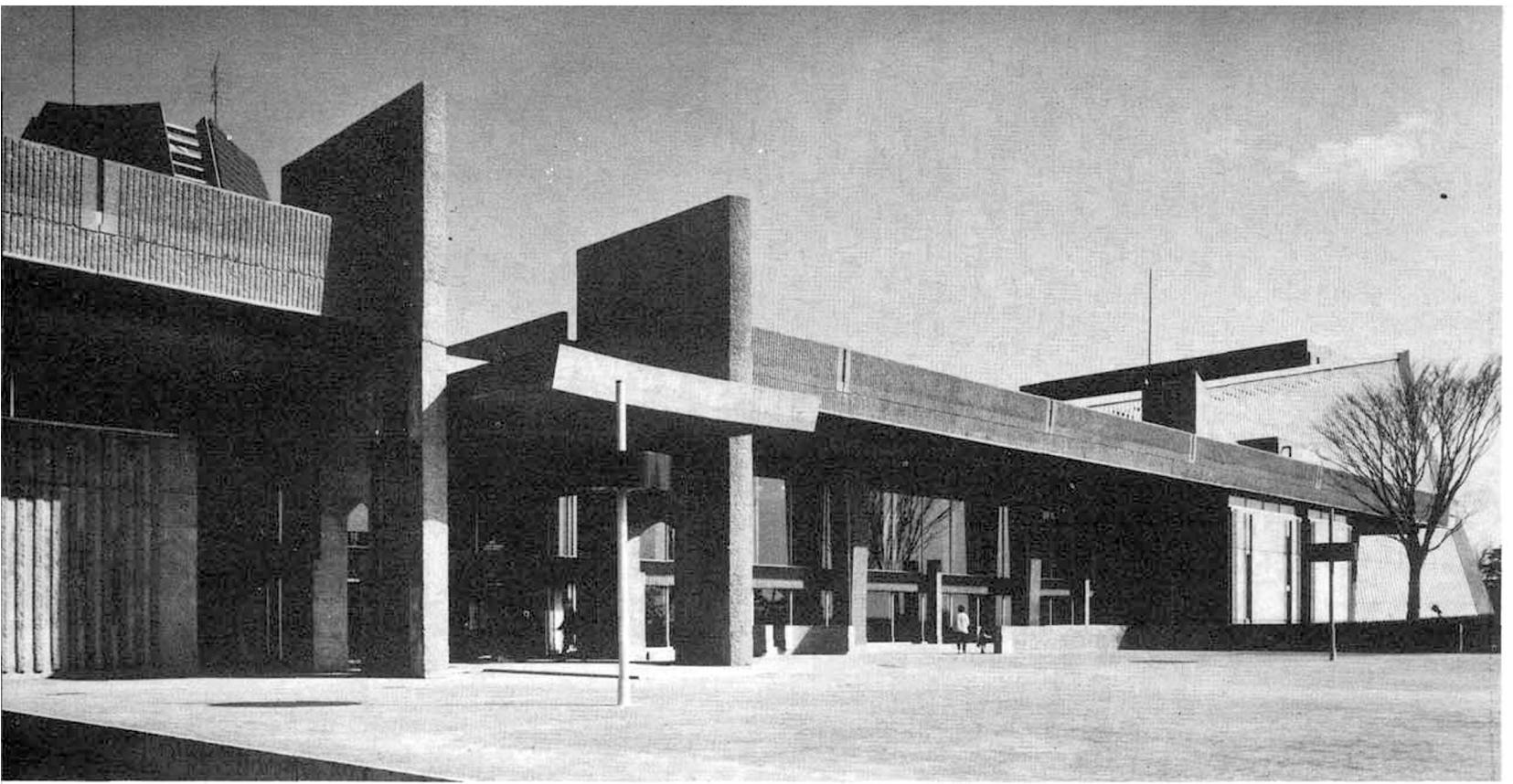
Consta principalmente de un auditorio con capacidad para 1600 espectadores y donde se podrán efectuar diversos tipos de representaciones, una biblioteca, sala para el folklore y servicios generales. Ha sido construido usando como elemento generador de las envolventes al concreto aparente así mismo, la estructura es del mismo material.

Volumetricamente son elementos básicos el lobby del auditorio, así como la sección de butacas y escenario.













**CONJUNTO INDUSTRIAL  
EN LA CALZ. MEXICO-XOCHIMILCO**

**CONSTRUIDO CON ELEMENTOS PREFABRICADOS Y PRETENSADOS**

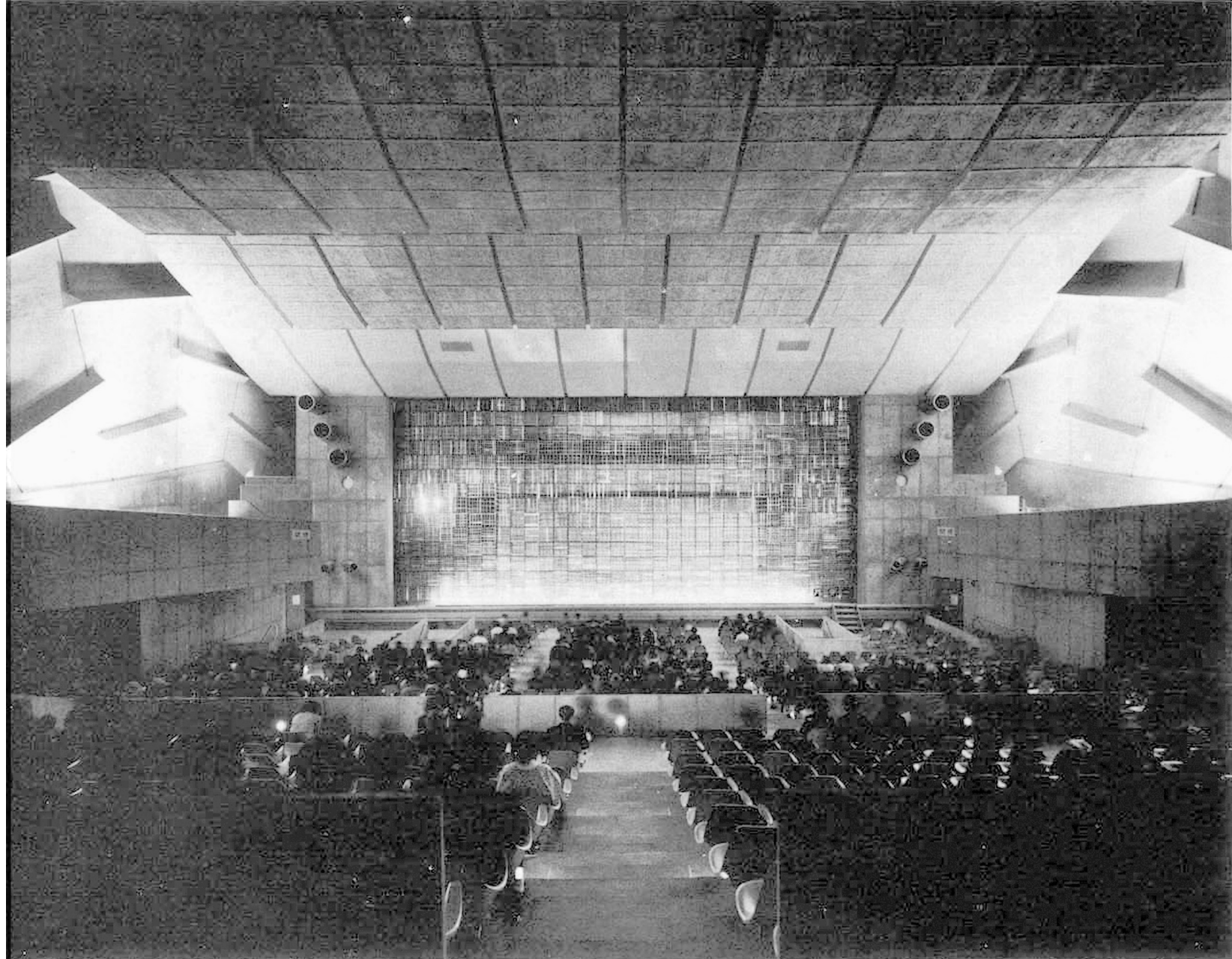
**DE:**



**TEL. 563-20-00**

**PRESFORZADOS MEXICANOS, S. A. CALLE DE LAS MINAS 143, MEXICO 18, D. F.**





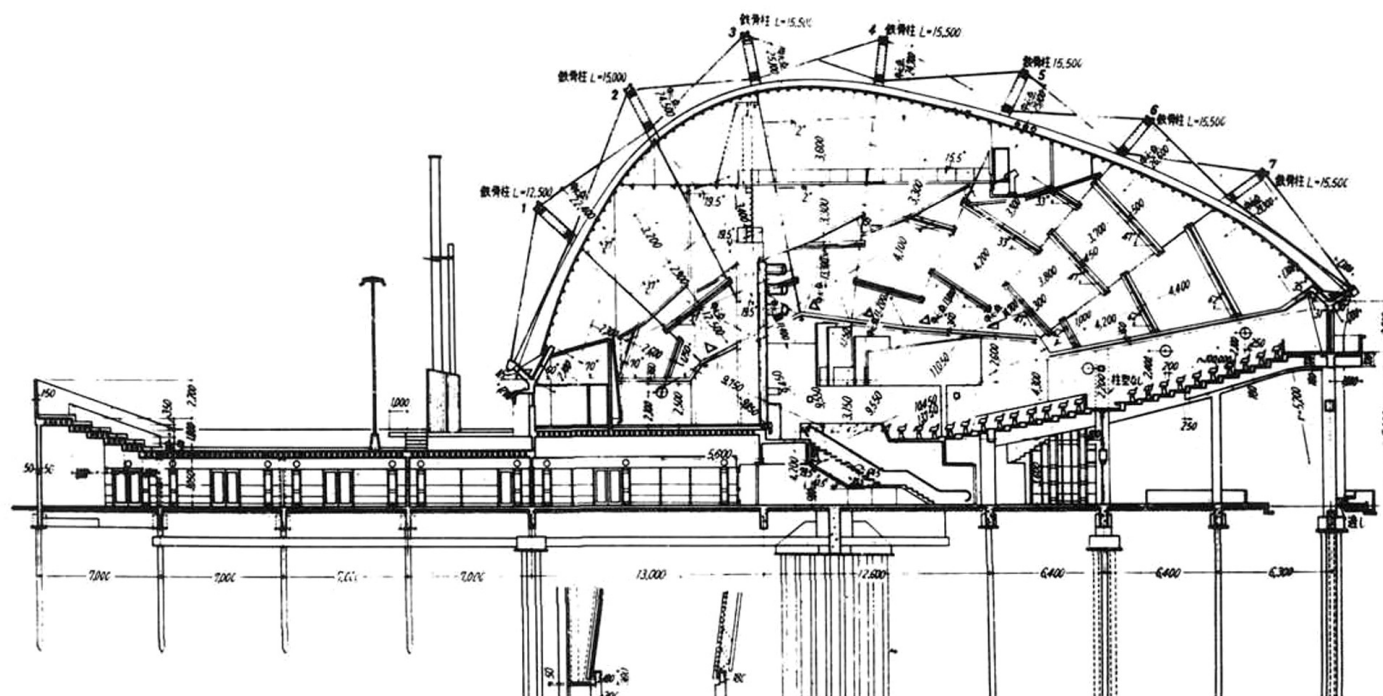
5

## edificio miyakonojo

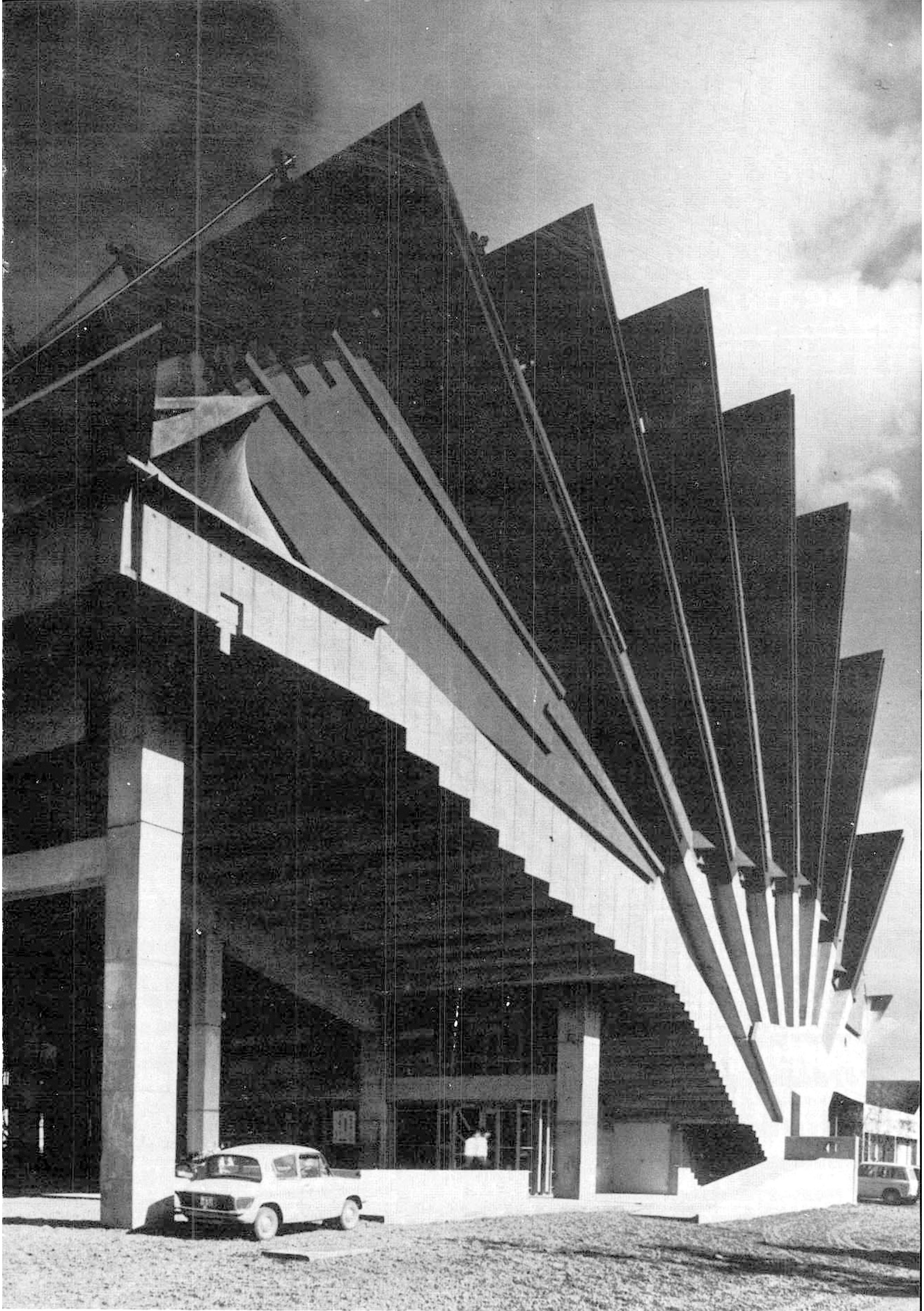
salas populares

En un área de más de 4600 metros cuadrados, se ha levantado esta instalación para uso de los habitantes de la ciudad. Tiene como característica fundamental una cubierta en forma de abanico que cubre a la sala de proyecciones que ha sido realizada por la oficina de ingeniería estructural de G. Matsui. La cortina para el escenario fué diseñada por Takamichini Itoh.

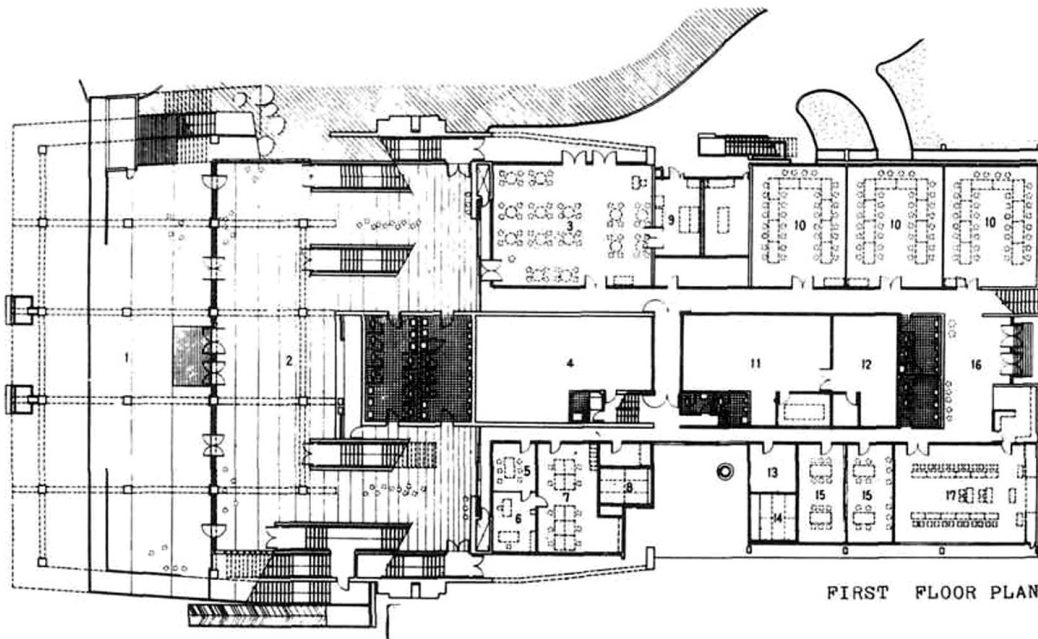
Arq. Kiyonori Kikutake y asociados



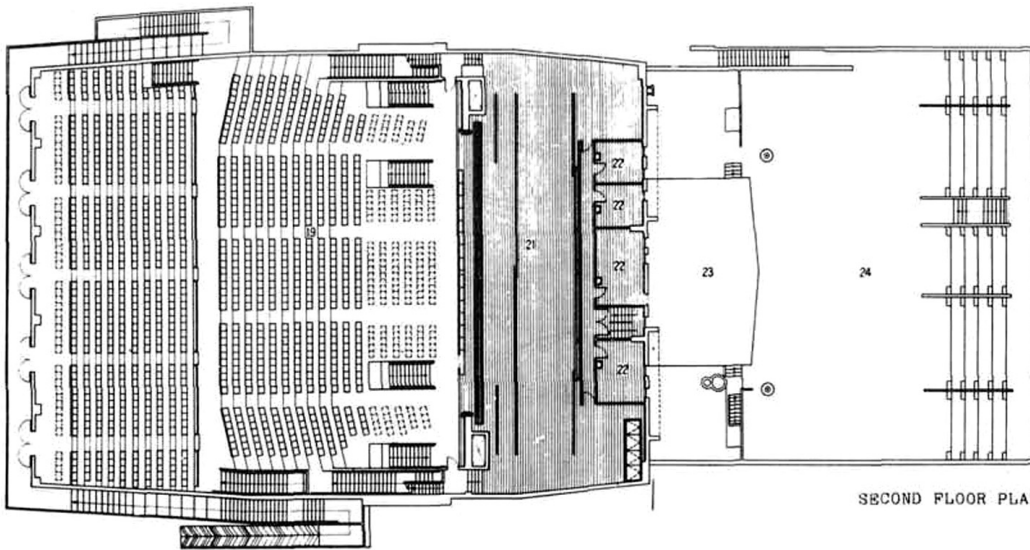








FIRST FLOOR PLAN



SECOND FLOOR PLAN

- 1.-Vestíbulo exterior, 2.-Vestíbulo principal, 3.-Comedor, 4.-Cuarto de máquinas, 5.-Oficina de diseño, 6.-Director, 7.-Oficinas, 8.-Administrador, 9.-Cocina, 10.-Sala de Conferencias, 11.-Cuarto de máquinas, 12.-Cuarto de instalaciones, 13.-Almacén, 14.-Vestidor, 15.-Salas de estudio, 16.-Estudio, 17.-Sala de ceremonias, 18.-Cuarto de proyecciones, 19.-Auditorio, 20.-Cuarto de control, 21.-Escenario, 22.-Vestidor, Sala exterior.





# CANTERAS ATEMAJAC

- \* RECINTO
- \* ADOQUIN
- \* MARMOLES DEL PAIS
- \* MARMOLES IMPORTADOS
- \* PLACAS PARA LAVABO

TODA CLASE DE CANTERAS  
ACUDA A:

AV. CUAUHEMOC 1154  
COL. VERTIZ NARVARTE  
TELEFONO 575 08 46

## DISTRIBUIDORES DE "CALLI" EN EL EXTRANJERO

Akateeminen Kirjakauppa  
Box 10128,  
Helsinki, Finland.

Almacén y Librería El Siglo  
4a. Avenida Sur No. 322,  
San Salvador, El Salvador, C. A.

Dawson-France, S. A.  
4, Fg. Poissonniere, 75,  
Paris 10e. France.

F. W. Faxon Company, Inc.  
515 Hyde Park Ave.,  
Boston, Mass. 02131. U.S.A.

Anivaldo Ferreira Santiago  
Av. Rio Branco, 106/108-180.  
Andar-Gr. 1.810, Rio de Janeiro  
GB, Brasil.

Rafael Esteban García  
Apartado Nacional 344,  
Medellín, Cplombia.

Globe Publications  
C-33 Nizamuddin East,  
New Delhi 13, India.

Libreria Commissionaria Sansoni  
Via Lamarmora 45,  
50121 Firenze, Italy.

Libreria Internazionale Minerva  
Napoli Via Ponte Di Tapia,  
Naples, Italy.

McGregor Magazine Agency, Inc.  
Mount Morris,  
Illinois 61054, U.S.A.

Carlos Rohden  
Caixa Postal 5004,  
Sao Paulo — SP — Brasil

Stobart & Son Ltd.  
22 Upper Thames Street,  
London, E.C.4, England.

Publishing & Distributing Co., Ltd.  
Mitre House, 177 Regent Street,  
London, W1.

Santo Vanasia  
58, Via M. Macchi,  
Milan, Italy.

Edgar Vargas V.  
Apartado Postal 3866,  
San José, Costa Rica, C. A.

Walter J. Johnson, Inc.  
111 Fifth Avenue,  
New York, N. Y. 10003, U.S.A.

Wennergren-Williams A. B.  
Fack,  
Stockholm 30, Sweden.

Wittemborn and Company  
1018 Madison Ave.,  
New York, N. Y. 10021. U.S.A.

## CALLI INTERNACIONAL. REVISTA ANALITICA DE ARQUITECTURA CONTEMPORANEA

SUSCRIPCIONES	TARIFAS		
SUBSCRIPTIONS	RATES		
	(1 año) 12 Núms.	(2 años) 24 Núms.	(3 años) 36 Núms.
REPUBLICA MEXICANA	\$ 100.00 M.N. (Year)	\$ 180.00 M.N. (2 Year)	\$ 250.00 M. N. (3 Year)
(Foreign Countries) EXTRANJERO	10.00 Dls.	18.00 Dls.	25. Dls.

Todo cheque o giro postal debe enviarse a:

**CALLI, A. C.**

Insurgentes Sur 1844 - 503

México 20, D. F.

NOMBRE \_\_\_\_\_

NAME \_\_\_\_\_

DIRECCION \_\_\_\_\_

ADDRESS \_\_\_\_\_

PAIS \_\_\_\_\_

COUNTRY \_\_\_\_\_

INCLUYO  CHECK  GIRO POSTAL \$ \_\_\_\_\_ M. N.  
INCLUDE  CHEQUE  MONEY ORDER \$ \_\_\_\_\_ DLS.

CORRESPONDIENTES A 1 AÑO  1 YEAR  
2 AÑOS  2 YEAR  
3 AÑOS  3 YEAR

TALON DE SUSCRIPCION A **CALLI**  
REVISTA **MENSUAL**



# para la historia de la arquitectura

**Ramón Vargas Salguero**

"Así como no se juzga a un individuo por la idea que él tenga de sí mismo, tampoco se puede juzgar tal época de revolución por la conciencia de sí misma; es preciso, por el contrario, explicar esta conciencia por las contradicciones de la vida material, por el conflicto que existe entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción".

Marx, Contribución a la crítica de la economía política.

La mayoría de los ensayistas que nos hemos ocupado de la historia de la arquitectura contemporánea de México y, dentro de ésta, de sus orígenes hemos coincidido en señalar a Villagrán y al Instituto de Higiene en Popotla (1925) por él proyectado, como los puntos a partir de los cuales se desenvuelve dicha etapa.

No obstante que, como lo ha mostrado Katzman, Villagrán empleaba formas utilizadas por otros arquitectos contemporáneos suyos, aquél criterio tenía en cuenta, al menos en nuestro caso personal, que en la citada obra se había hecho concordar el partido adoptado y las formas espaciales resultantes, con la exigencia expresada en el programa de contar con locales aptos para elaborar la vacuna anti-variolosa y para la investigación bacteriológica, tales como: laboratorios, establos para las terneras inoculadas, bodegas para forrajes, etc. . Puntos del programa que (si empleamos la terminología correspondiente) se manifestaban "sinceramente" así como lógico era el tratamiento dado a los materiales edificatorios. Para esta opinión también fue importante comprobar que la casa del portero del mismo conjunto, encuadraba dentro de la armonía regida por la "divina proporción". Datos todos éstos, más que suficientes para destacar al Instituto de Higiene dentro de las obras que se realizaban en los mismos años.

Tal afirmación, que suscribí, como ya he dicho, en anteriores escritos, así escuetamente enunciada es insuficiente y da lugar a equívocos, puesto que: 1) desmembra a Villagrán de la corriente de pensamiento dentro de la cual ya se estaba gestando la renovación ideológica que caracteriza a nuestra arquitectura contemporánea. A resultas de ello Villagrán es visto como una personalidad sin antecedentes teóricos; 2) porque ignora a la otra tendencia —dentro de la cual se ha incluído erróneamente a Villagrán— que da sus primeros pasos casi al unísono de aquella: el funcionalismo; y 3) y fundamentalmente, porque presupone que el cambio arquitectónico nada tuvo que ver con las nuevas estructuras económicas y políticas ni con la nueva relación de fuerzas sociales que tuvo lugar a partir de la "guerra campesina por la tierra y el poder" iniciada en 1910. Esa opinión afirma que la renovación arquitectónica se originó dentro del campo de las ideas, de la especulación teórica, gracias a la correcta aplicación de los principios postulados por los teóricos franceses, como Reynaud y Guadet, e implícitamente sostiene que poco o nada tuvo que ver con las exigencias obreras y campesinas asentadas en la Constitución de 1917

textos de

**Jesús T. Acevedo (1914-17)**  
**José Villagrán García (1931)**  
**Juan O'gorman (1932)**  
**Juan Legarreta (1932)**

y mantenidas con el fortalecimiento del movimiento obrero organizado a partir de 1920; hechos, éstos últimos, que Villagrán y los funcionalistas de la primera y de la segunda época reflejan desde dos posiciones de clase distintas aunque de origen idéntico: reformista el primero y los segundos con evidentes tonalidades socializantes, producto de la radicalización que se dió entre algunos sectores pequeño burgueses al contacto con las fuerzas populares.

Además de lo anterior, tal enunciado subestima el nivel alcanzado por las fuerzas productivas del país en los años 25, mismas que ya ponían al concreto y al acero al alcance de los constructores, posibilitando así a la arquitectura el lograr partidos distintos y formas novedosas. No está por demás tener en cuenta que esta versión de nuestra historia y de las fuerzas que la movieron ha encontrado en el propio Villagrán su expositor más sólido y depurado.

II

Al referirse a Jesús T. Acevedo, el arquitecto Federico E. Mariscal dice que "influyó en la cultura artística y aun literaria de todo elemento el joven que salió de las escuelas de esta capital en los años de 1907 a 1914. . .".

— Esta afirmación de alcances tan considerables nos parece exagerada, ya que los testimonios acerca del arquitecto Acevedo, provenientes de Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Vasconcelos etc., todo lo más que indican, eso sí, unánimemente, es su influencia en el pequeño grupo de intelectuales y artistas que integraron la famosa Sociedad de Conferencias, dentro del cual se le reconocía como conversador tan interesante como ameno y con dotes literarias, pero en ningún caso como teórico o doctrinario descollante.

Independientemente de lo anterior, lo que salta a la vista en los párrafos que transcribo a continuación, es la firmeza y naturalidad con que maneja ciertos conceptos teóricos, mismos que le permiten enfrentarse críticamente, y rechazar, algunas obras de la arquitectura europea: me refiero a los conceptos de sinceridad arquitectónica y de lógica constructiva que impuso Guadet en la teoría arquitectónica. El dominio que revela no es el que encontramos en individuos aislados por destacados y visionarios que sean, sino el que dan las ideas compartidas, discutidas, es decir, las que son del dominio público. Acevedo no tomó partido por los campesinos ni por los obreros, de ahí que careciera



de la objetividad para poder apreciar realmente cuáles eran los hechos de los que dependía el futuro progreso de la arquitectura, es decir, su marcha paralela y su puesta al servicio de las clases que, si bien no alcanzaron a tomar el poder, si tuvieron la fuerza para obtener una serie de reivindicaciones mínimas. El ascenso momentáneo de estas clases es lo que nutrió la imaginación de los intelectuales más sensibles y los llevó a impulsar modificaciones que, sin embargo, ellos mismos no vieron como el resultado de la lucha de clases y de la nueva relación de fuerzas entre ellas, sino como el producto de una dialéctica puramente teórica, como la consecuencia de aplicar teorías arquitectónicas dinámicas. Estas ideas de sinceridad arquitectónica y de lógica constructiva, proclamadas por **Acevedo** y más tarde repetidas una y cien veces por **Villagrán**, en nada hubieran podido contribuir a cambiar el curso de la arquitectura si no se hubieran dado "estos elementos materiales de una conmoción total, o sea, de una parte, las fuerzas productivas existentes y, de otra, la formación de una masa revolucionaria que se levante, no sólo en contra de ciertas condiciones de la sociedad anterior, sino en contra de la misma producción de la vida, vigente hasta ahora, contra la actividad de conjunto. . ." (Marx, La ideología alemana). Ahora ésta, hasta este momento sólo ha conocido, estructuralmente hablando, dos variantes fundamentales: el empleo que se le dió en las culturas clásicas y el que encontró en la arquitectura gótica. Los datos con que contamos muestran que, aunque en algunas obras y tal vez de las más importantes del momento, se empleó el concreto y el acero, el nivel técnico era muy rudimentario: la cimentación del Palacio de Bellas Artes se le tuvo que encomendar a la casa **Milliken** de Chicago.

Tal y como quedó demostrado posteriormente, los "elementos materiales de una conmoción total" para la arpodemos comprender que tales ideas pudieron funcionar como pivote de algunas obras en cuyo proyecto, al decir de sus autores, las tuvieron en cuenta, precisamente porque el movimiento revolucionario fue copado, interrumpido; lo que no le impidió generar un afán renovador limitado a los márgenes de lo permisible. En la consideración anterior debe de tenerse en cuenta el certero apuntamiento de **Acevedo** al hacer intervenir directamente al concreto y al acero como elementos fundamentales para la nueva arquitectura.

Esta afirmación de **Acevedo** (consúltense los textos anexos) cobra importancia si tenemos en cuenta que las formas espaciales características del porfirismo no se explican por la prepotencia o soberbia de una clase, ni tampoco por el afán de imitar lo extranjero. Clases explotadoras la ha habido a lo "largo de toda la historia escrita" y sin embargo es solamente en el siglo XIX y principios del XX, tanto en Europa como en México, que se da ese eclecticismo artístico para denominarlo con las tradicionales categorías plásticas. Los partidos y las formas espaciales que adoptó la arquitectura porfirista se debieron al nivel de las fuerzas productivas, mismas que hasta ese momento todo lo que dominaban y podían proporcionar a los constructores, eran los sistemas edificatorios basados en la piedra cortada; y la arquitectura dependían, en primer lugar, del ascenso de las clases populares al poder, y sólo secundariamente del desarrollo de una nueva técnica. En tanto este proceso fue interrumpido y no logró imponer el surgimiento de nuevos géneros arquitectónicos dentro de los cuales la casa habitación de obreros y campesinos hubiera ocupado el lugar preferente, ni tampoco pudo impulsar el desarrollo de los sistemas de construcción en serie, todo cuanto quedaba a los arquitectos era racionalizar los conceptos, los criterios compositivos, la edificación misma de la arquitectura. Este es el papel que llevan adelante **Villagrán** y los arquitectos funcionalistas. La preocupación por que la arquitectura se dirigiera a satisfacer las demandas populares, sólo se dejará oír esporádicamente en algunas publicaciones (consúltense **Carta abierta a Ruth Rivera**, en Calli 42) y congresos, ya

que evidentemente, no existían las condiciones subjetivas para concretarla en la realidad.

Frustrada la posibilidad de revolucionar a la sociedad en su conjunto —debido a las contradicciones de las propias clases populares, en las que no podemos detenernos ahora— se abrió para el país un período de reformas, de renovación. Estas, en el caso de la arquitectura, admitían dos opciones: la primera, la ya mencionada de **Villagrán**, quien apoyado en los avances técnicos y en el fortalecimiento de la pequeña burguesía, insistió en la racionalización de los programas arquitectónicos como preámbulo indispensable para fundar la arquitectura "auténticamente nacional y moderna", así como en las técnicas edilicias correspondientes. La segunda, la de los primeros arquitectos funcionalistas (**O'Gorman** y **Legarreta**), quienes radicalizados ideológicamente negaron que en los programas arquitectónicos y en el diseño de las obras se estipulara a la belleza como una finalidad a conseguir o como un valor a objetivar.

Ambos arquitectos realizaron algunas obras apegadas, en más o en menos, a su ideología: **O'Gorman** construyó, a partir de 1928 algunas casas particulares (tres años después de proyectado el Instituto de Higiene) y en 1932 las escuelas primarias de la Secretaría de Educación Pública. **Legarreta**, por su parte, los conjuntos habitacionales de San Jacinto, La Vaquita y Balbuena. Además, los dos intervinieron directamente en la creación de la Escuela Superior de Construcción (aquí participó también el arquitecto **Aburto**) y formaron parte del Consejo de Planeación del Departamento Central, mismo que podía aprobar o rechazar el proyecto de las obras que se construían en el Distrito Federal. Hechos, todos éstos, más que suficientes para que los arquitectos tradicionalistas se alarmaran y emprendieran una polémica en la Sociedad de Arquitectos Mexicanos (1933) en la que, encubierto bajo temas teóricos, lo que se debatía era la supervivencia de los funcionalistas. De este momento nos ocuparemos en la siguiente oportunidad.

EXTRACTOS DE LA PONENCIA SOBRE EL TEMA: "EDUCACION PROFESIONAL DEL ARQUITECTO" DESARROLLADA LA NOCHE DEL DIA 13 DE NOVIEMBRE DE 1931 POR JOSE VILLAGRAN GARCIA, ANTE LA PRIMERA CONVENCION NACIONAL DE ARQUITECTOS MEXICANOS.

"Mis proposiciones van por ahora a concentrarse en los tres puntos esenciales que llevo expuestos como fases de la producción arquitectónica: el primero se refiere, según esto, a la fase de observación, a la investigación aquella que denominé continua y que sirve de base común para los problemas particulares: al conocimiento perfectamente real de la situación social de nuestro pueblo en las distintas regiones de la República: pretendo fundar sobre este conocimiento, como base común, las soluciones que constituyan nuestra verdadera arquitectura nacional de hoy: cimiento solidísimo, inmovible, porque estará apoyado sobre la realidad misma de nuestras exigencias sociales: propongo emprender una OBRA DE INVESTIGACION SOCIAL que reúna en un solo organismo de trabajadores a todos aquellos que se interesan por esta lenta labor de conquista cultural de que forma parte este programa de acción. El campo es vastísimo, abundan los escollos económicos y hasta políticos, no es virgen: existen investigaciones aisladas con resultados de positiva importancia; el solo concentrar estos esfuerzos y copilar sus resultados es ya una grande obra en favor del proyecto que propongo; pues las investigaciones que necesitamos aprovechar los arquitectos para emprender la documentada satisfacción de nuestras actuales necesidades arquitectónico-sociales, no solo se refieren al conocimiento de nuestra rica tradición artística, obra ésta fecundamente emprendida por nuestros entusiastas maestros Mariscal e Ituarte, actualmente respaldados por la Dirección de Bienes Nacionales, sino muy particularmente a las condiciones actuales que forman nuestro medio ambiente nacional y regional. Colaborarían en esta grande empresa cuyos resultados, como es obvio, no serían exclusivos para la arquitectura sino para todos los aspectos culturales del problema social: arquitectos, como sociólogos, antropólogos, higienistas, geógrafos, geólogos, etcétera, en suma todos aquellos representantes de los conocimientos humanos que atañen directamente al dicho problema de que nos ocupamos para esta labor de reconquista del país a que estamos obligados todos los universitarios mexicanos".

"La segunda fase de la producción arquitectónica, ligada necesariamente con la realización del proyecto, nos ofrece otra grande necesidad que satisfacer en materia educativa: se hace indispensable proporcionar al alumno un verdadero almacén de impresiones recibidas frente a las obras de arquitectura que nos sirven de experiencia al través de las generaciones, para analizarlas en función a las dimensiones reales de cada elemento que interviene como causa en la impresión obtenida; en otras palabras: el alumno necesita educar su sentido dimensional en relación a las impresiones que reciba frente a los monumentos



que toma como base de su experimentación y formación. Esta importantísima educación es imposible al través de dibujos y fotografías porque trata precisamente de estudiar el efecto armónico del edificio en relación al hombre que lo contempla y lo vive realmente, frente a él, dentro de él, para comprobar o rectificar el criterio sustentado ante cualquier representación gráfica. Debe pues impresionarse frente al monumento para después medirlo y al final representarlo gráficamente; esto es: proceder a la inversa de como producirá su obra personal: partiendo de la Obra ejecutada y concluyendo con su representación a escala y sistema convencionales. No se refiere esta experimentación exclusivamente a la plástica pura de la forma, aunque es fundamental para un arquitecto, también al funcionamiento económico del edificio en relación a su destino, si bien esta parte de experimentación es grandemente suplida por el estudio de los documentos gráficos y datos numéricos que proporcionan las representaciones, su estudio experimental con ser más exacto y completo es más sencillo y rápido. La misma calidad del material de construcción, su acabado y color suministran otra gran fuente de experimentación: muchas fotografías engañan con el arte propio de la fotografía, el juicio que se forma el crítico de la obra: faltan con las dimensiones ineludibles para la arquitectura, el color y el ambiente y la calidad misma que son tan importantes como las dimensiones de que se habla. Multitud de obras modernas o antiguas obtienen su valor arquitectónico precisamente por la perfecta armonía con su medio y con el observador a base de dimensiones, de espacio, de color: todo esto imposible de adivinar frente a un rígido geometral o a una fotografía tan forzada como puede dar una lente de gran angular. ¡Qué diferencias entre el retrato y su original! hablará, cuando es bueno, del carácter de la persona si se quiere pero siempre estará muy alejado de la impresión que produce la persona viva, con su volumen y su color".

"El tercer punto que va a ocupar nuestra atención, la realización, la construcción de la Obra proyectada, tiene contacto en lo que se refiere a exigencias con lo dicho anteriormente; la experimentación del edificio ejecutado se supliría, en parte, con las excursiones y pensiones ya propuestas, no así la del proceso mismo de la ejecución con sus dos aspectos: al técnico y el administrativo. Se recurriría también en este caso a la práctica que suministran otras construcciones por ejecutarse distintas de los proyectos escolares: las construcciones emprendidas por el Gobierno Federal bajo la dirección de sus diversas dependencias. Mi proposición radica precisamente en aprovechar estas construcciones públicas pero en forma definitiva, introduciendo en las Leyes constitutivas de las Secretarías y Departamentos de Estado y de la propia Universidad Autónoma, la forma de ejercitar estas prácticas continuas durante los cursos anuales y obligatorias para los alumnos como para las Oficinas de Construcciones afectas a dichas Secretarías y Departamentos de Estado. Saltan a la vista las ventajas y dificultades con que tropezará llevar a la práctica esta proposición, más, por esta causa deseo forme parte de las conclusiones de la Convención; máxime cuando creo sea de las más viables por no exigir más que voluntad de realizarla, unidad de acción y verdadero deseo de colaborar con el empeño de todos aquellos que dentro y fuera de la Universidad nos interesa el constante adelantamiento de nuestra arquitectura mexicana. Aquí propondría la creación de una Junta o Comisión integrada por arquitectos que representen cada una de las Oficinas de Construcciones así: por Comunicaciones, por la Dirección de Obras Públicas del Depto. Central, por Educación Pública, por Hacienda, por Industria, y en general por todas las restantes, además de las representaciones por la Universidad y la Sociedad de Alumnos; esta Junta, inútil es agregarlo se encargaría de preparar lo necesario para cristalizar esta idea".

México, D. F., 13 de noviembre de 1931.

#### TEXTOS DE "APARIENCIAS ARQUITECTONICAS"

Arquitecto Jesús T. Acevedo, hacia 1914-17, en Disertaciones de un arquitecto, INBA, 1967.

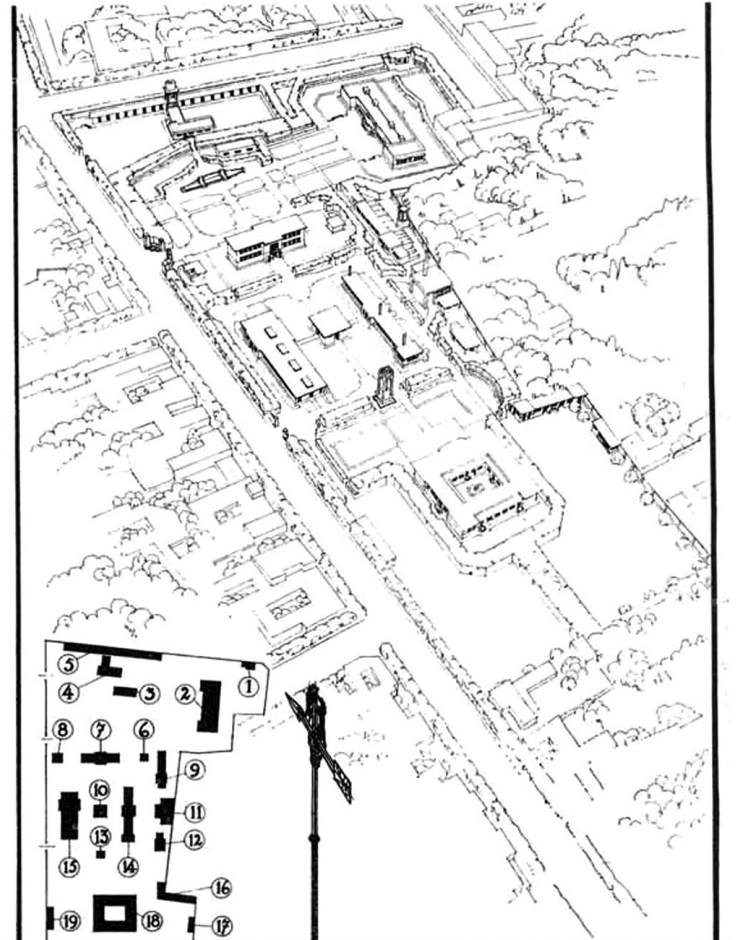
"El pretendido renacimiento clásico ha producido en Italia una arquitectura doméstica verdaderamente ilógica. Con formas que, si bien es cierto, recuerdan las de la Roma pagana, no deja de subsistir su error que consistió especialmente en haber dado dimensiones exorbitantes a todos sus órganos y haber recurrido con frecuencia a procedimientos de construcción que son escamoteos indignos de quienes decían conocer profundamente el espíritu razonable de la Grecia inmortal" . . . .

"En Francia, al contrario: la distribución se acusa completamente al exterior; cada cuerpo del edificio tiene su estructura especial, cada escalera su cubo aparente, cada techo la vertiente necesaria para el escurrimiento de la nieve y de la lluvia; y sus ventanas, repartidas sin más ley que la sancionada por una sabia distribución, no ofrecen ritmos monótonos ni petulancias inmotivadas, pues todo revela un completo desprecio a las ideas de simetría que rigen la arquitectura de allende los Alpes" . . . .

"Y viene el estilo oficial que pretende manifestar solemnidad y decoro, y las plazas dan cabida a interminables fachadas uniformes de los mismos motivos, y tras de esta simetría, la distribución se disimula de manera que al exterior tienen un mismo semblante y una misma expresión, una capilla, una escalera y una sala de baños" . . . .

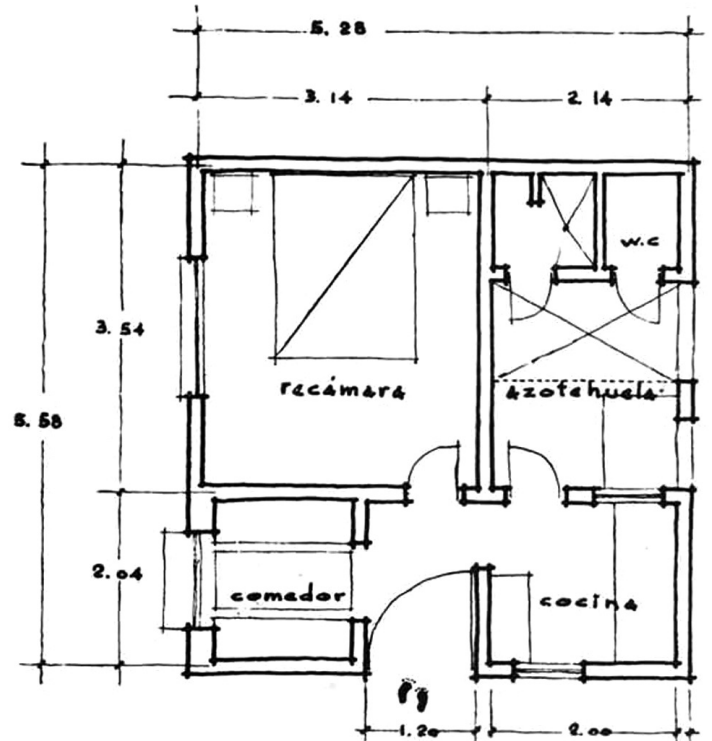
"El gran mérito de estas arquitecturas consiste en que no emplean el cemento armado para reproducir viejas formas. Eso equivaldría a usar instrumentos wagnerianos para tocar sonatinas de Mozart; porque en verdad nada repugna tanto a la mirada del hombre que analiza, como encontrarse con un pórtico que recuerda a Grecia y cuyas columnas están constituidas por viguetas de acero, alambres y gris cemento" . . . .

"Un arquitecto no puede edificar sino en el estilo que esté de acuerdo con el sistema de vida de su propietario, porque es absoluta la verdad que dice que los pueblos tienen las arquitecturas que se merecen. El progreso de la arquitectura depende, además, de la introducción de un nuevo procedimiento técnico en su ciencia constructiva. En la actualidad existe: hablo del hierro. . . . El hierro, susceptible de formas que acusan sus funciones, ha entrado de lleno en la práctica diaria de la construcción. El cemento armado es el perfeccionamiento último de los constructores" . . . .



# GRANJA GANJANTARIA

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







# CONTROLE LA LUZ SOLAR CON DIAPLEX

El Plexilite\*, con el que están fabricados los Tragaluces de cúpula DIAPLEX, captura y controla la luz y el calor solares como ningún otro material puede hacerlo. La amplia gama disponible de distintos espesores y colores, permite las más variadas combinaciones para lograr el ambiente que usted desee crear y que induzca al trabajo, al descanso o al juego.

\*Marca registrada de lámina Acrílica.



**Diaplex, S. A.** División del Norte No. 2016 México 13, D. F. 5-39-69-35 con 3 líneas directas

MW ASOCIADOS, S. A./DIAPLEX/0702



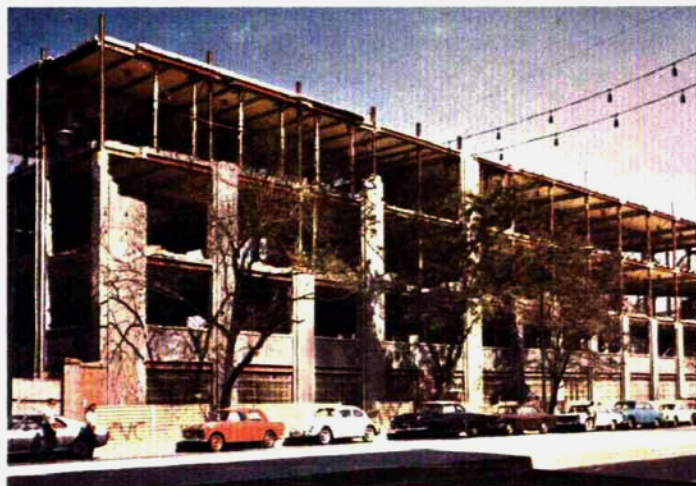


PROYECTO MODIFICACION: ARQ. LUIS RETANA VIVANCO.

EDIFICIO "LA CAMPANA" EN MEXICO, D. F.

# facilidad de modificación

Cuando por alguna razón justificada -ampliaciones, adaptaciones a un proyecto nuevo, o modernización- se hace necesario realizar cambios en la estructura, fachada o acabados interiores de un edificio, si éste ha sido construido en acero, dichas modificaciones posteriores al término final o a un cierto período de funcionamiento del inmueble, se realizan sin los problemas y gastos de demolición que ocasionan las estructuras pétreas. Las estructuras metálicas de acero se desmontan y modifican con gran facilidad, manteniendo siempre el capital invertido en condiciones de máxima utilidad y 100% recuperable.



## Otras ventajas:

- **mejor comportamiento estructural**  
Extraordinaria capacidad para resistir sismos y huracanes.
- **máximas áreas rentables**  
El acero permite proyectar mayores espacios libres de columnas.
- **inversión más rápidamente redituable**  
Ahorro de varios meses en la terminación del Edificio.
- **menor costo de acabados**  
El acero reduce la altura de los entrepisos.

FUNDIDORA  
MONTERREY

