

panorama

de **62** años

de

ARQUITECTURA

mexicana

contemporánea

[1900 - 1962]

Arq. José Villagrán García



MEX
1963

cuadernos de arquitectura
m é x i c o o c t u b r e 1 9 6 3

10

Pedidos: *Oficina de venta de publicaciones,*
Palacio de Bellas Artes. Teléfonos 12-38-11 y 18-01-80, Ext. 58.

número ordinario

S U M A R I O

	PAGINAS
<i>Propósitos</i>	3
ARQ. RUTH RIVERA M.	
<i>Panorama de 50 Años de Arquitectura Mexicana Contemporánea (1900-1950)</i>	I
ARQ. JOSE VILLAGRAN GARCIA	
<i>Panorama de la Arquitectura Mexicana Contemporánea (1950-1962)</i>	I-2a. parte.
ARQ. JOSE VILLAGRAN GARCIA	

Propósitos

NUESTRA arquitectura contemporánea que ha tenido tan decisivo papel en el desenvolvimiento cultural y económico de México se inicia en la década 1920-30, merced a un prolongado esfuerzo de arquitectos, de maestros y de múltiples profesionales de otros campos del saber, quienes se compenetran de los problemas de nuestro país y comprenden que a nuevas formas sociales corresponden otras formas de arquitectura, puesto que las necesidades han cambiado porque el hombre ha variado también, puesto que es el hombre la base y fin de las especialidades arquitectónicas.

Pero si bien los logros de la arquitectura mexicana contemporánea son un hecho reconocido por casi todos, no se conoce, en cambio, las razones del cambio de formas, los antecedentes, los valores de esta arquitectura. Para conocer las causas de evolución hay que conocer la cultura en su amplio sentido; los antecedentes inmediatos que arrancan del positivismo y llegan hasta 1920 son soslayados o francamente despreciados por el arquitecto activo; y finalmente los valores —aún los negativos— para descubrirse y fundamentarse requieren un estudio serio y profundo, como el que presentamos en esta edición de CUADERNOS DE ARQUITECTURA, obra del arquitecto Villagrán que fuera iniciador de los estudios teóricos (1926) los cuales sustentan el hacer arquitectónico contemporáneo en nuestro país.

En estos Panoramas de 1900 a 1962 el arquitecto Villagrán muestra con toda claridad las líneas características de la forma arquitectónica de ese período; asimismo ancla esas constantes en las tesis que explícitamente o de hecho se encuentran a la base de las obras que expresan dicho período. Esta mirada ha encontrado los fundamentos vertebrales de nuestra arquitectura actual, excitando al estudio futuro de obras, autores y géneros, que deberán formar un amplio conocimiento de nuestra realidad y de nuestro tiempo.

Queremos agradecer al autor la primacía de edición de estos ensayos, que ahora ofrecemos al arquitecto y al estudioso de nuestro arte.

Arq. RUTH RIVERA M.

panorama

de **50** *años*

de

ARQUITECTURA

mexicana

contemporánea*

[1900 - 1950]

Arq. José Villagrán García

1a. EDICION: 1952

2a. EDICION: 1963

LA Arquitectura Mexicana Contemporánea es fruto del desenvolvimiento histórico de nuestro arte en busca de orientación doctrinal teórica y de expresión propias a nuestra cultura. Esta afirmación puede parecer intrascendente a quienes llegaron a ella después de 1925; reviste empero, importancia de tesis para quienes hemos sido actores en este movimiento desde entonces, y también para sus contradictores que ven en la actitud teórica y en todo intento creativo sólo adhesión a formas ópticas en boga, aceptables o rechazables al antojo e incluso alternables con otras pertenecientes a tiempos y lugares ajenos a los nuestros.

Atisbar panorámicamente los últimos 50 años de arquitectura mexicana en busca de apoyo histórico para esta afirmación, intentando a la vez que penetrar en la psicología de las obras realizadas, exponer resumidamente el sustento doctrinal que ha orientado al movimiento arquitectónico contemporáneo, es el objetivo que persigue este breve estudio. Dejará sin tocar un buen número de temas que esperan investigación seria y profunda o no caben dentro de sus estrechos límites.

El fenómeno que trata de explicarse, muestra cómo hasta 1924 los principios enseñados en nuestras aulas divergieron de los sustentados en los talleres escolares y en las obras realizadas. En contraposición, a partir de aquel año se exponen con énfasis y al tornarse en ideas motrices orientan las prácticas escolar y profesional. Desde entonces, los arquitectos de las nuevas generaciones, con mayor o menor conciencia de su actitud, han tratado de vivir en sus obras estos principios doctrinales. Hemos también de hacer constar cómo en estos últimos tiempos, los de hoy, se registra de nuevo cierto divorcio entre doctrina y práctica en buen número de jóvenes que regresan, quizás por inconsistencia cultural, a un formalismo decorativista, atectónico y por fortuna extemporáneo.

A esta juventud dotada de talento plástico tan prometedor, deseo con todo el fervor de mi entusiasmo, invitarla a ser auténticamente de su tiempo y de nuestro país, porque debe establecerse con precisión que modernidad y regionalismo son, a la luz de la teoría más avanzada que pueda exponerse, términos incluidos por antonomasia en el concepto arquitectura.

La visión panorámica que descubrimos desde nuestro personal observatorio, es necesariamente parcial. Desearíamos lo contrario, mas ¿quién por historiógrafo o por crítico que sea, puede renunciar a ser de su tiempo y a practicar ambas actividades como proyección del espíritu de hoy, al través del suyo propio, sobre los datos que azarosamente le llegan del pasado? Estamos convencidos de que lo mismo la Crítica que la Historia son tan dinámicas como la vida en que se dan, y representan creación del espíritu tan auténtica como el arte a que se refieren. Sin estas advertencias y sin tener presente que nuestra visión es la de un arquitecto con elemental derecho de pensar, nunca la del autorizado historiógrafo o la del consagrado crítico, será infructuosa la exploración que conjuntamente vamos a emprender.

*
* *
*

En el lapso de cincuenta años que nos ocupa, pueden descubrirse sin esfuerzo cuatro etapas bien definidas por sus características formales y por la ideología que alientan; aun cuando cronológicamente se superpongan del modo por demás habitual en que se dan los fenómenos histórico-sociales.

La primera de estas etapas hunde su origen en las postrimerías del siglo XIX y se prolonga predominantemente hasta los primeros 14 ó 16 años del XX. Las obras que entonces llenan nuestras ciudades, persiguen con muy contadas excepciones, formas inspiradas en arquitecturas antiguas y exóticas de distintos tiempos y lugares.

Sustentan de hecho, porque ni en la cátedra ni en los escritos se expone doctrina congruente, una tesis que establece como valores insuperables obras europeas de varias épocas que, al constituirse en puntos estáticos, miden las creaciones de los nuevos artistas por su grado de aproximación al modelo elegido. Tiene esta doctrina, de cuño incuestionablemente positivista, nexos con el concepto de estilo establecido a fines del siglo XVIII que, como es sabido, condujo al arte por el camino neoclásico. Las peripecias de la Teoría del Arte durante el siglo XIX, paralelas a las del pensamiento filosófico, con sus reacciones románticas y, más tarde, neo-idealista, parecen no haber alterado de inmediato este camino.

Las obras de esta etapa, cuya orientación pudiera denominarse *anacrónico exótica*, presentan ciertas características salientes: en primer término cierta imperfecta captación estilística y estética de los modelos que siguen; quizá, más que la deficiente preparación escolar de esos días, explique esta incompreensión formal, la razón básica que más tarde hizo abandonar semejante práctica, el convencimiento paulatinamente adquirido de que la arquitectura es expresión de la cultura histórica a que pertenece.

Sospechamos, ignorando con cuantas probabilidades de acierto, que

las anarmonías y discordancias de composiciones y de proporciones estéticas que se dan al comparar las obras mexicanas con sus modelos, obedezcan a una *constante* o denominador común, en espera de investigación seria, arraigados en el substratum de nuestra civilización ibero-mexicana e ibero-americana.

No queremos insinuar que las obras de esta etapa sean torpes reproducciones sin mérito alguno; creemos por el contrario, que parcialmente presentan valores estéticos y sociales positivos al lado de otros negativos, particularmente en el campo de la lógica del hacer. Siguen en efecto estas obras la teoría de las formas construidas de Boileau expuesta durante la segunda mitad del siglo XIX, que tacha de indigno hacer figurar en las formas de arquitectura cualesquiera otras de construcción; dejando, dice, al ingenio del constructor los problemas de resistencia y de constructibilidad. Consecuentemente los sistemas constructivos empleados durante el tiempo que reseñamos, disfrazan con mayor o menor eficacia de engaño la pobreza del material o la inadecuación del sistema al del modelo estilístico que se imita. Menudean entonces bóvedas de piedra cortada y artesonados de madera, falsificados con estucos y cartones prensados; grandes espesores de muros, ahuecados para ocultar en su interior los modernos e imprescindibles esqueletos de hierro estructural, y hasta se encuentran techos inclinados “a la Manssard”, coronando pretilos de azoteas a la mexicana, a través de cuyas lucarnas se mira, no el techo inexistente, sino el azul del firmamento. Se practicó en suma, una tesis que negó todo el dinamismo al estilo, lo hizo estático.

A la figura geométrica atectónica y sin métrica se atribuyó el papel de medio de expresión de la arquitectura; así lo denotan los muchos casos de copia que, entre otras cosas, ignoraron la escala estética del original; basta recordar la reducción dimensional impuesta al orden dórico griego del monumento a Juárez.

*
* * *

La segunda etapa se inicia con la segunda década del siglo, coincidiendo poco más o menos con los albores de la revolución política mexicana. Los modelos exóticos se han abandonado para sustituirse por otros nacionales pero, como los anteriores, también anacrónicos. Los nuevos puntos de partida y de meta son las arquitecturas precortesianas y las ibero-coloniales de tan profundo sentido arquitectónico. La nueva tesis se torna así de anacrónico-exótica en *anacrónico-nacional* y las obras que le dan vida adolecen, como las que le preceden, de idénticas incomprensiones estilística y estética y de igual falta de lógica constructiva y utilitario-económica. Perdura la característica falta de visión de conjunto y no se advierte la riqueza

de calidades formales en que abundan las arquitecturas coloniales mexicanas. Sólo se intenta copiarlas con el empleo de materiales típicos de aquellos pasados tiempos que habían caído en desuso, o con su pobre imitación, y con la reproducción de ciertos detalles ornamentales; nunca siguiendo el justo y notable espíritu que presidió su creación.

No sé si esta doctrina anacrónico-nacionalista tenga sus raíces en el Romanticismo europeo de mediados del siglo XIX, que en Francia concedió interés a lo gótico, a raíz del estudio vindicatorio realizado por Viollet le Duc, y en Inglaterra originó el profuso neo-gótico.

En los mejores y más entusiastas ejemplares que inician este período, lo atectónico, como se dice, corre parejas con la inadaptación de las viejas formas a las nuevas funciones físicas y a los nuevos conceptos de la vida; el esfuerzo puesto en lograr tal imposible ha transformado hasta monumentos antiguos de auténtico origen colonial en edificaciones anodinas, inadecuadas para hoy al nuevo cometido que se les impone y hasta sin el valor estético que tuvieron originalmente y han perdido con la adaptación.

Las obras de este segundo período esperan también la vivisección psicológica y social del investigador, quien sin duda descubrirá aspectos ignorados y provechosos al artista y al sociólogo.

Las consecuencias de esta etapa se extienden hasta nuestros días con obras públicas de cuantía y con innumerables privadas. La que originalmente fuera espontánea adhesión a las formas coloniales y precortesianas, se ha tornado en una cada vez más crítica inconsistencia y ha lanzado a nuestro público por los caminos de peor gusto que haya pisado durante el siglo. Ha extendido sus nefastas influencias hasta las clases populares, pese a su recio abolengo plástico. No quisiera recordar aquí la Colonia de Chapultepec Polanco, espejo y vivisección del espíritu que anima al nuevo rico, ni tampoco los innumerables edificios y hoteles que orgullosamente ostentan el calificativo estilístico de coloniales.

*
* *
*

A partir del año de 1923, se descubre superpuesta una efímera y tercera etapa que, a diferencia de las dos anteriores, persigue *originalidad* al lado de *actualidad* dentro de lo *nacional* y, aunque parezca incongruente, de lo *individual*, conservando de aquellas que le anteceden, idéntico sentido atectónico. Quizá la inconsistencia demostrada paso a paso a las nuevas generaciones por las obras pseudo-coloniales, unida a las influencias muy diferentes entre sí de dos maestros extranjeros de nuestra Escuela: el italiano Adamo Boari y el francés Paul Dubois, expliquen esta nueva orientación que persigue la *modernidad* y por ello mismo lo *nacional* dentro del caprichoso marco de un *individualismo* y de un *formalismo* decorativista.

Aquí, la tendencia por ser individualista exige, como el caso actual del existencialismo, referirse a las obras personales, características de esta etapa, que llenan los barrios nuevos de su tiempo, particularmente el Hipódromo de la Condesa, de la ciudad de México.

El representante meritorio de esta corriente por sus grandes dotes creativas, por las numerosas obras que erigió, y por la influencia que ejerció en otros arquitectos y en el público en general, fue a partir de aproximadamente los años de 1923 y 1924 y hasta los de 1926 y 1927 un joven arquitecto, entonces recién salido de la escuela, Juan Segura, quien crea una serie de formas originales apoyadas, claro está, en las coloniales que le antecedieron, pero con un carácter totalmente nuevo que, a mi entender, depura de hecho las doctrinas sustentadas hasta entonces en la práctica y prepara el advenimiento de la etapa inmediata.

Esta tendencia a lo *original* y a lo *actual* al conservar, como se dice, la característica atectónica y la *sumisión* a la imperante teoría de las formas construidas, impulsa a su autor a la conquista de formas tan insospechadas como espontáneas, saturadas del barroquismo que subraya en tantos aspectos lo mexicano. Los cerramientos cobran disposiciones diferentes de las conocidas, sin nexo por ejemplo, con las exaltadas del "art nouveau" catalán de un Gaudí. Las rejas de hierro y los portones de madera reciben azulejos de barro cocido y esmaltado. Inventa herramientas especiales para grabar la superficie de los enjarres e impedir la presencia de espacios lisos o no ornamentados. Los pretilos se desarrollan en caprichosas y ascendentes formas rematadas al alcanzar las esquinas por monumentos de argamasa y azulejo.

Ignoro si a la distancia que actualmente nos encontramos de estas formas, sean perceptibles ciertos valores sociales que investigar y muy importantes aspiraciones plásticas que satisfacer. Cuando menos se palpa la fruición con que se persiguen los valores hápticos y ópticos, colorido y textura; debiendo notar cómo desde entonces, y no hasta hoy, como algunos creen, se practican estas calidades estéticas de la figura construida.

Al lado de estas características meritorias, la corriente que nos ocupa representa entre nosotros el extraordinario papel de abolir de hecho y en definitiva el concepto de estilo *estático*; concepto que como antes se dijo, había permanecido incólume hasta entonces. Abrió con sus obras, sin alardes, porque fueron espontáneas y sinceramente vividas, puerta franca y directa a lo que entendemos ahora y desde entonces por *auténtica modernidad*.

No se piense que Boari y Dubois habían ya dado paso tan decisivo con sus obras significativas como modernas; porque el Teatro Nacional, hoy Palacio de Bellas Artes y "El Palacio de Hierro" se levantaron simultáneamente a edificios anacrónicos y formales que contradicen cualquier tesis de modernidad. Frente al Teatro se alza el Correo. "El Palacio de

Hierro” es contemporáneo al Monumento a los muertos de la Gran Guerra. Ambos copian formas europeas de diversas épocas; el Correo al Palacio de los Condes de Monterrey de Salamanca y a la Capilla Real de Granada; el Monumento del cementerio Francés, el Arco de la Estrella de París combinado con diversas formas del siglo XVIII. Estas composiciones de tipo anacrónico, al igual que las de tipo moderno de Boari, persisten adheridas al formalismo atectónico que caracterizó las dos etapas anteriores.

*
* *
*

Como en toda evolución histórica acontece, las conquistas de las tres etapas reseñadas, se acumulan en una cuarta que apunta en el campo nacional el año de 1924; sólo que a diferencia de aquellas inaugura su acción en el terreno de lo teórico, al formular un cuerpo de doctrina, que se constituye en orientador de la nueva práctica.

No se atribuye equivocadamente este conjunto de ideas a creación original e individual de quienes tuvieron a su cargo la exposición en la cátedra y los primeros intentos de objetivación práctica, lo mismo en las obras construidas que en los ensayos escolares, sino al desenvolvimiento natural, en un momento histórico, de las enseñanzas recibidas por nuestra generación de boca de sus maestros y estudiadas con verdadera devoción mística en los tratados de teoría que aprendimos a respetar y a estimar como dignos de crédito.

En ocasión tan significativa como la de hoy, rindamos homenaje mínimo de reconocimiento citando a los maestros: Carlos M. Lazo, Federico E. Mariscal, Francisco Centeno, Manuel M. Ituarte y Paul Dubois, quienes, principalmente, sembraron en nuestra generación el amor a nuestro arte y a la orientación que, desarrollada, había de guiar nuestras labores didácticas y profesionales al servicio de la colectividad mexicana.

También citemos con igual intención a los mexicanos de espíritu joven y vigoroso, que al ocupar puestos públicos tuvieron más fe en la juventud que temor a su inexperiencia, convirtiéndose en patrocinadores de las primeras realizaciones nacionales: Bernardo Gastélum, Roberto Medellín, Narciso Bassols, Salvador Zubirán, Gustavo Baz y Jaime Torres Bodet.

Creemos imprescindible a esta visión panorámica que intentamos, penetrar en la espesura de la doctrina, a riesgo de por sólo atender a sus principios básicos, caer en la oscuridad, sobre todo para aquellos alejados de la teoría actual del arte.

Los caminos dialéctico e histórico condujeron al conocimiento de la naturaleza de la arquitectura, y consecuentes con ella se abandonó decisivamente el concepto de estilo *estático*, no tan sólo en la práctica como lo había hecho la etapa inmediata anterior, sino también y enfáticamente, en

la teoría. Es de interés comprobar cómo nuestra Escuela desconoció entonces los estudios que hacía un siglo y hasta esos años de 1924 se habían realizado y publicado en Europa, relativos a la teoría del estilo. Por ignorarlos, las pesquisas mexicanas fueron paralelas a las europeas, aunque siguiendo diversos caminos. Se había alcanzado el concepto de estilo *dinámico* y su identificación con los de *forma* y *expresión*. Se trataba de encontrar una auténtica forma-expresión de la cultura de nuestro tiempo y lugar.

No por ello dejó de estudiarse lo clásico ni lo colonial, sólo que en lugar de copiar sus formas propias, trató de seguirse la postura que tuvieron ante sus problemas los clásicos y los coloniales.

*
* * *

Idéntico camino llevó al convencimiento de otro fundamental principio que se comprobó *analógico*: el *medio* de expresión estética de la arquitectura no es lo geométrico a secas, sino el *espacio* integrado por *formas* de *edificación*. Comprendióse así desde el primer momento, lo indispensable que resulta al arquitecto dominar la técnica de su medio de expresión: ser *artista* y *técnico* de la edificación; dominar el material en sus sistemas tradicionales y en los de nueva factura atribuyendo no al material, sino al sentido que le infunde el artista, su potencialidad expresiva.

*
* * *

El culto que el autor y maestro francés Julien Guadet y con él numerosos escritores y arquitectos del pasado siglo rindieron a la virtud de la "sinceridad", orientó hacia el principio de "verdad". Y si con el tiempo había de confundirse este principio con la elemental lógica de todo hacer humano, desde entonces exigió triple concordancia entre *forma*, *finalidad* y *medio*. La forma arquitectónica había así que perseguirla partiendo precisamente del dominio de la técnica constructiva, y del conocimiento lo más científico que fuera posible de la finalidad por satisfacer, o sea del *problema*, para alcanzar como iniciación de solución el *programa*.

Nada podría representar esta idea por bien conocida que la tuvieron los tratadistas del pasado siglo, arraigados a las teorías técnico-genéticas del arte, si no fuera por el sentido dinámico que se le concedió entre nosotros al establecer como premisa de toda composición la investigación del problema como *previa* a la *formación de un programa* y necesariamente como antelación a la creación de la forma resultante.

Se entendió así por *programa arquitectónico* no una lista de nombres con supuestos formales predeterminados, sino el conjunto total y complejo

de *exigencias humanas por satisfacer* con una obra arquitectónica. Todo Programa se desdobló en *general* y *particular*. El general abarca en un *espacio geográfico* y dentro de un *tiempo histórico determinados* la totalidad de actitudes vitales humanas ante lo geográfico-físico y ante la compleja *vida del hombre local*. Estructura el programa general un concepto amplio e integral del ser humano, como *individuo* de una *colectividad* y bajo el imperio de cuádruple legalidad: la *física*, la *biológica*, la *instintiva* y la del *espíritu*. La investigación de cada problema se orientó así a la luz de una verdadera disciplina especial: la antropometría arquitectónica con todas las dimensiones humanas, lo mismo físicas, que psíquicas, que biológicas, que sociales, que estéticas.

El programa particular comprende el conjunto de funciones específicas o fisonómicas que en cada problema individual reclama el hombre que vivirá la obra por crear. La antigua relación de dependencias quedó sustituida por un conocimiento cuya forma de expresión sólo tuvo valor para la mente del compositor, como marco de limitaciones dentro del cual crear la forma especial, que integralmente resuelva el problema planteado.

*
* *
*

Consecuentemente se estableció un cuarto principio incluido por naturaleza en lo ya expuesto: la *integración del valor arquitectónico* por una serie de otros simples y autónomos: *lo útil*, *lo lógico*, *lo estético* y *lo social*. Se conceptuaron jerárquicamente diferentes entre sí, pero imprescindibles. Aquellos que han calificado la nueva arquitectura mexicana de *funcionalista* significando con este vocablo que ha ignorado lo estético por satisfacer lo útil y lo social, no conocen la doctrina expuesta por nuestra Escuela de Arquitectura desde el año de 1924 y quizás tampoco la señalada paralelamente, aunque en forma distinta, por funcionalistas europeos, como Gropius por ejemplo. Cabe señalar cómo, precisamente por nunca haber divorciado ni en la teoría ni en el intento práctico lo estético de los demás valores integrantes del arquitectónico, entre nosotros no se ha registrado la conversión hacia lo plástico que hace poco han tenido connotados y conocidos seguidores de la teoría técnico-genética del arte, totalmente liquidada.

No se requiere detenida observación de las ya cuantiosas obras producidas durante esta cuarta y última etapa que vivimos actualmente, para comprobar su identificación más o menos feliz, pero evidente, con los principios que acaban de exponerse.

La abolición del concepto de estilo estático está patente en cualquiera de ellas. La *estructura tectónica* de su forma no lo está menos; no obstante que en algunas recientes obras asoma nuevo y atenuado formalismo por fortuna pasajero. La *adecuación* de la forma al *programa* se hace manifies-

tamente, y en las obras que inician el período se acentúa en sus aspectos económicos por razón obvia de ser estos aspectos conmensurables y notoriamente accesibles. La *integración del valor arquitectónico*, o sea, la presencia simultánea de lo estético, lo útil y lo social, es fácil de comprobar a quien posea una formación visual desarraigada de prejuicio; no así a quien juzgue lo nuevo al través de las soluciones del pasado y del influjo psicológico y sentimental que necesariamente ejerce en su ánimo.

Sólo un estudio aparte del que hoy nos ocupa, podría autorizar una incursión tras las *constantes* que permiten a nuestras artes emplear la lengua del occidente para expresar lo que nuestra propia cultura infunde. Para nuestra incipiente crítica lo mismo que para nuestros vecinos del Norte y de Iberoamérica —con distinguidas excepciones— la nueva arquitectura mexicana nada les dice y sufre de mimetismo internacionalista. Opinión explicable aunque errada.

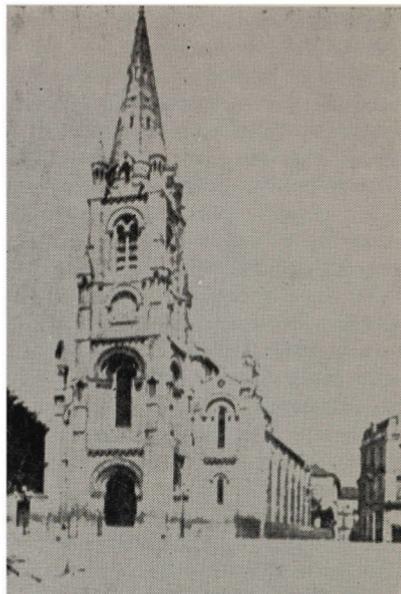
Baste recordar lo acontecido con la pintura mexicana: ha requerido del tiempo y de las circunstancias para hacerse avalorar; sólo una Europa martirizada y fatigada ha podido descubrir hoy lo que viene diciendo desde su iniciación. Y esto pese al carácter realista y social de la Pintura.

¿Qué puede significar una incompreensión de más o de menos a un arte compleja e impura, cuya influencia en la nueva estructura cultural del país ya se palpa? Las nuevas viviendas, escuelas, hospitales y ciudades ¿no están modelando acaso la fisonomía de las nuevas generaciones?

Para los arquitectos de hoy comprobar los resultados sociales de su obra, no es meta sino estímulo, que premia en parte considerable los esfuerzos y los sacrificios que ha costado lograr obras como las que ilustra la Exposición que hoy se inaugura. Para la juventud que mañana nos sustituya, estos resultados son invitación y demostración: invitan a la superación constante y demuestran que con entusiasmo, con tesón y con sacrificio, es posible alcanzar lo que pareció, tan sólo hace veinticinco años, imposible quimera.



1. *La Sagrada Familia*.—México.



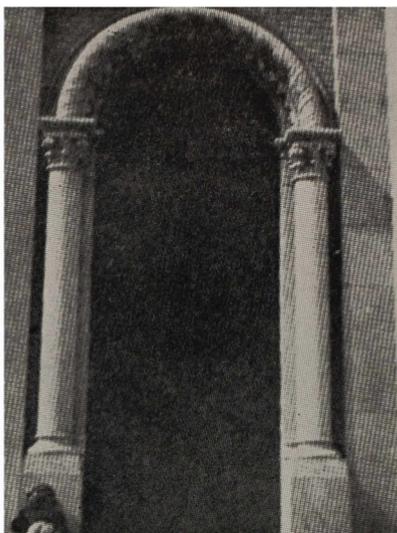
2. *St. Audé*, Angulema.

e t a p a a n a c r ó n i c o - e x ó t i c a

Comparando estas obras mexicanas con las europeas que a distancia de siglos les anteceden, se hace manifiesto el propósito de copiarlas o tomar de ellas elementos diversos, a la vez que las incongruencias estilísticas en que se cae (1 y 2). La reja de lineamientos franceses del siglo XVIII, se enmarca en una ventana renacentista romana del siglo XV, copiada puntualmente del Palacio de la Cancillería (5 y 6).

Es notoria la incomprensión de las proporciones y del carácter en la puerta (3) al considerarse frente a las auténticas románicas (4). La métrica del orden dórico auténtico (9) se ignora en el monumento que se ilustra (10).

3. *La Sagrada Familia*.—México.

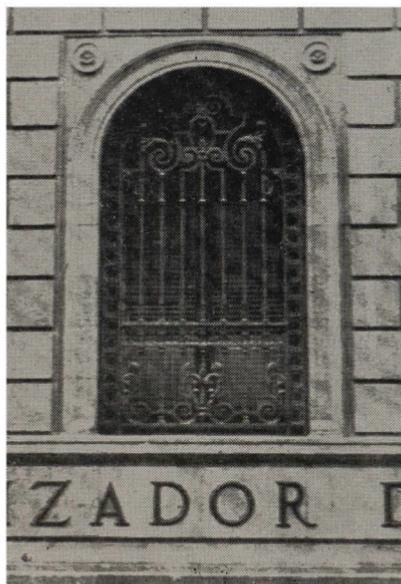


4. *Puerta románica*.

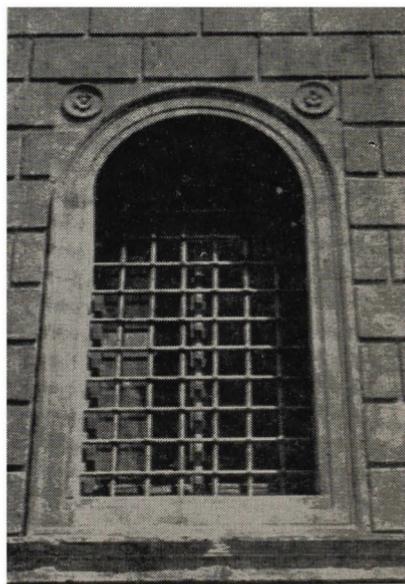


e t a p a a n a c r ó n i c a - e x ó t i c a

5. Banco Capitalizador.—México.

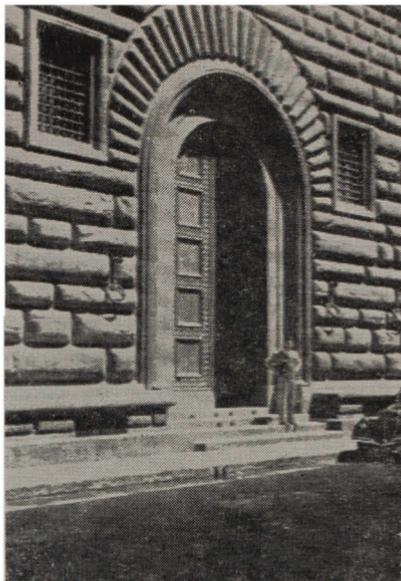


6. Palacio de la Cancillería, Roma (siglo xv).





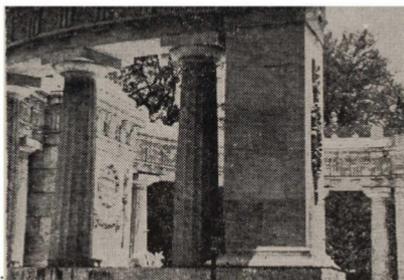
7. Banco de México.—México.



8. Palacio Strozzi, Florencia (siglo xv).



9. Templo de Poseidón, Paestum (siglo v A C).



10. Monumento a Juárez.—México.



11. *Universidad Nacional.—México (1912).* 12. *Antigo Colegio de San Ildefonso.—México (siglo XVIII).*

etapa anaerónico-nacional

El edificio que actualmente ocupan las oficinas de la Universidad Nacional, fue proyectado a principios del siglo (1912) como ampliación del antiguo Colegio de San Ildefonso, entonces como hoy Escuela Preparatoria. El empeño en seguir el carácter y las formas auténticas coloniales no impide que delaten su pertenencia a tiempos históricos diferentes.

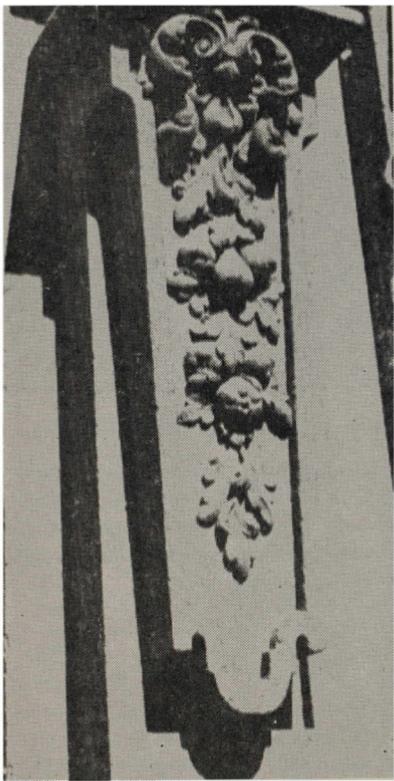
El carácter de las dos portadas (11 y 12) es notoriamente diferente. La dureza de la ventana y revestimiento del muro (13) salta a la vista al compararse en el colonial (14). Los patios con ser el nuevo (17) copia exacta del (18), su textura y escala es de tal manera diferente que en el natural no se requiere fijar la atención en el barandal moderno ni en la ornamentación adicional en la copia al friso. El concreto con el cual se ha fabricado la piedra es de una dura uniformidad y de un color y calidad que resta valor plástico a la composición.



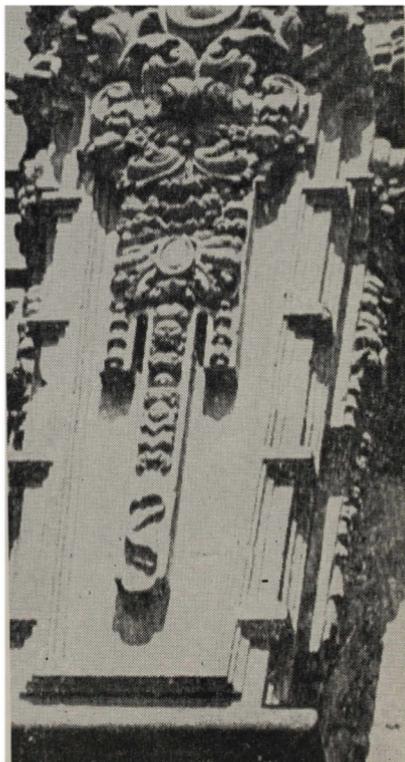
13. *Universidad Nacional.*



14. *San Ildefonso.*



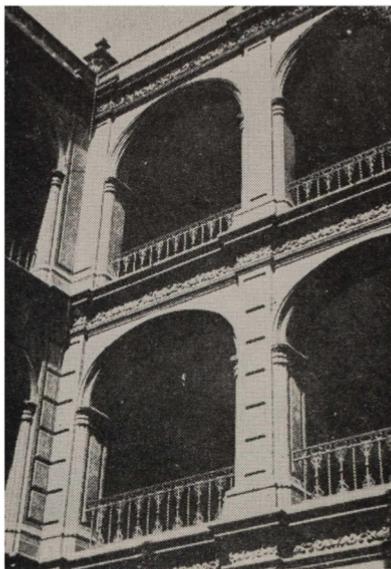
15. *Universidad Nacional.*



16. *San Ildefonso.*

**etapa
anacrónico-
nacional**

17. *Universidad Nacional.*



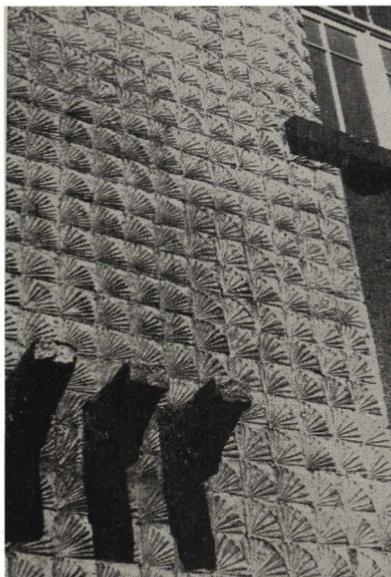
18. *San Ildefonso.*



e t a p a i n d i v i d u a l i s t a

Las ilustraciones (19-21 y 22) corresponden a unas cuantas de las numerosas y variadas obras que el arquitecto Juan Segura produce entre los años 1923 y 1926. Sin lugar a duda muestran su *actualidad* en su tiempo y su persecución y logro de la *originalidad*.

Al compararse con obras de principios de siglo, por ejemplo las del inquieto y talentoso catalán Gaudí (20), se aprecia la independencia de la obra del arquitecto Segura respecto a las del "Modern Style" o "Art Nouveau" europeas.



19. *Textura de paramento de muro con enjarre grabado. México. Arq. Juan Segura.*

21. *Casa habitación, Calle Sadi Carnot, México.*
Arq. Juan Segura.



20. *Portada, Arq. Antonio Gaudí, Barcelona.*

22. *Casa habitación, Calle Praga, México.*
Arq. Juan Segura.





23. Plaza Melchor Ocampo, Arqs. Barragán y Del Moral.

e t a p a m o d e r n a

La *abolición* de formas inspiradas en las del pasado es evidente en las obras a partir de 1925.

Las obras que aquí se ilustran, tomadas al azar de entre las numerosas producidas en México en todos los géneros, durante los últimos veinticinco años, no representan las calidades o categorías explicadas, como excepción, sino como muestra de las que, en mayor o menor escala, se descubren sin esfuerzo en el conjunto.

Estudio especial diverso del aquí presentado deberá ocuparse de investigar y señalar las características óptico hápticas que informan las obras mexicanas dentro de la producción contemporánea mundial.



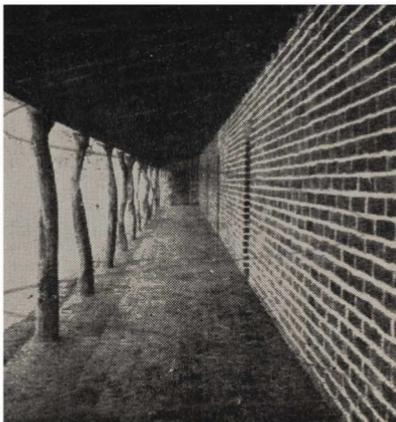
24. Apartamentos, Arqs. Alvarez y Sordo Madaleno.



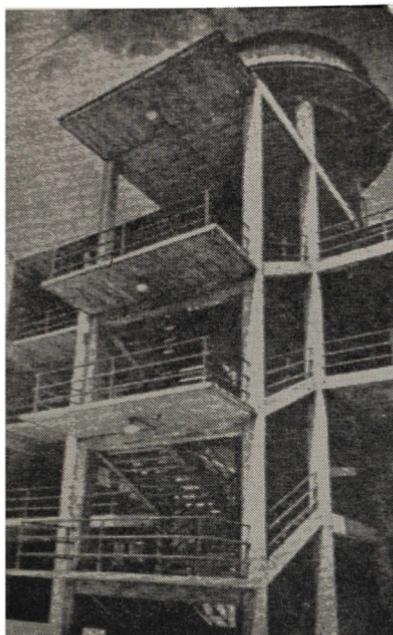
25. Casa-estudio. Villa Obregón. Arq. O'Gorman.
1929.

La estructura tectónica

La *estructura tectónica* se acentúa con énfasis en las obras con que se inicia el período; asomando en algunas recientes cierto atenuado formalismo.



26. Escuela Primaria. Cosoacaran, Gto.
Arq. Enrique del Moral. 1946.

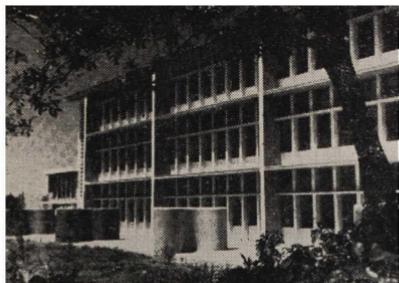


27. *Escuela Industrial Prevocacional. México.*
Arq. Juan O'Gorman. 1933.

l a e s t r u c t u r a t e c t ó n i c a

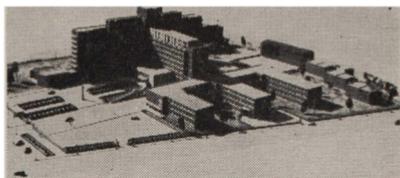


28. *Sindicato Mexicano de Electricistas. México.*
Arqs. Yáñez y Rivas. 1938.

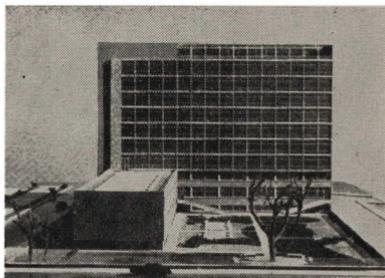


29. Escuela "Abraham Castellanos". Jalapa, Ver.
Arq. Luis G. Rivadeneira. 1948.

La adecuación al *programa individual* se hace más patente en determinados géneros que han facilitado grabar en las soluciones obtenidas el sello peculiar del tiempo y del país. Los nuevos hospitales representan muy especialmente la actual corriente mexicana con arraigo en lo nacional y en lo humano-occidental.

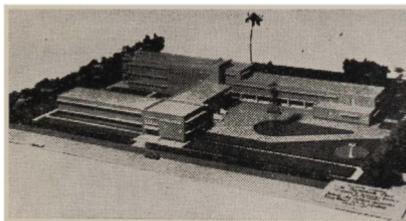


31. Hospital de la Raza. México. Arq. Enrique Yáñez. 1946.

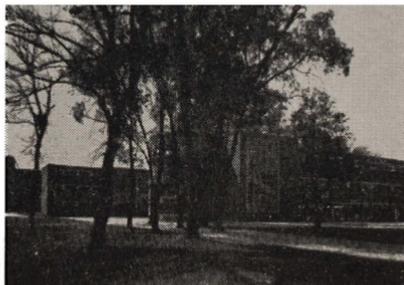


32. Instituto de Oftalmología. México. Arq. Raúl Cacho. 1949.

33. Escuela Secundaria. México. Arq. Enrique Yáñez. 1944.



30. Hospital General Regional. Tapachula, Chis.
Arq. Enrique Guerrero L. 1944.



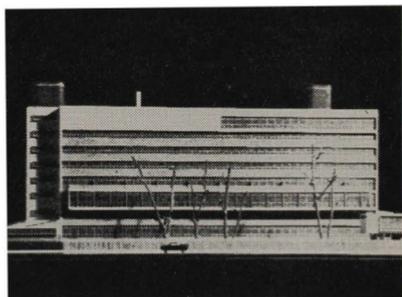


El valor *integralmente arquitectónico* en las obras de este período se da necesariamente en diversidad de grados, y más se comprueba en todas ellas la presencia simultánea de lo estético, lo útil y lo social.

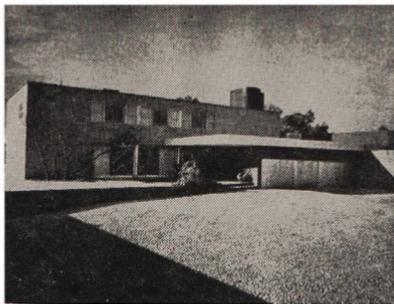
34. *Secretaría de Recursos Hidráulicos. México. Arqs. Pani y del Moral. 1950.*



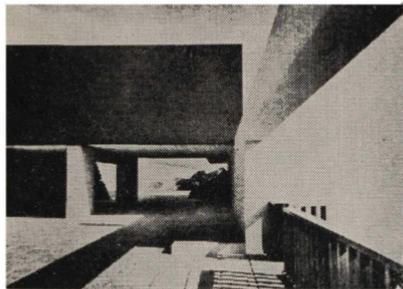
35. *Edificio de despachos. Arqs. Alvarez y Sordo Madaleno. 1948.*



36. *Hospital de Cancerología. México. Arq. Raúl Cacho. 1949.*



39. *Casa-habitación*. Arq. Juan Sordo Madaleno. 1946.

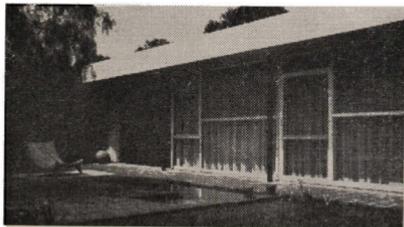


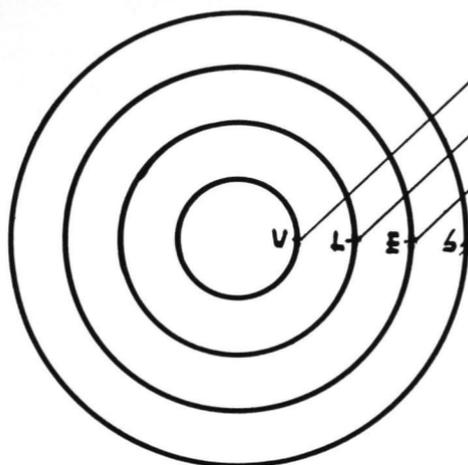
37. *Casa-habitación*. Villa Obregón. Arq. Max Cetto. 1950.

40. *Iglesia de la Purísima*. Monterrey. Arq. Enrique de la Mora y Palomar. 1940.



38. *Casa-habitación*. México. Arq. Ramón Torres Martínez.





- útil
- lógico
- estético
- social

1

PANORAMA DE LA ARQUITECTURA MEXICANA CONTEMPORANEA 1950 - 1962 *

Hace cosa de un mes tuve la honrosa oportunidad de dirigir la palabra a un grupo de distinguidos colegas y de entusiastas estudiantes de arquitectura de esta culta ciudad. Ahora la Sociedad de Arquitectos de Guadalajara, me trae aquí de nueva cuenta, para la misma grata y comprometida misión de dirigirme a tan generoso auditorio.

El tema de nuestra plática consiste en mostrar unas cuantas observaciones acerca de las corrientes formales que, a mi juicio, presenta la producción arquitectónica mexicana de la última *docena* de años. Todos ustedes, o al menos muchos, saben que mi postura

* Conferencia sustentada en la Sociedad de Arquitectos de Guadalajara, Jal., el 10 de diciembre de 1962.

2



3



no es la del crítico profesional o la del historiógrafo del Arte, sino la del arquitecto activo aficionado, diría de por vida, a la meditación teórica en torno al Arte. Esta realidad, mi realidad, no debe olvidarse en cuanto aquí pueda decir.

La *mostración de la totalidad de obras* que estilizan el momento histórico a que voy a referirme, no es pues, el motivo de nuestra plática; como tampoco la *enumeración*, que sería cuantiosa, de sus más destacados

autores. Las ilustraciones que acompañan nuestra disertación han sido tomadas casi al azar; las más a mano en mi lugar de residencia y esto, no por pereza, sino como comprobación de lo que en conjunto puede observar cualquier acucioso contemplador. La Exposición “Cuatro Mil años de Arquitectura Mexicana” se encarga en parte de esta tarea.

Para cumplirla dentro de los límites siempre estrechos de una plática se requiere la habilidad del cronista más que del crítico. Por mi parte debo confesar que difícilmente podría lanzarme por ese camino; pues mi afición por la Teoría del Arte, y por las esencias, me haría desviar de la crónica y salirme al fin al campo de mis cotidianas faenas. Por esta circunstancia, ruego a los distinguidos colegas que de manera tan generosa me prestan atención, me disculpen si expongo algunas ideas que les son de sobra conocidas, máxime cuando van a normar mis personales apreciaciones y constituyen la intención teórica de nuestra producción arquitectónica desde hace un tercio de siglo.

Conceptuamos la arquitectura como Arte que construye las espacialidades en que el hombre desenvuelve buena parte de su vida colectiva. Por esta causa esencial, la arquitectura se crea resolviendo un conjunto de exigencias vitales humanas que denominamos los arquitectos Programa. Este complejo conjunto de multiforme estructura se arraiga ni más ni menos que en la igualmente polimorfa naturaleza del propio ser humano. La arquitectura la hace el hombre por sí y para sí. De estas consideraciones indudable-

mente elementales, nace el carácter tan propio que presenta la Arquitectura: atiende simultáneamente a las exigencias de un vivir biológico, lo mismo que psicológico, físico, del espíritu o estético; para convertir sus obras en documento perenne y vivo de la cultura para que se hizo y que la hizo. La Arquitectura es parte y es expresión de una cultura. Por esto se le interroga y se persiguen sus intenciones más recónditas.

Consecuentemente entendemos que toda arquitectura, al igual que toda cultura, pertenece a una localidad o espacialidad geográfica y dentro de ella a un determinado tiempo, a una temporalidad que podríamos llamar histórica. Por ello creemos que toda arquitectura se ubica cual si fuere un punto matemático por medio de dos coordenadas: la del *espacio geográfico* y la del *tiempo histórico*. Concediendo a cada una de ellas la amplitud que le demarca la propia cultura a que pertenece y da expresión. Lo que exigió el siglo XVIII a la arquitectura mexicana, es diferente a lo que le exigió el XVI o el pasado XIX. Y la extensión territorial o temporal en que se ejerce la exigencia de un Programa General, como decimos, la señala la extensión en ambos sentidos de la cultura. En la época precortesiana el Programa que rigió la construcción de la pirámide de Teotihuacán en el tiempo, no alcanzó siquiera las postrimerías del siglo XVI y en el espacio se confinó a lo que deslindó la cultura propiamente Tolteca: los mayas, si sufrieron la influencia de esta civilización, la modularon de manera propia, maya; no tolteca. ¡Qué



4



5

decir de este programa, el tolteca, que ni por asomo alcanzó, por ejemplo, las islas que cierran el *Golfo de México!*

Otro grupo de ideas directrices lo constituye una segunda y sustancial consecuencia del concepto que susten-



6



7

tamos de nuestro Arte y que antes enunciábamos: la polimorfidad de aspectos de la vida y del ser mismo humanos se proyecta, por medio de la cultura, en la forma arquitectónica. Esquemáticamente expuesta, esta doctrina representa que esta forma tiene, como todo objeto de nuestro conocimiento, un valor; y que este valor se integra por una serie de otros valores primarios que son autonómicos entre sí pero jerárquicamente concéntricos. Significa esta integración axiológica que lo arquitectónico debe valer en primer término y jerarquizadamente como cosa útil, en el estrato más bajo, pero ineludible. Con simultaneidad debe *valer factológicamente* como cosa hecha con *lógica fáctica*, la que informa a todo hacer humano y a todo cuanto de creado existe en el universo. Con igual concetricidad debe valer como obra de Arte estética y finalmente todas las anteriores valoraciones quedarán envueltas por una cuarta que las supone sin confundirse con ellas, que constituye la *valoración social*.

Se comprende que en los estrechos límites de un prólogo como es este, resulta menos que imposible desenvolver toda una doctrina; pero también se aceptará que es indispensable recordarla por lo bajo y dejarla aunque sea pergeñada, esquematizada. No podemos desentendernos en la auténtica obra de arquitectura ni de su estructura edificatoria, ni de sus finalidades útil-económicas, como tampoco de su validez como creación estética ni de su proyección y raigamen en lo social. Una obra bella que olvida su finalidad útil, la consideramos desin-

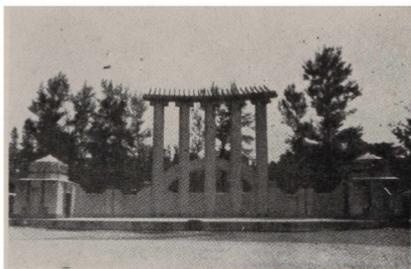
tegrada arquitectónicamente, será una hermosa decoración o una escultura monumental, pero no auténtica *obra de arquitectura*.

Hasta aquí el preámbulo teórico. Requerimos ahora de igual modo, resumido, preambular; mencionar las diversas etapas que formal e históricamente desembocan en el año de 1950 que hemos tomado como iniciación del período en que centraremos nuestra atención.

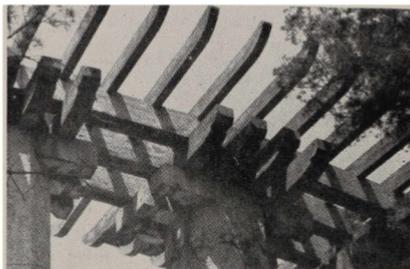
Por tal motivo sólo pasaremos revista a las diversas etapas que ha recorrido la producción arquitectónica mexicana entre el 1900 y el dicho año de 50. En otro estudio* publicado en ese año del medio siglo expliqué con mayor amplitud lo que ahora sólo será una simple referencia.

El 1900 lo vive el país bajo el régimen porfiriano heredado del siglo anterior. Una primera etapa formal se ubica entre ese año y aproximadamente el de 1910 en que se inicia la revolución política que dio término a la dictadura porfirista.

En este primer período la forma arquitectónica de las grandes edificaciones públicas y de las suntuarias residencias se caracteriza por su arraigo francamente *exótico* y *anacrónico*. Entonces se encomiendan las mejores obras a arquitectos extranjeros que dejan en ellas acomodos más o menos hábilmente manejados de formas estilísticas pertenecientes a siglos muy anteriores al XX y florecidos en lugares europeos, de Programa General diferente y por ello de exigencias e idiosincrasias totalmente ajenas a las de nuestro pueblo; dejan sin em-



8



9



10

11



12



bargo muy claramente delatada la preferencia de nuestras clases directoras y de mayor nivel económico, por lo europeo y la subestimación que practican de lo propio y nuestro.

La segunda etapa se inicia y extiende imprecisamente, como acontece a

todo fenómeno socio-histórico, al finalizar la dictadura a que nos referimos y hasta los años 1923 y siguientes. Se reacciona entonces contra la forma *exótica*, pero *no* contra el *anacronismo*.

Se inspiran entonces las formas en los monumentos de la época virreinal y algunas, las menos, en los precortesianos. Esta arquitectura denota así una tendencia hacia lo *nacional anacrónico*. Buen ejemplo de ella son la Escuela Preparatoria del año 12 a 14 y el monumento a Cuauhtémoc erigido en el Paseo de la Reforma de la Cd. de México, que intenta aprovechar formas de las arquitecturas autóctonas mexicanas.

Este movimiento *nacionalista* y *anacrónico*, por su tendencia formal, puede explicarse por varios costados: sea como anhelo de liberación de lo extranjero impuesto en la época porfirista, anhelo que estimula la revolución política aunque sus hombres siguen anclados a las etapas anteriores; o como reflejo tardío, además, de otros nacionalismos europeos aparecidos varias decenas de años antes, el que floreció con Violet Le Duc en Francia respecto al Gótico o el que en igual sentido prohibió Purgin en Inglaterra y dio frutos en los Estados Unidos hasta en los años 30 de nuestro siglo. De esta etapa data la decidida valoración de lo nuestro y el interés de propios y algunos extraños que lo estimularon, desde años atrás, por los monumentos antiguos que en tan enorme número se conserva en ese tiempo por todo el territorio nacional.

Una tercera y fugaz etapa se registra más o menos entre los años 24 y

27 ó 28, en la que se sostiene la reacción contra el *exotismo*, y se inaugura e intenta una creación que sea *no sólo nacional* como la anterior, sino a la vez *actual*. Esta reacción se finca fundamentalmente en lo ornamental o lo decorativo de las formas, sin alcanzar la comprensión integral de lo arquitectónico, por lo que propiamente da origen a lo que hemos denominado *nacional y actual*, pero *individualista*; pues así surgen sus obras; casi como expresión del talento de un solo arquitecto joven e inquieto, que extiende su efímera influencia por algún tiempo en varios otros arquitectos. Me refiero al frecuentemente ignorado Juan Segura, cuya obra tiene cierto arraigo en lo colonial mexicano, pero al analizar con detenimiento su cuantiosa producción surge su originalidad e independencia. No se encuentra en ella vestigio alguno de, por ejemplo, el entonces aún reciente *art nouveau*.

A partir del primer cuarto de nuestro siglo, se inicia con simultaneidad a la etapa antes explicada una cuarta, que desemboca en nuestra actualidad, caracterizada por una franca orientación hacia lo *nacional* y hacia lo *actual*; sólo que intentando resolver el problema arquitectónico mexicano, desde los múltiples puntos valorativos que exponíamos en nuestro preámbulo: el de hacer la obra *actualmente útil y factológica*. El perseguir lo plástico-estético y el de arraigarse en lo *social*, de tan amplísima connotación. Todo esto enraizado al tiempo, al suelo propio y a la vez a la *cultura del occidente* a la que seguimos vinculados.



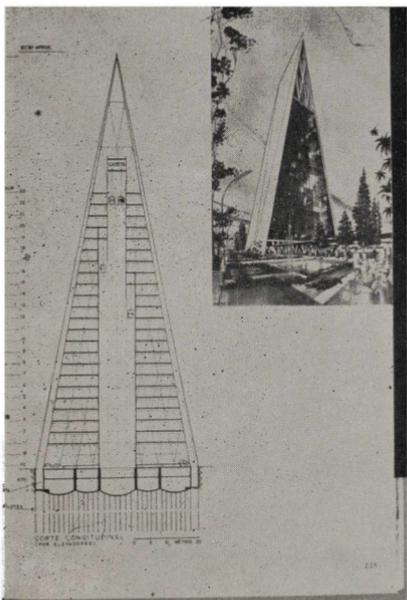
13



14



15



16

Podríamos ilustrar esta etapa con una serie abrumadora de obras, algunas de las cuales se exhiben en la actual Exposición, que mostrarán los pasos seguidos, pero resultaría nuestra plática excesiva en extensión y un tanto fuera del tema que nos fijamos.

Del año 1950 a la fecha, la producción arquitectónica mexicana ha sido de una proliferación extraordinaria. Los grandes conjuntos como la Ciudad Universitaria del 52, el Politécnico reciente, el Centro Médico inconcluso y los numerosos núcleos de habitaciones para empleados estatales no constituyen solos el síntoma de esta inusitada actividad; en todas nuestras ciudades abundan en número ignoto muestras inequívocas de que los arquitectos mexicanos han dispuesto en doce años de innumerables oportunidades para manifestar y dejar huella clara y palpable de sus orientaciones y de sus inquietudes; de sus aciertos y desaciertos. Por este tan crecido número, lo volvemos a decir, no podemos ni mostrar la obra de tanto arquitecto talentoso y entusiasta ni tampoco el sinnúmero de ejemplares en que apoyamos nuestras observaciones.

Vamos a circunscribir nuestra exposición a señalar las más definidas corrientes que se aprecian en conjunto, sin dejar de reconocer que son paralelas a las del occidente.

Una primera dirección apunta hacia la forma internacionalizante o internacional, según la denomina la crítica universal. Se encuentra en edificios comerciales, industriales y residenciales que inundan nuestras ciudades. Todos conocen sus características formales: estructuras de concreto o de

fierro “liberadas”, la famosa cortina vítrea y los volúmenes tabliformes y simples. Esta tendencia se encuentra, ustedes lo saben de sobra, en todas las naciones, cualquiera sea su latitud, su economía, su clima y su tradición.

Y si es verdad que puede corresponder a otra tendencia: la de unificación cultural a que aspira el mundo occidental, también lo es que se acoge sólo a medias a lo que universalmente se piensa debe ser la finalidad de toda arquitectura: algo más que una grande y costosa escultura o escenografía. Se desatiende, entre otras cosas, lo que toda ubicación exige. En realidad, y esto es una interesante paradoja, se desincorpora de la cultura a que quiere pertenecer, al trasplantar soluciones de accidente, ópticas, sólo gustables al contemplador de lo plástico y por lo contrario desaprobadas e incomprensibles para el hombre común, el que habita esas formas y las comprueba desadaptadas a sus costumbres, a sus necesidades, a su economía y a lo más rudimentario que el clima de su lugar exige a quien sufre sus inclemencias. Pretenden por tanto estas formas internacionales serlo porque copian soluciones que en su origen fueron creadas para climas, economías e idiosincrasias diferentes a las nuestras.

México es un país saturado de problemas gigantescos; de economías y culturas totalmente distantes unas de otras y por tal causa nuestra arquitectura resulta en su proliferación, un verdadero mosaico de formas que van desde aquellas auspiciadas por economías elevadas de origen público o pri-



17

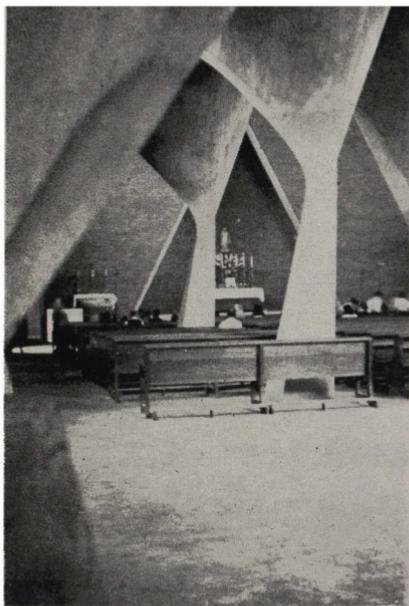


18

19



20



vado, hasta casas y escuelas modestas y paupérrimas. Abundan en la Ciudad de México y sus alrededores rascacielos que pueden estar en cualquier lugar económicamente calificable como rico, fábricas igualmente ostentosas y habitaciones que denotan sun-

tuosidad y lujo, al lado de una creciente delación de pobreza y de miseria, en las edificaciones que en un por ciento crecidísimo nos dan la tónica de “*tierra de contrastes y color*” con que nuestros ricos vecinos del Norte nos califican.

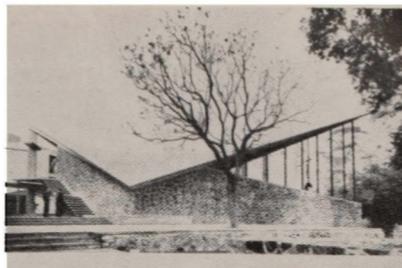
Quizás parezca a ustedes dura e intransigente mi palabra, mas intento estimular la reflexión y con ella una más propia arquitectura. Sin embargo, es igualmente importante señalar lo que de encomiástico presenta esta tendencia internacionalizante desde el punto de vista formal: las mejores obras, no importa su dimensión física, son notoriamente armónicas y hábilmente concebidas como plástica. Hay algo más que deseo subrayar por su *trascendencia*: parece que estas obras a pesar de su intento de hacerse internacionales, esto es, desarraigadas a su ubicación geográfico-física, de hecho presentan calidades formales que las hacen precisamente mexicanas en medio de su ignorar lo climático y lo humano-local. La calidad cromática y la háptica, se encuentran con una frecuencia cada vez más patente en muchas de estas obras. Se intenta así ser y no ser, curiosa paradoja que espera un estudio a fondo; ser internacional y a la vez destacar individualmente. Este intento se finca en la explotación de calidades morfológicas que están arraigadas a México y que se encuentran en obras precortesianas lo mismo que en las variadísimas de los siglos virreinales o coloniales. Nuestra métrica, aunque esto parezca incierto, es también la que informa la obra de aquellas pasadas épocas. Al ojo del crítico extranjero o le molestan estas

calidades propias o cuando su etnocentrismo se lo permita se interesa por ellas aún sin gustarlas; el hecho es que ahí están esperando una investigación seria que entusiasme a nuestros prolíficos arquitectos, sin desviarlos de lo que el país nos pide y exige que es servirlo en medio de su heterogeneidad y sus pobrezaas.

Al lado de esta dirección se destaca otra que ha traspasado nuestras fronteras: la que se apoya en las cubiertas laminares puestas en boga entre nosotros por el arquitecto español Candela y manejadas por varios de nuestros arquitectos. Es claro que esta postura o corriente es también de tipo internacionalizante: pues otros notables estructuradores de cubiertas como Nervi, Buckminster Fuller y el gran maestro español Torroja, para sólo citar a los más conocidos, han dado carácter propio a múltiples obras por todo el occidente: en Europa y sobre todo en América.

Esta segunda dirección formal, entre nosotros, posee también calidades propias arraigadas a esta clara inquietud de pertenecernos. De aquí el innegable buen éxito que internacionalmente ha tenido nuestro talentoso amigo Candela, que a pesar de su origen y formación se siente unido al México que le ha prestado las más insospechadas oportunidades de realización.

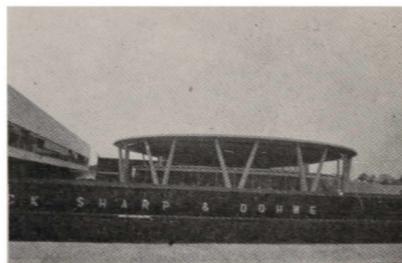
En las dos anteriores direcciones hemos señalado el nada velado empeño de ser nacionales dentro de las corrientes *colectivas actuales*. Existe sin embargo otra tercera dirección que pugna sin *encubrimiento alguno* por *esta pertenencia*; sólo que basa sus



21



22



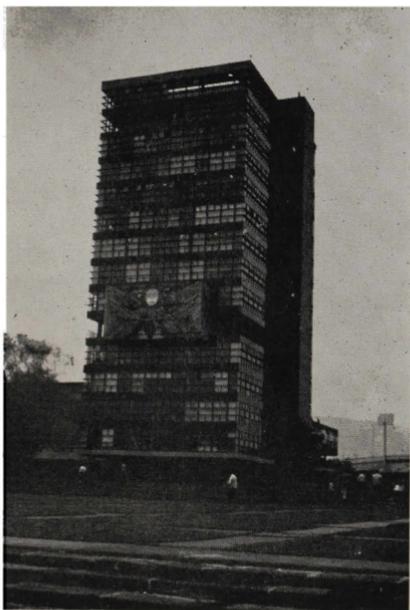
23

intentos, en particularmente lo *ornamental* y lo *decorativo*, apoyándose en ciertas formas históricas que por su arraigo a nuestra tradición, las hace nacionales.

Algunos casos se perfilan hacia lo francamente tradicional: otros hacia lo *individual* y personal como sucedió en la tercera etapa histórica mencio-



24



25

nada en nuestro preámbulo. Ciertamente se encuentran antecedentes de casos similares en otros países —el interés por Fernando Cheval por ejemplo— pero aún así lo nuestro ostenta con claridad el sello de lo mexicano.

Una cuarta dirección está dando cuantiosos frutos que aunque poco conocidos por nuestro público, han sido meritoriamente premiados en las justas internacionales: a mi juicio se encamina *rectamente* a *resolver* los *graves problemas nuestros*; basándose en la técnica y en el gusto universales pero *arraigándose* por la naturaleza misma de nuestros problemas a lo nacional y surgiendo precisamente de la magnitud de nuestras necesidades y de lo desproporcionado de nuestros recursos para su elevada estatura. Es este un esfuerzo que debe aquilatarse en todo lo que en su raíz posee. Un intento auténtico de solucionar lo gigantesco de nuestras exigencias con lo exiguo de nuestros recursos. Las soluciones dadas no han sido estimadas aún por nuestros mismos arquitectos; las revistas internacionales de arquitectura con su nefando espíritu comercial, no encuentran en estas formas el catálogo que ofrecen a sus ávidos lectores en busca de novedades que copiar, sin embargo y a pesar de esta incomprensión, para mí muestran un gran camino a seguir: *partir del conocimiento de nuestras realidades, de nuestros auténticos problemas y de nuestras posibilidades.*

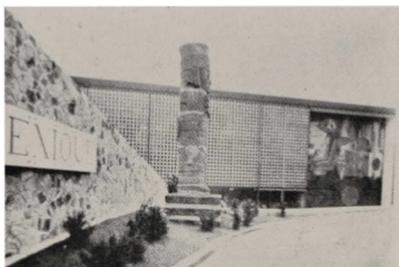
A pueblos pobres como el nuestro, necesitados de *instrucción*, de *salud* y de *techo*, no hay que ofrecerles cortinas *vítreas*, ni paraboloides hiperbó-

licos, de igual manera que a quien padece hambre lo que debe proporcionársele es alimento y no vajilla de plata, ni servicio de etiqueta. Perdonen mi crudeza, pero cuando se palpan los problemas nacionales subleva la ostentación de muchas de nuestras obras públicas que escudadas tras la magnitud de nuestros problemas delatan el más recóndito personalismo.

Debo a ustedes una explicación final de trascendencia. Parece fuera de lugar en los años que corren hablar de nacionalismos, cuando la ciencia, la técnica y hasta el modo de organizar la vida se hacen a paso acelerado internacionales o no-nacionales. Propiamente hablando se está proyectando la humanidad hacia una colectivización integral, hacia una cultura que deje de ser occidental para convertirse en humana, propia a todas las latitudes y a todas las razas. Y siendo esto una realidad incontrovertible, en el campo de la arquitectura, se observa una reacción formal aparentemente contraria a la denominada forma internacionalizante. Dos de los arquitectos "dadores de forma" como los llamó el recientemente desaparecido Saarinen: Gropius y Le Corbusier, así como sus mismos seguidores más conocidos, como Johnson y el mismo Saarinen, han reaccionado para, dentro del marco de una relativa internacionalidad que es la *de las ideas directrices* y la de las *técnicas edificatorias* no la de las *formas de solución*, proyectar sus creaciones rumbo a lo que las condiciones locales climáticas, tradicionales y económicas siguen exigiendo a sus arquitecturas.



26



27



28



29



30



31

Creemos que la causa de esta aparente, o mejor dicho, manifiesta contradicción, sobre todo en sus imitadores, está en la convicción que se ha arraigado de corregir un grave error cometido por buena parte de la arquitectura de todos los países, nosotros entre ellos, el de haber ignorado de hecho, la ubicación geográfico-humana como parte integrante de lo que es un Programa General de toda auténtica arquitectura. Lo que hemos errado no es el camino en lo *teórico*, sino en lo *formal*. El error ha sido el trasplante de soluciones dadas a otros problemas, a otros climas y a otras economías que difieren de los nuestros. Norteamérica puede suplir con costosas disposiciones lo que su clima le niega. Nosotros tenemos que aprovechar lo que nuestra pobreza nos niega y el clima nos regala.

En reciente Conferencia Internacional verificada en Sankt Gallen, Jean Gebser, al referirse a la nueva cosmovisión, dice tomando el nacionalismo como pensamiento tridimensional:

“Hoy, a la luz de las consideraciones de la novísima filosofía de la historia y de la novísima sociología, deberíamos considerar las naciones como repliegues dinámicos individuales de un gran ciclo cultural. Si comprendemos bien este hecho comprendemos así mismo que no se trata de una *supresión* del nacionalismo sino de una *superación* de éste. Según esto, las naciones vienen a integrar una realidad más amplia, una realidad comprensiva, porque el obrar y la propia conciencia no corresponden ya a las partes, esto es, a las naciones, sino a

la totalidad comprensiva del ciclo cultural”.

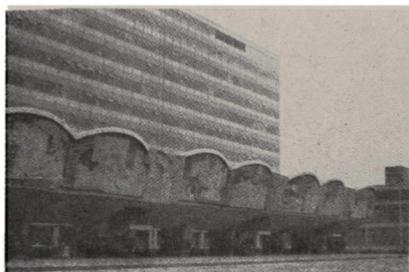
Esta cita me parece suficientemente explicativa, y desde luego autorizadísima, para aclarar mi propio pensamiento, pues al hablar de las tendencias nacionales en la arquitectura nuestra más actual, exactamente pienso que este nacionalismo debe persistir enmarcado, dentro, o como dice Gebser “superado” por “la totalidad comprensiva del ciclo cultural” actual al que pertenece la humanidad contemporánea, y es claro, integrado a la totalidad valorativa arquitectónica.

Por otra parte, si algún día, posible desde luego, llega el hombre con su ciencia y con su técnica, a corregir las discrepancias *climáticas*, a *fundir en una sola las razas humanas* y a *crear una economía auténticamente única, mundial*, entonces hay que esperar una forma arquitectónica igual, unificada y mundial, no nacional sino perteneciente a la humanidad toda. Pero ese día no ha llegado y México es aún un país de facetas diametralmente opuestas, lo mismo en cuanto a climas, que a modalidades de vida, que a economía. Fundamentalmente como tantos otros pueblos hermanos de nuestra América Hispana, estamos cargados de múltiples necesidades y gravitan sobre nosotros problemas gigantescos, que si bien nosotros estamos atacando con decisión y resolviendo a paso acelerado, todavía nos falta mucho por recorrer dentro de nuestras fronteras para abolir las profundas *desigualdades culturales y económicas*.

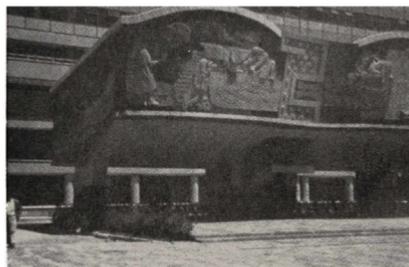
Los problemas arquitectónicos mexicanos presentan las mismas caracte-



32

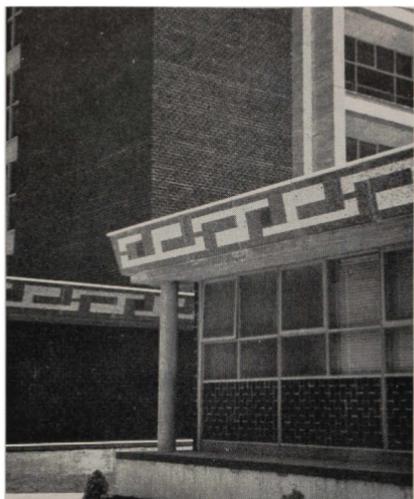


33



34

rísticas que nuestra cultura y economía, de que se alimentan, y que el suelo sobre que se asientan. Cualquier mostración de lo que hace México aparece a ojos extraños, mosaico de formas antagónicas, o como han dicho arquitectos de fuera: torpes imitaciones de lo que hace el mundo oc-



35



36



37

cidental. En realidad lo que acontece a mi entender, es que quienes así juzgan, lo hacen dentro de ese concepto tridimensional en vías de liquidación, el etnocentrismo nacionalista y al amparo de un desconocimiento, al menos de hecho, de que cada momento histórico y cada localidad geográfica poseen una cultura dentro de la universal, con tónica propia, con acento peculiar, que como en nuestro caso es inconfundiblemente mexicano y produce expresiones plásticas diferentes a las de otros lugares y a las de otras idiosincrasias, aun dentro de las ideas directrices actuales.

Si se sustentan en verdad estas orientaciones podrá superarse la idea nacionalista sin mengua de enmarcarse en la cultura universal y sin dar lugar a caóticos extravíos como aquellos a que conduce querer abdicar de lo propio para a la postre permanecer sólo a medias dentro de él. Creemos estar ya lejos de aquellos días en que se aceptaron formas únicas de arte, fuera de las cuales aquellas que se les aproximaban se calificaban de primitivas y las que se alejaban de ellas de decadentes.

Aún sin contemplar la arquitectura desde el punto de vista integral que hablábamos, sólo vista como plástica, pensamos que cada arte auténtica sólo es comprensible y gustable a la luz de su propia cultura.

Mi charla ha sido una invitación a meditar un tanto sobre los derroteros que está siguiendo nuestra arquitectura, con la idea de que cada uno encuentre su personal camino en medio de la nebulosa perspectiva que presentan la arquitectura y la cultura toda

del occidente. Tengo fe en la juventud y en la voluntad de nuestros arquitectos: sin detener nuestro andar, podemos volver los ojos hacia lo recorrido para mejor entender nuestros aciertos y para sobre todo, saber corregir nuestros desaciertos: sólo el presente nos pertenece, es verdad, pero interrogar el pasado es experiencia y atisbar

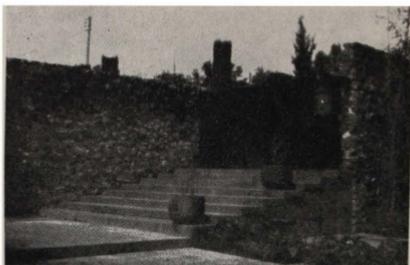
el futuro, prudencia. Sin temor, enfrentemos nuestro hoy, seguros de que habremos de encontrar solución a nuestros problemas y de este modo con fe, con entusiasmo y con inquebrantable voluntad, sirvamos a nuestra colectividad.

Sólo me queda por ahora, agradecerles su generosa atención.

Arq. José Villagrán García

ILUSTRACIONES PROYECTADAS:

- 1.—Esquema de integración axiológica del valor arquitectónico de la forma.
- 2.—Correo Mayor, Méx., D. F. Arq. Adamo Boari. Muestra de la corriente exótico-anacrónica característica de la primera etapa observada: 1900 a 1910 aprox.
- 3.—Una residencia en México, D. F. Otro de los numerosos casos en que se sustenta por igual, la misma tendencia que los edificios públicos.
- 4.—Fachada de la Escuela Preparatoria, Méx., D. F. Arq. Samuel Chávez. Este como tantos otros edificios y monumentos, denota la corriente nacional-anacrónica a que se acogen las obras de la segunda etapa: 1910-1923 y siguientes.
- 5.—Monumento a Cuauhtémoc, Méx., D. F. El pedestal de esta composición se inspira en formas precortesianas mexicanas, del mismo modo que la fachada antes mostrada lo hace en las de los tiempos coloniales.
- 6.—Casa residencial, Méx., D. F. Arq. Juan Segura. Esta fachada es característica de la corriente fundada por el arquitecto Segura, que hemos denominado nacional-individualista y que florece aproximadamente entre los años 1924 y 28.
- 7.—Entrada a una casa de apartamentos, Méx., D. F. Del mismo arquitecto Segura, hace ver su empeño en ser actual y nacional. La forma que alcanza está necesariamente vinculada al tiempo que vive, a la tradición mexicana y al occidente, pero presenta un acento propio, que la diferencia de lo que se hace en ese momento en otros lugares y continentes.
- 8.—Teatro al aire libre, Méx., D. F. En esta obra de Segura, puede advertirse al lado de su fecunda imaginación el carácter a que se hace referencia.
- 9.—Detalle de la pérgola del teatro que se ilustra.
- 10.—Oficinas y tiendas, Méx., D. F. Arq. Augusto Alvarez. Este edificio por el que alcanzó premio su autor en la



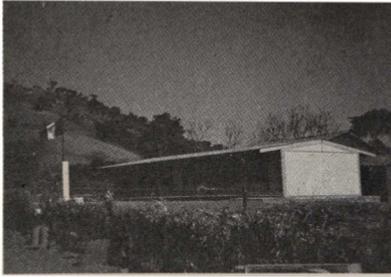
38



39



40



bienal de San Pablo, Brasil, sigue la corriente actualista e internacional; es claramente concebida dentro de las sencillas formas cúbico-tabliformes, con grandes aciertos plásticos. Este tipo de creaciones, como se explica en el texto, pasa necesariamente sobre las condiciones locales, pero de igual modo que las obras que se muestran en seguimiento de ésta, denotan un empeño más o menos manifiesto de pertenecer por las calidades formales óptico-hápticas a lo mexicano dentro de la corriente internacional.

- 11.—Instituto Politécnico. Méx., D. F. Arq. Reinaldo Pérez Rayón. Constituye un gran conjunto armónico y hábil, cuya unidad lo hace destacar como obra dentro de la misma corriente señalada. Nótese el carácter que alcanza dentro del camino elegido.
- 12.—Edificio de apartamentos. Méx., D. F. Arq. Ramón Marcos. Este edificio señala el empeño de su autor por pertenecer a la misma orientación internacional, empleando un claroscuro pronunciado, para hacerse más acorde con nuestras condiciones climáticas y de hecho obtener carácter propio. Como lo antes mostrados es notable el manejo armónico de la forma.
- 13.—Oficinas. Arq. Juan Sordo Madaleno. Méx., D. F. En esta composición, se advierte el mismo intento, sólo que explotando otra calidad: la del color. Las persianas de un amarillo intenso, contrastan felizmente con la piedra y el azul del firmamento.
- 14.—Oficinas. Arq. Héctor Mestre. Méx., D. F. Este otro interesante ejemplo, cuyo autor también obtuvo recompensa recientemente por parte del grupo de arquitectos pertenecientes a localidades sobre el Océano Pacífico, es magnífica muestra de la búsqueda de la forma y sus calidades; pertenece a lo internacional y a la vez a lo nuestro: aquí explota el color oscuro del vidrio, su textura pulida así como la del aluminio y la masa que representa en el conjunto, contrastando con la porción de piedra amarilla y su tratamiento háptico: rugoso e irregular.
- 15.—Oficinas del Ahorro Nacional. Méx., D. F. Arq. Esta adaptación de un antiguo esqueleto, destaca muy particularmente por la explotación que hace del color oscuro del vidrio empleado, que durante el día se ve casi negro, y del manejo de proporciones y contrastes, venturosamente logrados plásticamente.
- 16.—y 17.—Oficinas en el conjunto No-nalco, Méx., D. F. Arq. Mario Pani y Ass. Aún en ejecución, es otro ejemplo del mismo empeño de arraigarse a lo propio, explotando aquí la calidad, figura y en parte también los efectos del caroscuro.
- 18.—Oficinas, Méx., D. F. Arq. José Luis Benlliure. Constituye este conjunto un ejemplo más de por otros caminos formales hacerse local, en medio de los determinantes de la corriente.
- 19.—Templo de la Virgen Milagrosa. Méx., D. F. Arqs. Félix Candela y J. L. Benlliure. Obra característica de la tendencia, que emplea las cubiertas de concreto de formas puestas en boga internacionalmente por el Arq. Candela. Esta composición ha sido dada a conocer con amplitud tal, que se ha constituido en simbólica de la corriente.
- 20.—Interior del mismo templo.

- 21.—Capilla en “El Altillo”, Méx., D. F. Arq. Enrique de la Mora, otro meritorio ejemplar de la misma corriente.
- 22.—Residencia. Méx., D. F. Arq. Cubierta colgante que da una tónica diferente dentro de la misma orientación formal.
- 23.—y 24.—Laboratorios. Méx., D. F. Arq. Juan Sordo Madaleno. Obra que denota claramente el deseo de originalidad dentro de la orientación actual.
- 25.—Ciudad Universitaria. Méx., D. F. Arqs. E. del Moral y M. Pani. Rectoría. Esta como las obras que se ilustran aquí, pertenecientes al mismo conjunto, muestran con una evidencia quizás mayor, el empeo que informa de manera seguramente intencional, a la producción de estos últimos doce años: la de pertenecer a lo nuestro, dentro de las corrientes características al occidente. Se explotan las diversas calidades formales: muy en lo particular las cromáticas y las hápticas, aunque también las de la misma figura y, muy especialmente la métrica en sus más amplias significaciones arquitectónicas.
- 26.—C. U. Rectoría. Vista lateral.
- 27.—Pabellón de México en la Exposición de Bruselas. Arq. Pedro Ramírez Vázquez. Verdadero símbolo de la tendencia de perseguir lo propio dentro de lo occidental a que estamos incorporados desde el siglo XVI. El muro de piedra rugosa penetra y da carácter propio al edificio cuya estructura con ser actual presenta peculiaridades en su color y contexturas.
- 28.—C. U. Biblioteca. J. Martínez de Velasco, Juan O’Gorman y Gustavo Saverio, Arqs. La originalidad de la ornamentación pétreo y el mosaico del cuerpo central, prestan ampliamente las características apuntadas con anterioridad.
- 29.—Pirámide del Sol. Teotihuacán. Las calidades que presenta el tratamiento de la piedra, han sido punto de partida para las empleadas en la C.U.
- 30.—C.U. Pavimentos y escalinatas. Arqs. E. del Moral y M. Pani.
- 31.—Estadio Universitario. C. U. Méx., D. F. Arqs. Augusto Pérez Palacio, Raúl Salinas y Jorge Bravo. Esta obra, quizás una de las más significativas en la C. U., muestra en sus calidades de muros y revestimientos de terracerías, así como en la ornamentación del pintor Diego Rivera, la misma intención señalada.
- 32.—Estadio Universitario. C. U. Méx., D. F. Detalle de la ornamentación.
- 33.—Centro Médico, Méx., D. F. Arq. Enrique Yáñez. Aulas. En esta obra se hace patente la corriente revescaudada al empleo franco de ornamentaciones inspiradas en lo histórico nacional.
- 34.—Centro Médico. Detalle de las aulas.
- 35.—Centro Médico. Detalle de un pabellón.
- 36.—Casa residencial. Méx., D. F. Arq. Enrique Yáñez. Sintentiza elocuentemente la tendencia de esta corriente formal.
- 37.—Casa residencial. Méx., D. F. Arq. Juan O’Gorman. Conocida obra que manifiesta esta otra corriente de tipo nacional-individual.
- 38.—y 39.—Casa residencial. Méx., D. F. Arq. Ricardo Legorreta. El tratamiento dado a las mamposterías de piedra basáltica, representa nueva versión del intento por evadirse del internacionalismo a la vez de alcanzar actualidad dentro de lo nuestro.
- 40.—Esta como todas las escuelas rurales del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas, hace ver la dirección tomada venturosamente para resolver en el terreno de las realidades mexicanas, los problemas nacionales que se plantean al arquitecto mexicano. En Europa fueron premiadas las escuelas mexicanas de este tipo de entre las presentadas por diversas naciones.
- 41.—Otro ejemplo de la misma escuela rural mexicana.



**OTRAS EDICIONES DEL
DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA
DEL I. N. B. A.**

CUADERNOS DE ARQUITECTURA No. 1.

La industrialización de la arquitectura,

por los arquitectos *Ramón Marcos, Manuel Teja y Juan Becerra.*
36 pp. Ilustrado. (Agotado).

CUADERNOS DE ARQUITECTURA No. 2.

Filosofía de las estructuras,

por el arquitecto *Félix Candela.* (Contiene material gráfico de la obra realizada por este autor, biografía y una extensa bibliografía).
60 pp. Ilustrado, \$8.00.

CUADERNOS DE ARQUITECTURA No. 3.

Arquitectura viva japonesa,

por *Alberto Hjar, Ramón Vargas Salguero y Salvador Pinoncelly.*
46 pp. Ilustrado, \$ 5.00.

CUADERNOS DE ARQUITECTURA No. 4.

Meditaciones ante una crisis formal de la arquitectura,

por el arquitecto *José Villagrán García.* (Contiene dos ensayos sobre la Teoría
y la Obra del autor, por *Ramón Vargas S. y Salvador Pinoncelly*).
100 pp. Ilustrado, \$ 8.00.

CUADERNOS DE ARQUITECTURA No. 5.

El aula-casa rural,

por el arquitecto *Pedro Ramírez Vázquez.*
16 pp. Ilustrado, \$ 5.00.

CUADERNOS DE ARQUITECTURA No. 6.

30 años de funcionalismo en la E.S.I.A. y 25 del I.P.N.

por los Arqs. *Francisco Báez Ríos, Juan O'Gorman y Reynaldo Pérez Rayón.*
40 pp. Ilustrado, \$ 5.00.

CUADERNOS DE ARQUITECTURA No. 7.

Seis temas sobre la proporción en arquitectura,

por el arquitecto *José Villagrán García.*
72 pp. Ilustrado, \$ 5.00

CUADERNOS DE ARQUITECTURA No. 8

Arquitectura escolar internacional,

por los arquitectos *Enrique Vergara, Ruth Rivera Marín*
y Domingo García Ramos
66 pp. Ilustrado, \$ 5.00.

CUADERNOS DE ARQUITECTURA No. 9

La obra de Pier Luigi Nervi,

por los arquitectos *Pier Luigi Nervi* y *Andrés de Montezémolo*.

Contiene además el catálogo de obras presentadas en la exposición *Nervi* (Bellas Artes), y una amplísima y *exclusiva* bibliografía de los escritos de Nervi, la bibliografía sobre su obra y su curriculum vitae.

46 pp. Ilustrado, \$ 5.00.

NOTA: Todos los Cuadernos de Arquitectura llevan un Prólogo de la arquitecta *Ruth Rivera M.*

La arquitectura de Bonampak,

por el arquitecto *Alberto T. Arai*. (Este libro contiene además el relato "Viaje a las ruinas de Bonampak". Prólogo de *Ruth Rivera M.*, 1960).

345 pp. Ilustrado, \$ 28.00.

Además se pueden encontrar todos los catálogos de las Exposiciones realizadas por el Departamento de Arquitectura/INBA (*Museos, IV Bienal de Sao Paulo* (Arq. Mexicana), *Arquitectura Escolar Mexicana*, *Arquitectura Mexicana Contemporánea*, *Ceramistas Argentinos*, etc., etc.).

d i r e c t o r i o

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

Secretario:

SR. DON JAIME TORRES BODET

Subsecretaria de Asuntos Culturales:

SRA. DOÑA AMALIA G. DE CASTILLO LEDON

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Director General:

SR. DON CELESTINO GOROSTIZA

Subdirector Técnico:

SR. DON VICTOR M. REYES

cuadernos de bellas artes

Director:

ELIAS NANDINO

Secretario de Redacción:

MARIO DUNCAN

Director Artístico:

RAMON PUYOL

Fotografía:

RICARDO SALAZAR y JOSE VERDE

s u p l e m e n t o

cuadernos de arquitectura

Director:

RUTH RIVERA M.

Secretarios de Redacción:

SALVADOR PINONCELLY y RAMON VARGAS S.

Impreso en México en los talleres de Manuel Casas, Impresor.
Lerma 303, México 5, D. F.



JORNADAS INTERNACIONALES DE ARQUITECTURA 1963

cuadernos de arquitectura  **10**

**instituto nacional de bellas artes
departamento de arquitectura**