

cuaderno de arquitectura

14

méxico  
1964

diego  
rivera

ARQUITECTO



ANAHUACALLI

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

*número ordinario*

# DIEGO RIVERA, ARQUITECTO

MEXICO/1964



**D**ESDE NIÑO EN GUANAJUATO, se mostró su condición genial. En la capital de la República, fue discípulo del insigne José Ma. Velasco. En Europa, durante quince años, siguió la escuela española, el impresionismo y el cubismo y a los pintores italianos. Ya en México, adquirió la influencia del arte prehispánico y de todo ello resultó su admirable e inconfundible personalidad. Inició, con Montenegro y Orozco, el movimiento muralista que tuvo repercusión mundial. Propagó por absoluto convencimiento, las ideas marxistas. Su incomparable colección arqueológica y este edificio y la donación de ambos al pueblo de México, son el testimonio de su amor y admiración por nuestro arte antiguo y también de su generosidad. Hombre de genio, es uno de los más grandes pintores de todos los tiempos.\*

**1886 / 1957**



\* Líneas inscritas en un muro de la Sala del Recuerdo en la Anahuacalli.



---

---

MUSEO

ANAHUACALLI

SUMARIO

	PAGINAS
<i>Inscripción</i> .....	3
<i>Propósito</i> .....	5
<i>ARQ. RUTH RIVERA</i>	
<i>Museo Anahuacalli</i> .....	9
<i>La Huella de la Historia y la Geografía en la Arquitectura Mexicana</i>	
DIEGO RIVERA	[1ª parte] ..... I
	[2ª parte] ..... XXV
	[3ª parte] ..... XLI
<i>Diego Rivera, Arquitecto</i> .....	LXV
<i>ARQ. JUAN O'GORMAN</i>	
<i>Bibliografía</i> .....	LXXIII
<i>SUSANA GAMBOA</i>	

## **Propósito**

**E**L ARTE SIEMPRE ha sido para el hombre. Será pues el concepto de hombre que se sustente el que haga variar el sentido de las obras que se le ofrecen. Por esta vía podríamos llegar a hacer una historia de los estilos y escuelas artísticas: a partir del concepto de hombre que rubricaban.

El arte variará según se considere en el hombre una naturaleza inmutable a los tiempos o como algo que adquiere concreción enmarcado en las condiciones específicas en que surge. Variará según se dirija a un pequeño núcleo o pretenda llegar hasta los grandes grupos de población. Variará según se le considere como una finalidad en sí mismo o que se acepte que es una respuesta a demandas vitales. Podríamos continuar con las dictonías casi hasta el cansancio.

En todos los casos, el arte es socialmente productivo cuando responde a las finalidades y valores que singularizan a una localidad. En ciertos momentos los lineamientos de una cultura adquieren carácter de universalidad. No obstante, hasta la fecha, esta universalidad no ha logrado hacer tabla rasa de ciertos matices locales, nacionales. Responder a esa universalidad y a los matices que la singularizan, es lo que hace a las obras de arte socialmente productivas. El valor del arte es por ende, histórico. Reconocer y localizarse dentro de la cultura en que se emerge es igualmente una necesidad intransferible.

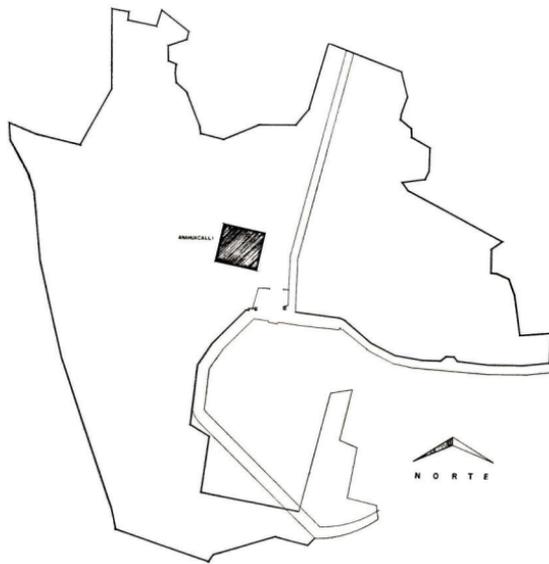
El arte posterior a nuestra revolución, fue actual, nacional y moderno. Sin embargo, no fue tarea simple para nuestros artistas encontrar el cordón umbilical. Una admiración profunda, una exigencia imperiosa los llevó a adentrarse en todo aquello que era nuestro pasado; un pasado hasta entonces prácticamente desconocido. Hubieron de ser al mismo tiempo, gambusinos y herederos. Los músicos fueron recopiladores folkloristas; los literatos reconstruyeron leyendas y tradiciones; los pintores difundieron las producciones de otros tiempos; los arquitectos hicieron levantamientos y reproducciones.

Consideraban que sólo de esta manera podían conectarse con su cultura. Pertenecerse y darse a ella. Su pretensión era la de humanizar sus creaciones. Que se dirigieran no a un hombre abstracto y universal, sino a ese del cual eran sucesores. Se lanzaron a la busca de ese “mexicano” para expresarlo en lienzos, acordes y espacios. Lo buscaron en el pasado. Su idea era plenamente romántica. Aunque los tiempos posteriores desmintieron su creencia, a sus afanes debemos el caudal artístico que rescataron fijándolo en pentagramas, en colecciones, en letra impresa.

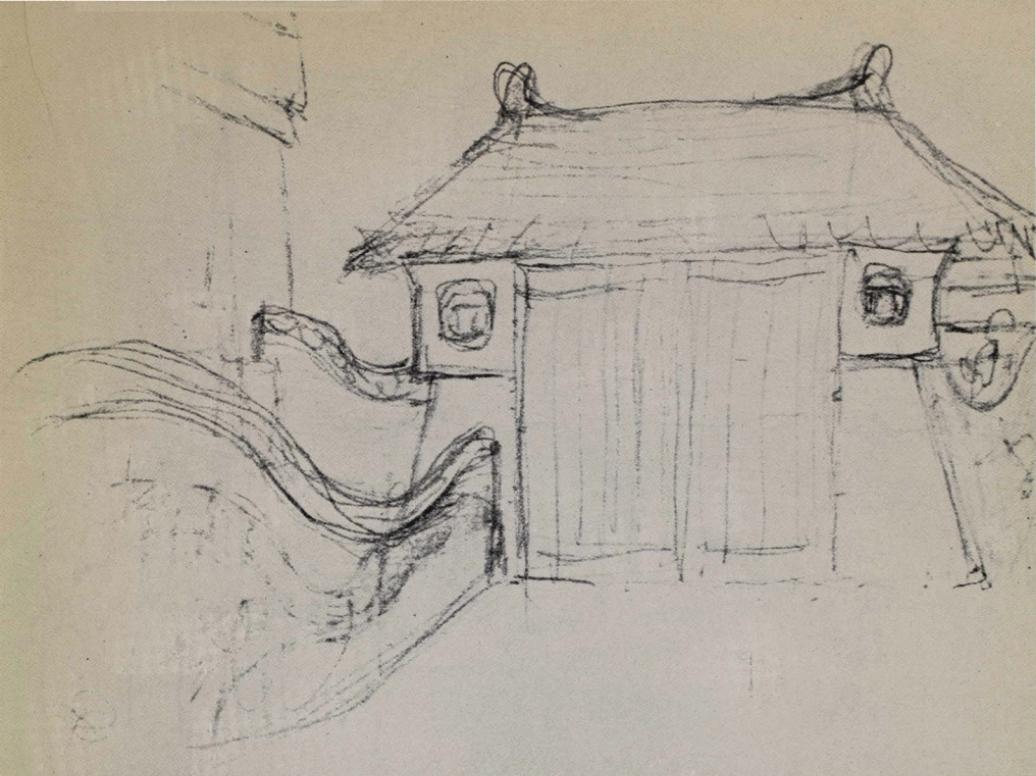
En el caso de Diego Rivera, es notorio esta actitud. Cada obra mural o de caballete se enriquecía con un nuevo conocimiento de ese pasado. Se dio una interacción dialéctica entre conocimiento y creación. Y logró formar una de las colecciones arqueológicas más importantes que poseemos compuesta de 73,000 piezas. Para alojarla, para sustraerla de la destrucción, concibió una ciudad. La Anahuacalli, en la que tendrían asiento una serie de pabellones en los que diversos artesanos conservaran viva la tradición del arte popular. En el museo de la Anahuacalli encontramos su conocimiento profundo del arte prehispánico, así como su gusto por él. También la Anahuacalli se fincó sobre la idea de ser una obra que nos perteneciera. Se fincó con la idea de formar una unidad con las piezas que iba a contener. Tratar de mostrarlas en un ambiente adecuado fue otra de las ideas regentes en su solución.

Al poeta Carlos Pellicer se le encomendó la dificultosa tarea de seleccionar el material. Su coherencia, calidad y alta presentación museográfica, a él se deben.

*Arq. Ruth Rivera*

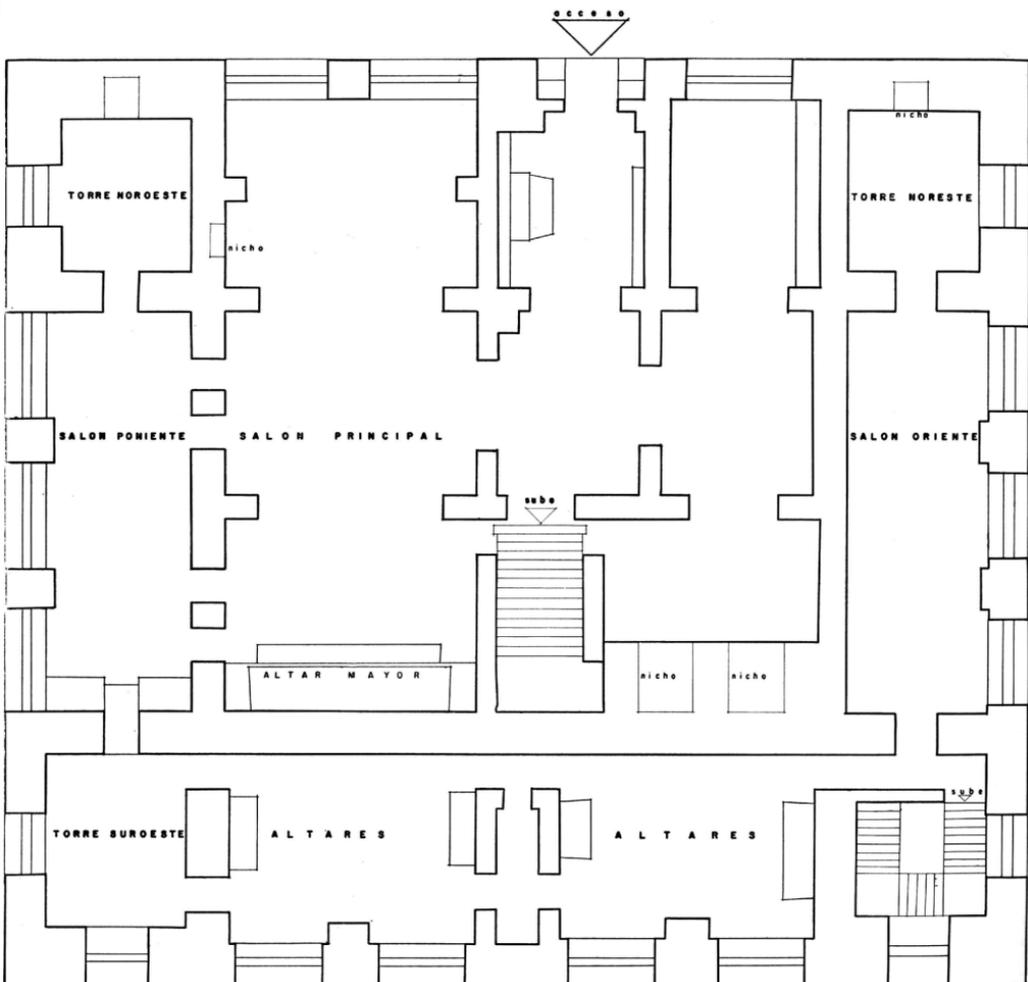


**ANAHUACALLI / PLANTAS**



ANAHUACALLI / EXTERIORES

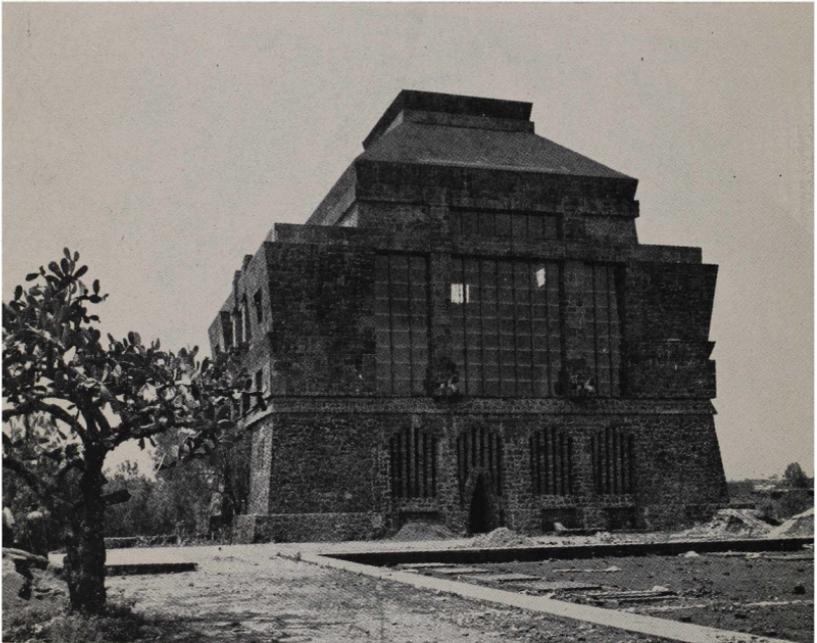
ANAHUACALLI / PLANTA

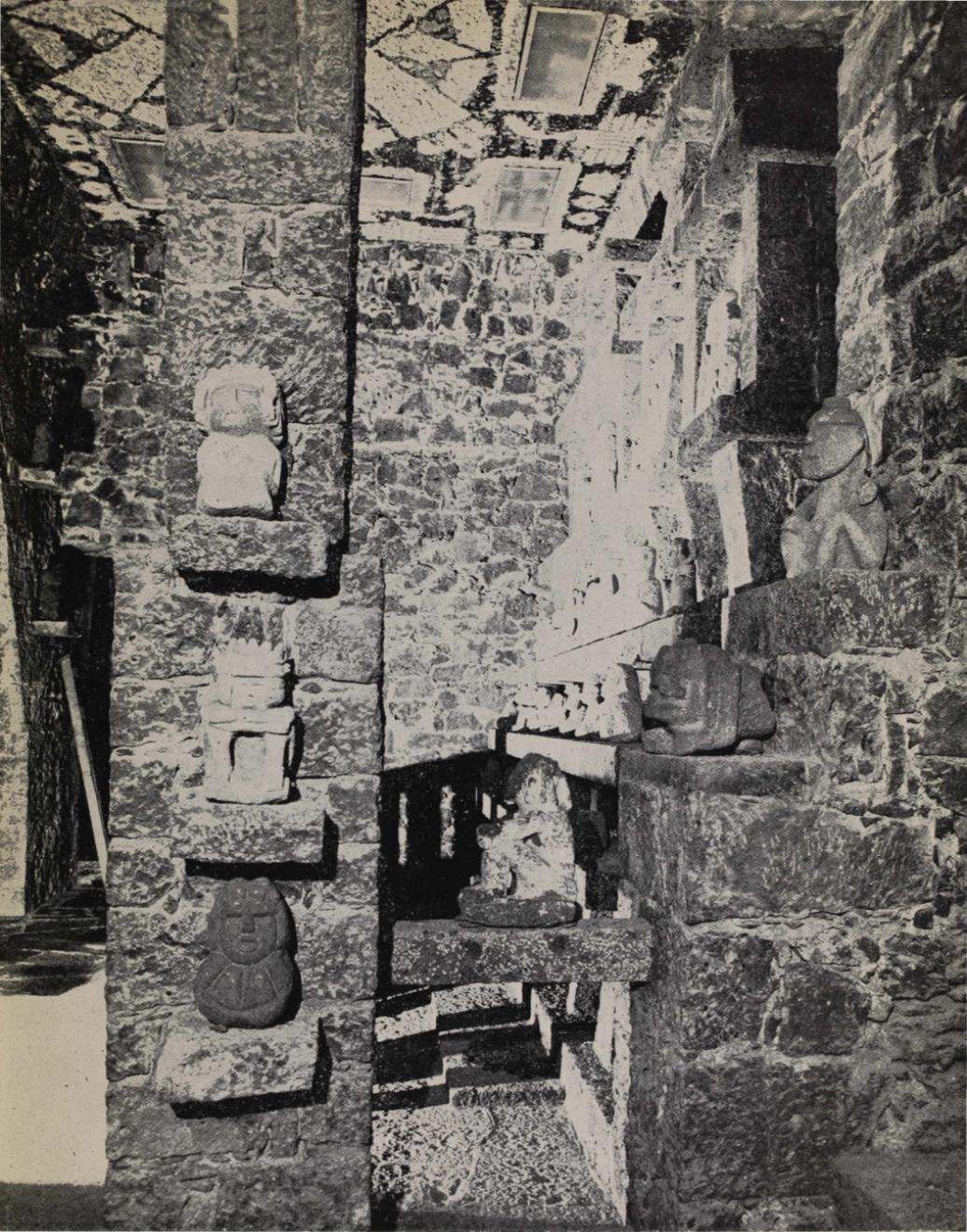


P L A N T A B A J A

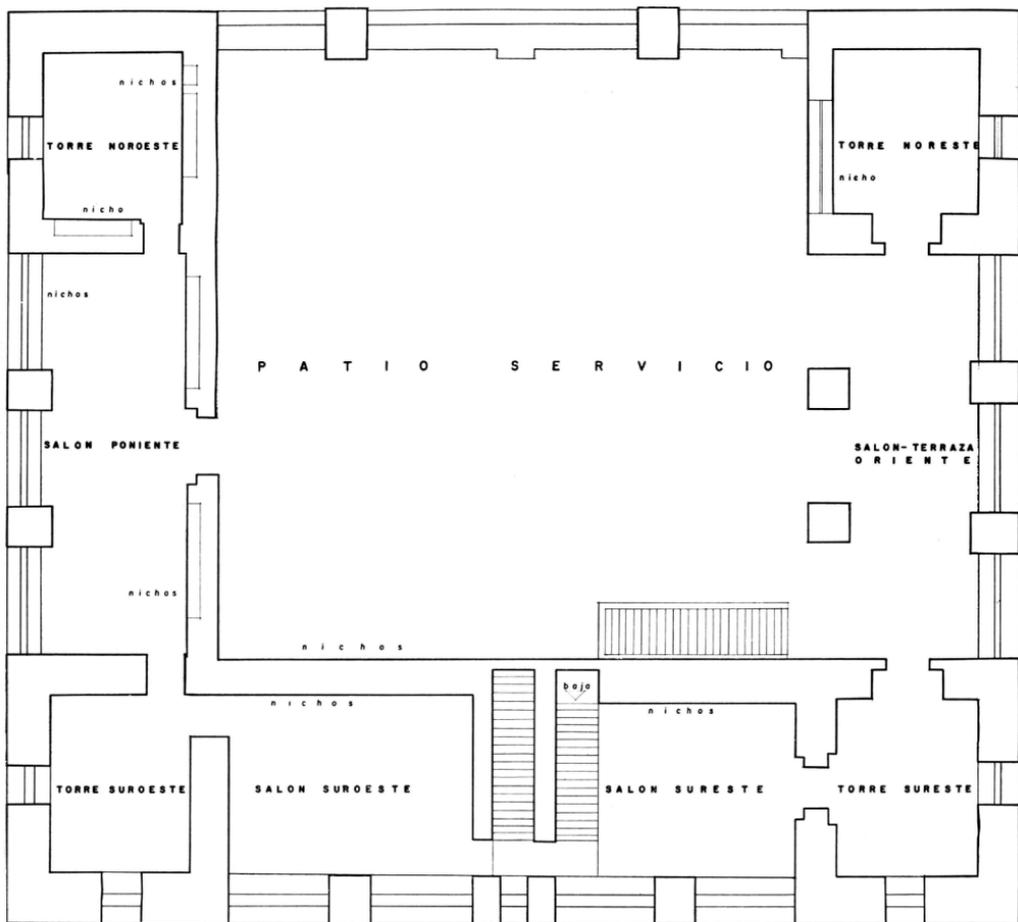


ANAHUACALLI / EXTERIORES



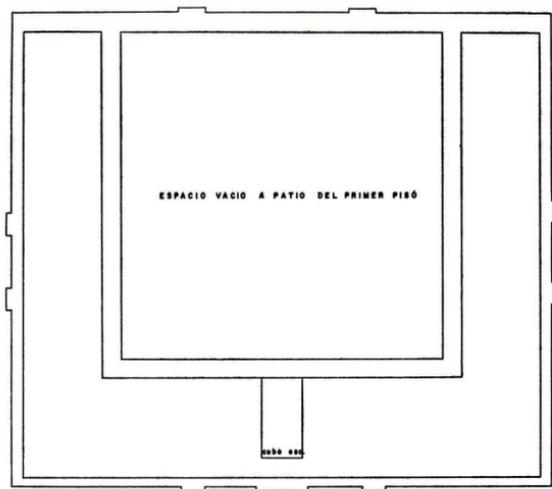


ANAHUACALLI / PLANTA

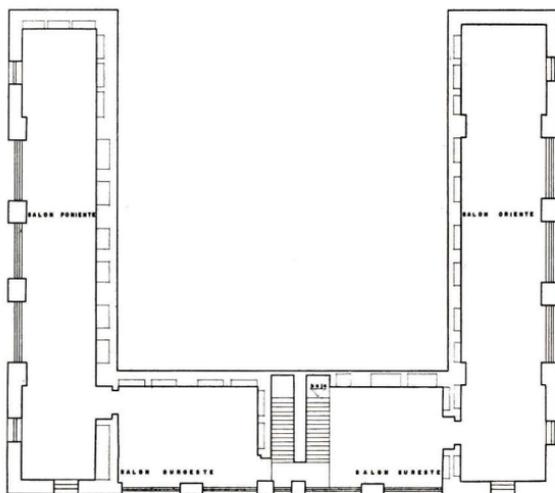


**P L A N T A   D E L   P R I M E R   P I S O**

museo diego rivera  
A N A H U A C A L L I  
J A N P A B L O T E P L I L A P A D E



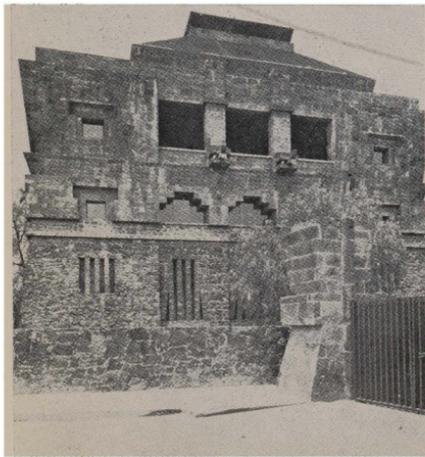
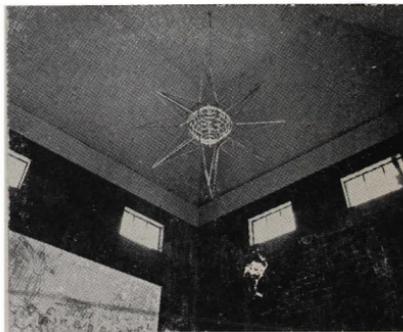
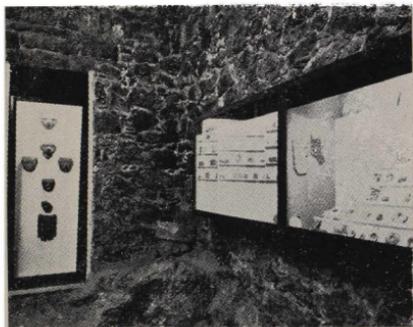
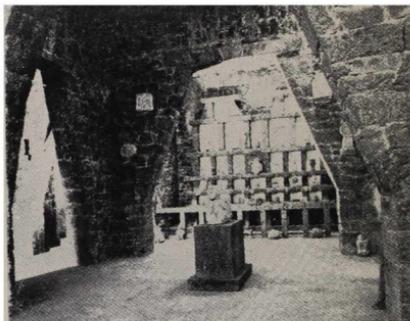
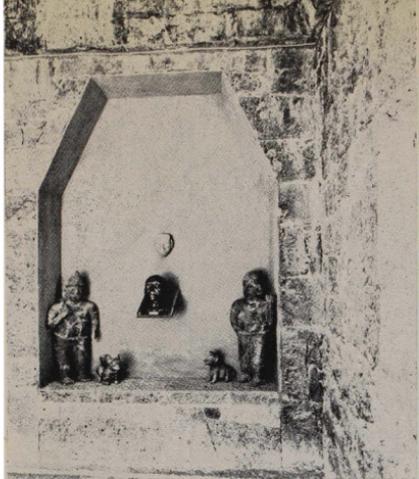
P L A N T A D E L A A Z O T E A



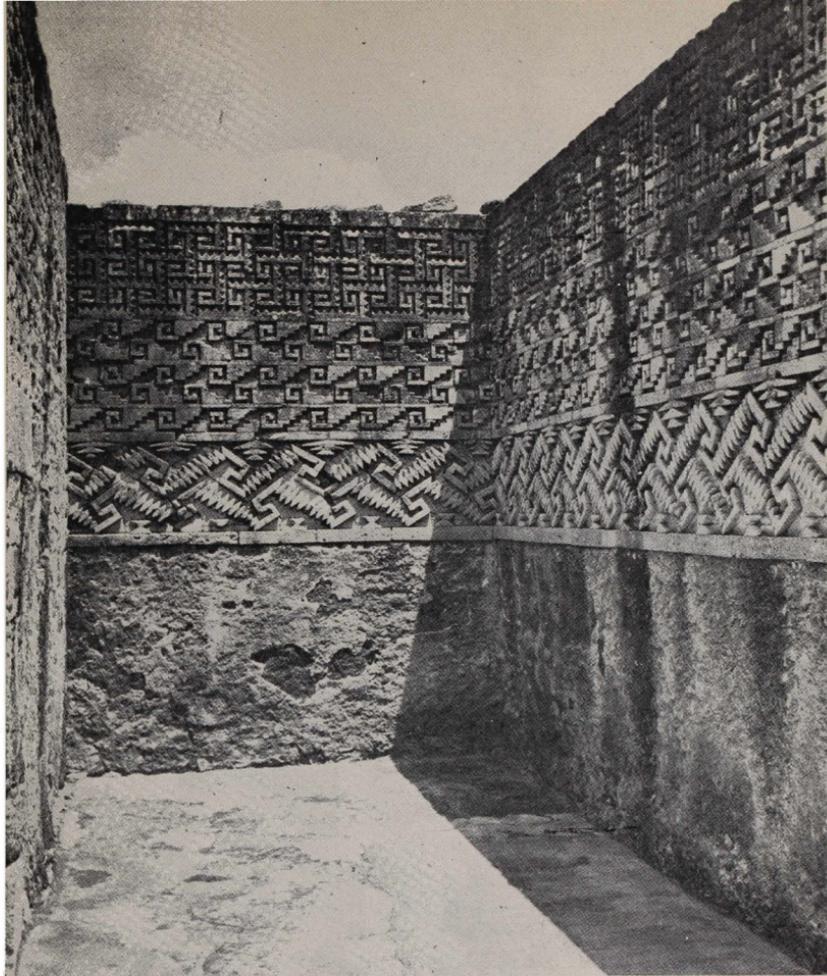
P L A N T A D E L S E G U N D O P I S O

MURRO GIBBO FIVERO  
 ANAHUACALLI  
 PAR PAULU TEPETLALCA 9 2

ANAHUACALLI / MUSEOGRAFÍA



ANAHUACALLI / EXTERIOR



(1) *Detalle interior* — Mitla, Oax.

LA HUELLA DE  
LA HISTORIA Y LA GEOGRAFIA  
**EN LA ARQUITECTURA MEXICANA**

Por DIEGO RIVERA





(2)

## I

TODO lo que el maestro Arai ha dicho para mí,\* lo recibo y lo retrasmíto al pueblo porque es de él; por eso tiene importancia el asunto que se ha servido darme para la conferencia de esta noche: "La huella de la Historia y de la Geografía en la Arquitectura de México". Desgraciadamente este tema no cabe en una conferencia; no cabría en un curso, pues no es otro el tema que me ocupa desde hace siete años en el Colegio Nacional, en la cátedra que allí doy un día a la semana

y aún así me queda mucho por trabajar.

Porque si en algún lugar del mundo es posible recorrer, mirar, estudiar, sentir y vivir la huella de la geografía y de la historia en la arquitectura, es en nuestro Continente americano. Podemos recorrer esa huella desde las habitaciones que proporcionó al hombre la madre tierra; es decir, desde la caverna hasta la arquitectura más elaborada del mundo: Mitla, único lugar donde la arquitectura estuvo tan bien

\* Se refiere a la presentación que hizo el arquitecto Alberto Arai, el día 25 de junio de 1954, cuando Diego Rivera dictó la presente conferencia.

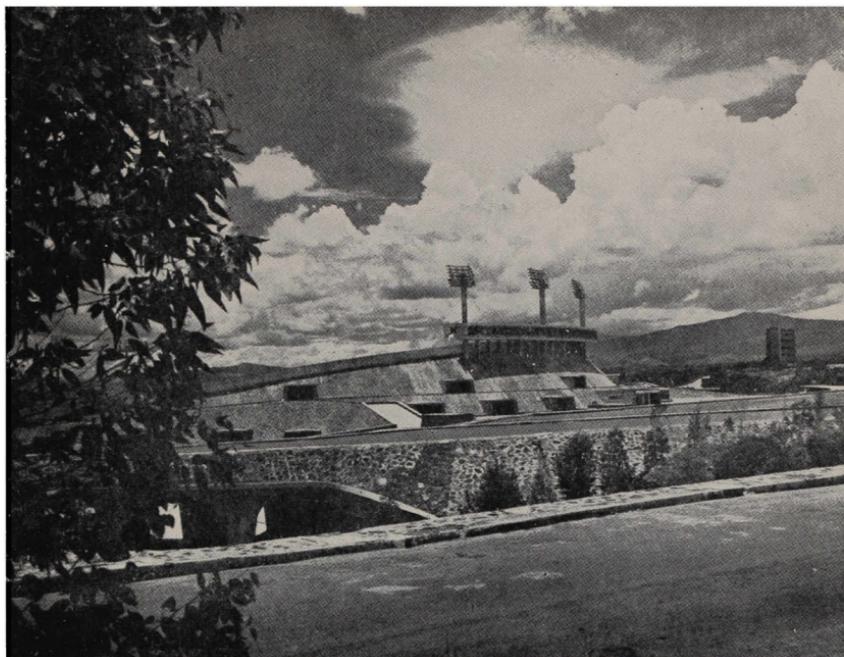
calculada, tan bien esculpida, tan maravillosamente tallada que ha resistido a los sismos de los siglos, a la imbecilidad de los hombres; a la mala voluntad, además, de muchos de ellos y a la inercia de los que acaban de poner en peligro la existencia de las ruinas.

Mitla es eso: el único lugar del mundo en donde el arquitecto se fundió estrechamente con el escultor y no necesitó de argamasa para que su construcción se sostenga. Tal es la preci-

sión matemática y la increíble habilidad del acabado. (Foto 1) Por otro lado, en ninguna otra parte del mundo logró el ser humano el supremo fin que es la armonía de los hombres entre sí y de los hombres con la tierra. En ningún lugar del mundo la logró como en el Continente americano, y del Continente americano en ninguno como en un lugar que se llama Machu Pichú en el Perú. (Foto 2) Ahí culmina el esfuerzo humano; subir el hombre hasta los picachos más altos



(3) Códice llamado *Lienzo de Tlaxcala*



(4) Estadio Olímpico C. U.

que le es posible habitar; esos mismos picachos son también los más altos en belleza. No hay seguramente un lugar en el mundo con mayor belleza que aquél. Puede haber otros con igual, pero con más belleza seguramente no; y ahí el hombre logró, escalando la montaña, construir una arquitectura inigualable. ¿Por qué inigualable? Porque la arquitectura se identificó en su orden, en su originalidad y en su belleza a aquella obra maestra de la naturaleza.

Es, pues, el territorio americano el lugar, donde el hombre logró la ex-

presión arquitectónica más alta por nivel geográfico y más alta por nivel estético. Además los edificios de ahí como los de aquí; como los de toda nuestra América antes de la invasión del bárbaro europeo (Foto 3), después diré por qué digo bárbaro, estaban conectados, no únicamente los trazos de sus ciudades, sino los mismos edificios, no sólo con la historia; con la función estricta que desempeñaban respecto a la sociedad que los construía sino que estaban absoluta e íntimamente conectados con la intimidad y con la absoluta certeza de la



(5) Palacio de Bellas Artes

matemática al funcionamiento universal, a eso que llamó el maestro Platón la música de las esferas.

Y esto sólo aquí y en China se ha verificado y en el antiguo Japón, conectado por las mismas razones que China con nosotros. No es pues accidental que cuando la técnica americana culminó, y culminó con un hombre de genio, arquitecto naturalmente, que se llamó Frank Lloyd Wright; pudo ir Frank Lloyd Wright al Japón, embestido ya por los bárbaros de Occidente, y realizar con la más alta técnica ultramoderna norteamericana el edificio moderno más japonés de ese país. No es accidental; somos en nuestra mayoría mongoloides. Somos afortunadamente mezclados con negroides. Si ustedes quieren ver lo que esto quiere decir, miren al Oriente y miren al Africa. Dondequiera que hay

gracia, dondequiera que hay maravilla para danzar; resistencia para reir y gozar en medio de la esclavitud, tendrán ustedes que mirar hacia el negro. Dondequiera que ustedes quieran encontrar culturas milenarias ininterrumpidas, que no han logrado destruir todas las barbaries mecanizadas y que, en espacio de unos años y a veces de unos días, manejan con la misma facilidad, como si fuera suya, la máquina que ha costado siglos al mestizo europeo para inventar, y la perfeccionan porque tienen una cultura milenaria, entonces tendrán que mirar hacia la China maravillosa; luz de Oriente ahora como antes y como siempre.

Por fortuna para nosotros etnográficamente la huella de la historia es la sangre de aquella humanidad que se desarrolló alrededor del ahora mar

glacial, cuando el mar glacial era un maravilloso lago con la temperatura del intertrópico; que desarrolló la cultura más alta en el Norte, mientras se desarrollaba algo análogo en la antártica para venir más tarde a juntarse. Si ustedes lo dudan está muy cerca Monte Albán. Los especialistas aseguran con razón que Monte Albán número uno está construido sobre tierra estéril, y para que en Monte Albán número uno se hayan esculpido los llamados danzantes según unos; nadadores según otros; elefantes danzantes disfrazados de tapir según algún maestro de la arqueología; para que haya estado enterrado ahí un elefante, quizá el retratado en las estelas, se necesita que el pueblo que llegó a ese terreno estéril haya tenido una cultura muy desarrollada. La tuvo y eran negroides. Todo antropólogo, todo hombre, pues, que sepa algo de la anatomía humana, puede constatar que ahí no hay sino representaciones de negroides.

Las hay también en la Venta. En la Venta hay además una estela en donde hay un personaje barbado de nariz salomónica, perfectamente semítica, la barba igual, y bajo de él las figuras de elefantes fueron raspadas en los últimos años. Yo tuve la suerte de verlas todavía antes de que fuesen destruidas, y adoradores de ellas, perfectamente negroides habrían debido destruir las cabezas colosales maravillosas; esas de las que hay un montaje aquí abajo, y una infinidad de otras piezas definitivamente negroides las unas y mongonegroides las otras, de manera que no se trata de lanzar una teoría. Yo pertenezco a una clase de

gentes que no admitimos la teoría. Admitimos únicamente, con la mayor modestia, determinado número de experiencias y determinado número de opiniones basadas en esas experiencias: siempre listas a ser cambiadas cuando nuevas experiencias demuestren que la opinión que se tenía no era la justa; pero eso son hechos, de manera que no estamos anunciando al público una teoría. La estamos colocando frente a los hechos; hechos indispensables, puesto que hablamos de la huella de la historia.

Los biólogos de un país en donde no domina a la ciencia los intereses de la Banca, sino los intereses de la humanidad, han constatado y precisamente en el terreno comprendido dentro de la cortina de papel o sea de dólares, que las hibridaciones o sean matrimonios mongo-negroides entre la séptima y la novena generación dan invariablemente un maravilloso tipo: una soberbia platino blond, de esas que vuelven loco a Hollywood y a quienes miran sus películas.

La historia es mucho más contundente. El rubio hiperbóreo, ese que gustaba a Waginó, y que tanto quería que existiera el pobre de Hitler; judío renegado, hijo, nieto, bisnieto y tata-nieto de servidores de la casa de los Roche —el doctor Edmundo de ese apellido me ha autorizado personalmente para citarlo como testigo cada vez que haga yo esta afirmación en público, de palabra o por escrito, y ahora lo hago— soñaba en el hiperbóreo. Siempre sueña el hombre en lo que no es; como aquel bizzo yucateco que veía dos y que perseguido por

un toro, se subió a la ventana que no era y lo agarró el toro que sí era.

En tales condiciones, tenemos que referirnos a la historia general por un momento. Pues bien, ese rubio hiperbóreo es el escandinavo, es el holandés. Recuerden ustedes que Hitler consiguió que su guardia personal no fuera alemana, porque no era suficiente; probablemente por las mismas razones internas, no confesadas, que Francisco Franco tiene una guardia mora.

Pues bien, de ese rubio hiperbóreo en los primeros siglos del cristianismo casi no hay noticia; apenas hay nebulosas consejas. Son los hombres del Norte que viajan mucho, que son feroces y excelentes navegantes; que casi nadie ha visto en el siglo primero del cristianismo; sin embargo, el año 800 de la era cristiana, aquella especie de pueblo mitológico se ha desarrollado en tal forma, se ha organizado con tal eficiencia, que los rusos de entonces que no lograban organizarse ni bien ni mal y se encontraban en tales condiciones, llamaron a los escandinavos para que los organizaran, de su propia voluntad. En esa forma llegó a Rusia, Rurick que le dio su nombre y organizó lo que había de ser con el tiempo el más importante país; la sexta parte de la tierra.

Así empezó la ascensión de los escandinavos, a tal punto que en el siglo xvii existía, como una organización magnífica; con la mejor flota del mundo; el ejército más fuerte e invencible: la Confederación Escandinava. Y aquellos reyes cuya fama nos deslumbra todavía: los Luises de Francia y los otros de Inglaterra, reyes absolutos; eran tan absolutos que no expe-

dían el nombramiento —esto es auténtico, pues se puede consultar en los archivos— ni siquiera para el intendente de su propio palacio, sin enviarlo previamente al embajador de Suecia en Londres. Si era parco en elogios el embajador, su Majestad echaba el pliego al cesto de los papeles viejos porque no quería exponerse al veto. Entonces la Confederación Escandinava representaba para el mundo europeo, una potencia más fuerte de lo que representan hoy los Estados Unidos para el mundo Occidental: el llamado democrático. No había de tardar en aparecer Guatemala.

A principios del siglo xix, Napoleón Bonaparte nombró rey de Suecia al más incalificado de sus mariscales: el mariscal Bernadotte, cuyo mérito consistía —la historia napoleónica no presenta grandes acciones del mariscal Bernadotte— en que Napoleón, que no era un personaje desagradecido, era fiel a sus amigos, y nunca pudo olvidar que el mariscal Bernadotte era un complaciente sargento de la compañía que él mandaba como teniente, y que estaba casado con una lavandera bellísima que lavaba la ropa del teniente Bonaparte y que el sargento, con gran respeto al genio y a la jerarquía militar, miraba para otro lado.

De manera que ven ustedes cuál es la trayectoria, en la historia, del mestizo albino llamado rubio hiperbóreo o raza blanca. Se parece a la trayectoria de un proyectil de la artillería pesada: enorme velocidad ascensional, cumbre de la parábola, y cuando llega a la culminación de la parábola; caída a pico de hocico. Después de va-

rios años de una campaña excelente —porque Suecia y Noruega son los países seguramente más civilizados del mundo Occidental— después de una campaña magnífica, han logrado rehacer su población. De 19 millones que tuvo Noruega, ha logrado tener ahora 4. De 42 que tenía Suecia, ha logrado tener 8; y Dinamarca de 17 que tuvo, ya tiene ahora dos millones y medio. De manera que ven ustedes cómo la historia y la biología, señalan que determinados mestizajes no son dobles. ¿Después qué es lo que pasa a ese mestizaje? La velocidad de sus transmisiones nerviosas acelera la velocidad rotativa de sus neuronas; se acelera, crece su imaginación, crece su inventiva; inventa muchas cosas, pero todo lo que inventa —muchas de ellas algunos siglos después que los orientales—, por ejemplo la pólvora; por ejemplo la nitroglicerina, eso que se inventó en la China allá por el siglo x ú xi de la era cristiana, todo lo que el blanco inventa, lo aplica inmediatamente a su propia destrucción; inclusive cuando llega a saber algo de la estructura íntima de la materia, de la energía nuclear.

Ya saben ustedes cuál es el resultado. Hasta la pobre ciudad de México, según el ilustre doctor Sandoval Vallarta, padeció dos nubes atómicas: una cargada de carbono 14; probablemente se acordaba de los arqueólogos que equivocan las edades, y otra de peróxido de carbono, precisamente el gas que se empleaba en la primera guerra para envenenar al enemigo. Conocen ustedes también la virola del vidrio, etc., etc., y sobre todo conocen los infames resultados que

ha tenido sobre los habitantes del Océano Pacífico, las experiencias del rubio hiperbóreo: destrucción de los núcleos de civilización más puros, más vírgenes, más maravillosos en el Océano Pacífico y una verdadera plaga de cenizas venenosas sobre el Japón. Como si no bastara ya el asesinato de la gran cantidad de mujeres, niños y ancianos que se verificó en Hiroshima y en Nagasaki. Es positivamente un “récord”, no se puede negar. Pero ya ven ustedes, actualmente ha llegado a la culminación de la curva; de la parábola. Preparémonos, pues, para ver la caída vertical. No se dan cuenta de ello todavía; sin embargo nada la detendrá.

Pues bien, por eso es tan interesante la trayectoria de la arquitectura en América. Diré cuatro palabras del pasado; repito, había que hablar años para decir la mitad de ese maravilloso pasado, pero sucede lo que en Roma; los romanos dicen que para conocer Roma se necesita o veinte días o veinte vidas. Si se quiere conocer por encima, veinte días, si se la quiere conocer a fondo: veinte vidas. Tienen razón; sucede igual con la huella de la geografía y de la historia en la arquitectura mexicana, puesto que arquitectura mexicana es arquitectura de América. Así pues, concretémonos modestamente a lo que más nos interesa ahora. No podemos concretarnos sin probar a ustedes la importancia material, con hechos materiales, de la huella de la historia y de la geografía en nuestra arquitectura.

Me voy a referir a la ciudad de México porque es la que está al alcance de nuestra mano. Ustedes pueden



(6) *Pirámide del Sol* — Teotihuacán.

no sólo discutir, sino que pueden explorar, pueden excavar, en busca de la verdad o de la mentira de mi afirmación. La huella de la arquitectura prehispánica sobre la arquitectura hispánica, consiste en que el constructor español debió sujetarse a la traza de la ciudad azteca, por lo que se refiere a Tenochtitlán, para que sus edificios no se hundieran.

Estamos en uno de los mejores ejemplos. Estamos en un edificio que se hunde poco a poco y que acabará por naufragar. Debajo de este edificio hay más de diecisiete metros de lodo, pero de un lodo que está compuesto de 85% de agua y el resto de

materias orgánicas. Encima de él sólo quedan, por fortuna, unos nueve metros de jaboncillo que cada día penetra la mole de este edificio. Este edificio es de tal belleza, que es perfectamente deseable que el jaboncillo, por un milagro, se vuelva agua y el naufragio se verifique cuanto antes.

Debajo hay una corriente de agua muy importante que un día atravesó el terreno que hoy es el Pedregal. (Foto 4) Al construir la Ciudad Universitaria se pusieron a flor grandes pedruscos, grandes matatenas, que habían sido durante miles de años traídas por esa enorme corriente de agua. La corriente se ha ido a fondo

—ahora debe ser bastante pobre— pues han rapado los montes. De todas maneras, sigue corriendo y un día le hará justicia a esta maravilla donde estamos. Mientras tal suceda al Palacio de Bellas Artes (Foto 5), hagan ustedes el favor de mirar la Casa de Correos que está al otro lado de la calle. Les ruego que observen la poca cantidad de metros que hay entre el Palacio de Bellas Artes y la Casa de Correos, y les ruego también que examinen la Casa de Correos para ver si tiene una cuarteadura o un asentamiento. No lo tiene, porque la cimentación de este edificio la construyó un ingeniero militar —que él me perdona, yo fui su discípulo— y claro, no tuvo en cuenta la composición del suelo. A él lo único que le interesó, como militar, era cumplir la orden del jefe supremo del Ejército Mexicano, general don Porfirio Díaz y donde le dijo que hiciera el Teatro Nacional allí lo hizo, cartucheras al cañón.

El Correo está construido por un italiano; y yo siempre aseguro, cuando me piden una definición de Italia, que Italia es el país donde no hay mujeres feas, ni hombres tontos; advirtiendo que las mujeres son más inteligentes que los hombres en todas partes del mundo. Como Boari no era tonto, se le ofreció el antiguo convento de Santa Inés para edificar la Casa de Correos y entonces dijo que había muy poco tiempo, que no había tiempo de destruir los cimientos y no hizo más que rasurar el convento. Dejó absolutamente sin tocar los cimientos y sobre ellos levantó la cimentación. Pueden ustedes ir a ver su edificio y

su edificio se encuentra muy bien de salud.

El palacio de Comunicaciones está construido por otro italiano, don Silvio Contri. Allí era un establecimiento militar ~~azteca~~. Tenía en su interior un manantial; don Silvio no ségó el manantial, le hizo una fuente. Ahora el manantial ya se quitó, pero de todas maneras algo habrá de agua abajo. Así no tocó tampoco el jaboncillo; remeti6 el edificio; dejó la plazoleta, etc., etc., simple y sencillamente porque con lo observado por Adamo Boari no fue tan tonto —era italiano— y aprovechó la edificación antigua para construir la nueva, que no tiene ni asentamientos ni cuarteaduras.

De manera que si ustedes ven un plano aéreo de la ciudad de México, de hace pocos años antes de la época del constructivismo, pueden ver cómo se parece a la traza de Tenoxtitlán por esa circunstancia. De manera que ahí está la huella de la historia; la huella de la geografía, puesto que era la manera de construir, en un lugar que era una laguna. Nada puede imponerse más fuerte geográficamente que esa circunstancia. Pero lo que más interesa, especialmente en la huella de la historia, es determinar —es preciso hacerlo de una vez— lo que no han determinado mis ilustres colegas en ninguna de sus admirables conferencias sobre arquitectura: la causa de la diferenciación en el tipo arquitectónico de México. Causa no sólo geográfica sino sobre todo histórica.

¿Cuál era en síntesis la traza de una ciudad de la antigua Anáhuac? Escogamos de nuevo Tenochtitlán; en primer lugar porque se parece a Teoti-



(7) *Colegio de Minería* — Arq. Manuel Tolsá.

huacán, y en segundo porque si ustedes toman un plano bien hecho de Teotihuacán, y un plano del Pekín antiguo, de lo que por muchos años se llamó la ciudad prohibida —y que hoy es la ciudad del pueblo, la Ciudad Imperial—, pueden ustedes superponer el plano de Teotihuacán al de Pekín y encontrarán que ahí donde está el templo de los dragones en Teotihuacán, está el templo de los dragones de Pekín. Donde está el templo del Sol allá, aquí está. (Foto 6) Don-

de el de la Luna allá, aquí también y, cosas extraordinarias, en el lugar donde está también el de la agricultura en Teotihuacán, ahí está el templo de la agricultura en Pekín. Como nosotros no creemos en milagros, debemos concluir que esa es la huella de la historia. Si no lo probaran millones de fósiles en la región ártica, bastaría con esa prueba para probar la comunidad de nuestro origen.

Pero lo que yo quiero suplicarles a ustedes que recuerden con precisión,

es la constitución de aquella ciudad que estaba compuesta de un centro cívico religioso. El pueblo estaba regido por sacerdotes guerreros o guerreros sacerdotes. Aquel de entre los habitantes que manifestaba talento para el ejercicio de alguna actividad, era subido en la escalera social según el talento que manifestaba; lo cual daba por resultado una sociedad piramidal en donde la superestructura, la cúspide, era de un desarrollo tremendo; tremendamente superior al de la base. Esta fue la razón de su muerte. Por eso un aventurero analfabeto, digo analfabeto, porque un personaje que no sabía ni supo jamás en su vida leer ni escribir, Francisco Pizarro, pudo destruir, al frente de un puñado de bandidos —esto no es una frase de mitin, eran bandidos en España o fuera de la ley— pudo destruir la civilización incaica.

Para que ustedes se den cuenta de lo que esto significa en el terreno científico, me permito recordarles que hace algunos meses transmitió el cable la noticia de una operación, llevada a cabo en la ciudad de Lima, Perú, por un grupo de cirujanos peruanos ante el testimonio de dos cirujanos eminentes norteamericanos; operación que consistió en una trepanación efectuada usando exclusivamente los métodos preoperatorios incaicos, y en medio de los dos operatorios incaicos, tomando para la operación instrumentos de las vitrinas de los museos; el operado era un ciudadano que había perdido el uso de la locomoción; estaba parálitico de las piernas; había perdido el uso de la palabra y lo que es más grave, el uso de la razón; a causa

de un quiste cerebral. Como la situación del enfermo era desesperada, se realizó esta operación como una experiencia; puesto que no se hubiera perdido nada en caso de fracaso. Nada más que ahora tiene puesto su cerebro de oro como los cráneos incaicos trepanados que se han encontrado. El sujeto ha recobrado el uso de la razón, de la palabra y de la locomoción. Entonces comparen ustedes la gente que sabía hacer esas cosas, con el señor don Francisco Pizarro que no sabía ni leer ni escribir. Compárenlo ustedes también con las eminencias europeas.

Hace pocos años los astrónomos más meticolosos del mundo, los del Observatorio de Berlín, hicieron un estudio en el que profundizaron e hicieron la ratificación de una tabla de eclipses y conjunciones, establecida por los antiguos mexicanos, que cubre 2,552 años. Encontraron dos errores en un período de 2,552 años: un error de un minuto, diecinueve segundos y fracción que no recuerdo y otro error de diecinueve segundos y fracción que no recuerdo. Concluyeron los sabios —esos sí son sabios, no se parecen a los resabios que andan por ahí— que dado que el período era tan largo; dado que todos los cálculos eran absolutamente exactos, no atribuían a error esas dos diferencias; sino más bien, probablemente a cambios orbitales.

Ahora bien, esa ciencia se aplicaba a la arquitectura, y un hombre, sabio ilustre, despreciado mucho antes de tiempo, en plena juventud: Gómez Roveló, me ayudó a estudiar —él era un gran matemático, un excelente astrónomo— la situación de los edificios

de Teotihuacán. Afortunadamente, como era natural, nuestros antepasados tenían un sistema decimal como nosotros —el único lógico— y tenían como nosotros la ventaja de poseer cinco ceros diferentes. No necesitaban nuestras pobres aproximaciones decimales; tampoco nuestras denominaciones de años de luz, etc., etc. Había un denominador por cada volumen de cantidades; eran matemáticos superiores.

Eso sí, hoy vivimos una época en que ha podido ser director de un observatorio de Astrofísica, es decir, de la poesía de las matemáticas, un personaje que se presentó tres años consecutivos a examen de primer año de matemáticas en la Preparatoria y los tres fue reprobado. Sólo consiguió como título universitario: el de maestro de declamación, en el antiguo Conservatorio Nacional de Música y Declamación, y con ese título obtuvo que se le construyera —afortunadamente para la ciencia— un observatorio de Astrofísica, al frente del cual apareció él; pero tenía a los mejores astrofísicos mexicanos —ahí están ahora afortunadamente— y él firmaba. Como a mí no me gusta el anonimato —no quiero ni ofender ni calumniar a nadie— el personaje se llama Enrique Erro, maestro en declamación, ex director del Observatorio de Astrofísica de Tonanzintla. No se daba ese caso en el mundo antiguo, tampoco en Berlín. Una circunstancia en la línea de ese director de Astrofísica aconteció con los papeles de Gómez Rovelo, que hubieran dado una gran luz sobre la huella de la astronomía, la geografía y la historia en la arquitectura de México. Esos papeles

mez Rovelo los llevó con toda buena fe al Museo de la Moneda, entonces Museo Arqueológico, y ahí se evaporaron. Naturalmente, hubiera sido preciso escribir muchos volúmenes de nuevo; hubiera sido quizá necesario renunciar a muchos sueldos, como finalmente el señor Erro hubo de renunciar al de director del observatorio de Astrofísica, y claro que era preferible la ignorancia al cese o a la renuncia. Esta es la filosofía esencial de la burocracia mexicana.

También tiene parte la huella de la historia en la arquitectura. Una enorme parte. El que lo dude que mire todos estos mármoles; que mire la calle, cada calle de México puede ser mirada en toda su longitud, y se encontrará la traza precisamente de esta situación. (Foto 7).

Porque en México se ha estudiado para arquitecto bajo el plan —no me refiero a todos los arquitectos, afortunadamente hay arquitectos, y ahora ya hay muchos, arquitectos de veras, pero en general la gran masa ha estudiado arquitectura en el mismo plan en que se estudiaba abogacía o en que se estudia para Contador Público, etc., etc. Para tener una manera de cómo ganarse la vida. Hay aquí estudiantes recibidos que no me dejarán mentir —yo también pasé por la escuela. Ahora bien, puede una persona tener muy buena voluntad para estudiar los libros de texto, hasta puede ser que llegue a saber dibujar con el grafo y la regla “T” y la escuadra, pero de ninguna manera su buena voluntad garantiza que tenga ningún talento plástico. Basta ver las casas que se han venido construyendo en



(8) Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

México durante todo el siglo XIX y lo que va del XX, para convencerse de que la mayor parte de esas personas no tenían absolutamente ningún talento, ni el menor talento. El asunto se agrava porque la arquitectura en suma es precisamente una obra ingenieril. Si el arquitecto no es un ingeniero, no puede ser un arquitecto; porque mal se puede concebir una serie de formas complicadas en el espacio, si no se sabe cómo construirlas; no se pueden ni siquiera imaginar. Me dirán ustedes: pero es que ha habido arquitectos que no han sido ingenieros. Sí, conozco, tuve el honor de conocer personalmente, al maestro Gaudí; maravilloso arquitecto catalán. Nada más que el maestro Gaudí era ebanista y

aunque no hiciera las fórmulas matemáticas, ustedes comprenden que el ebanista tiene que saber lo que es la forma porque sino no construirá ningún mueble y si construye una silla mal, en cuanto el cliente se sienta, no le vuelven a encargar ninguna silla. De manera que el conocimiento que se ha adquirido por experiencia o que se ha adquirido por ciencia, empírico o en una forma didáctica correcta, da igual, con tal de que se tenga genio; pero si no se tiene genio aunque se adquiera mucho conocimiento en la escuela, el resultado es deplorable.

De manera que tenemos la primera huella de la historia en la arquitectura: la arquitectura de la ciudad de



(9) *Rectoría* — Ciudad Universitaria.

México. ¿Cuál es la imposición de la cimentación, en consecuencia de la traza? Sobre esa traza y sobre esa planta, se desplantaron los edificios españoles. Si ustedes van a Teotihuacán y observan cuál es la planta de un edificio teotihuacano, verán que no difiere gran cosa de las plantas más tarde españolas. Es un patio y habitaciones en derredor. Lo mismo pueden ustedes ver en Mitla y en todas partes. Hay que advertir también, que lo mismo pueden ver ustedes en la Es-

paña oriental; no la España del norte, ni en la del centro, pero sí en la España del sur; la España precisamente de influencia mongo-negroide más acentuada. Mongo-negroide; mongoloides es el norte.

Entonces decíamos que una ciudad estaba constituida por un centro cívico, teocrático, religioso y alrededor de él se extendía la ciudad civil. Ahora bien, ¿cuál era el tipo de construcción de la ciudad civil? Como no era tan rico no ha perdurado en la misma

escala; pero no quiero decir que haya perdurado en la misma escala, respecto a los edificios que podríamos llamar de segunda categoría. Es posible encontrar traza de ellos; Teotihuacán nos la ofrece innumerable. Si algún día se llega a entender que el área de la ciudad de Teotihuacán cubre una superficie circular, que se puede determinar, se verá que colocando la pierna de un compás, sobre el plano, en el centro del templo del Sol; y la otra pierna en la iglesia de Acolman, describiendo un círculo, la pierna del compás que describe el círculo, irá pasando por iglesias católicas. Si ustedes hacen la misma operación, colocando la pierna del compás en el centro del templo del Sol de la ciudad de México y la otra en la ex iglesia de San Lázaro y describen el círculo, pasarán por templos católicos.

Todos sabemos que en donde había un teocali, el conquistador le sobrepuso un templo católico. De manera que la traza del plano de Cortés es una traza admirablemente exacta; es una traza hecha con perspectiva esférica. El escorzo de las distancias del acortamiento no es arbitrario, como se ha pensado. Usando de la perspectiva esférica más rigurosa, puede restablecerse el plano y se encuentran perfectamente correctas las distancias entre los diferentes puntos. Se trataba de un plano militar. Si hubiera sido un buen plano militar, no hubiera tomado el ejército hispano traidor la ciudad de México.

De manera que esa traza ha persistido. Ahora tiene emergencias, tiene adiciones como lo tuvo ya Tenochtitlán con Tlalotelco. ¿Cuál es la hue-

lla de la historia en esa ciudad? La han dado las excavaciones de Tlalotelco. Las excavaciones de Tlalotelco muestran diferentes capas. Una capa llamada ardaica, otra capa llamada mayoide; otra teotihuacana, y finalmente la azteca. Por encima está la española y luego la nuestra. Este es el proceso, lo demás es una leyenda. De manera que esta es la traza fija. ¿Pero la principal cuál es? El edificio templo, el edificio fortaleza era de primera categoría. El edificio aristócrata era de segunda; el edificio casiquil de tercera pero la inmensa mayoría quedaba. Ahora bien, los templos fueron incendiados y demolidos; las casas de segunda categoría desaparecieron. Dejan poca traza los de tercera. Casi no puede encontrarse ninguna de los de cuarta. Sin embargo, éstos no pudieron ser destruidos. En realidad la arquitectura prehispánica de cuarta categoría, que es la principal, la categoría de base: la habitación campesina, la habitación del indio, no pudo ser destruida. Persiste intacta. No quiero decir que esto sea una afirmación apoteósica. No, lo intacto en la América del siglo xvi no puede ser el ideal higiénico y el ideal social en el siglo xx, pero, sin embargo, para llegar a esa conclusión, a ese ideal social del siglo xx, si no se tiene en cuenta la base no se llegará sino a edificios de prestado; a los inmundos cajones, a las cajas de cerillos de pie haciendo el solito; a lo que se ha llegado en los últimos años en México a guisa de arquitectura. Que las cajas de cerillos y de zapatos sean de vidrio y ¡qué! No dejen de ser cajones. El cubo tiene be-

lleza por sus condiciones geométricas, pero la misma belleza la tiene la caja de la mercancía del mercader que ha encargado la casa al que cree arquitecto y no lo es. ¿Es esto accidental? Seguramente que no. Qué otra cosa puede desear un mercachifle que habitar una caja de la mercancía que revende. Cuando el mercachifle lo es en mercancía barata: en encajes horribles, en zapatos de forma detestable, dados en abonos, en billetes de lotería; entonces como ha caminado muchas millas a pie y ha tenido que lavarse los pies con graves consecuencias, cuando llega a millonario en Polanco o en las Lomas, ya satisfechos los intestinos, entonces su primer cuidado es exhibir esos intestinos alrededor de la entrada principal de su mansión.

Luego viene la etapa superior: los nuevos ricos, esos que han proporcionado los agricultores nylon, los enriquecidos de la guerra, los enriquecidos con el peculado en los puestos oficiales. Ese es el gremio de los revendedores al por mayor de grandes cargamentos de toda clase; grandes contrabandos de medias de seda y de vestidos de seda; grandes contrabandos de tabaco; reexportación de marihuana en yates particulares, etc., etc.

Todos conocemos la historia, es una generación de importadores y exportadores. Entonces ya es otro el proceso. Ya no se acuerdan de los intestinos, ya no son tan importantes. Ya hay demasiadas casas de placer discretas. Ya hay damas que invitan a presidentes a sus casas donde hay fuentes de champaña, verdaderas fuentes, etc., etc. Es ya el Estado superior. Ya

hay un poeta Salomón de la Selva que dice: ¡Oh! Vivimos en la decadencia romana. Entonces se vuelve orgulloso el nuevo rico y dice: ¡Qué caray! Yo me he enriquecido importando cajones y exportando otros cajones. Cajones, vengan cajones por todas partes, y si son de cristal, pues qué bueno. Claro, ahí está el provecho: refinamiento en el espesor de los vidrios, en los manguetes. Mientras más de vidrio la casa, más cara. Acaba por substituir la piedra por el vidrio. Hay un material que se llama “carrara glass”: carrara por el mármol y glass por el vidrio; vidrio de carrara. Es el más caro de todos los revestimientos y el más horrible. No puede ser justificación sino en un excusado tan concurrido, que sea absolutamente necesario garantizar la profilaxis. No es pues, accidental que los nuevos ricos revistan hasta la fachada de sus edificios con tal material. Efectivamente, no merecen vivir en otro lugar más que en un excusado; desayunar, comer y cenar lo que ahí se puede almacenar. Mientras existen esas jaulas de vidrio cada vez más numerosas en la ciudad, persisten los “jacales” todavía. Se llaman “jacales” (Foto 8), que quiere decir: casas de adobe. Hay una piedra que se llama “tecalli”; nada menos que la rectoría de la Universidad tiene la suerte de que se halla construido con “tecalli” semitransparente todo un gran salón (Foto 9), y el “tecalli” es una bella cosa. “Tecalli” quiere decir: piedra casa; porque todavía los arqueólogos no se dan cuenta de que, allí donde ellos creían que no había ventanas, sino que eran habitaciones sombrías y negras, no era

tal. Precisamente el "tecalli" se empleaba en lugar del vidrio y se empleaba cerca del techo; por eso se llama así todavía, para dar una luz dorada difusa, magnífica, de acuerdo con el refinamiento de todo el resto de la vida del antiguo México.

De manera que el jacal no se ha perdido. Es muy frecuente oír decir que el jacal es una sucursal del infierno: no tiene ventanas, no tiene más que una puerta; de modo que la gente debe asfixiarse ahí. Es posible que quien tal diga, sea un gran arquitecto, un gran sociólogo, un gran economista; pero seguramente no es un buen físico y es un pésimo observador. Porque no hay jacal que no tenga practicado a tres hiladas de adobe, del techo para abajo, dos agujeros opuestos perfectamente el uno al otro y que los constructores de jacales llaman orejas. (Foto 10) Efectivamente, no tienen más que una puerta; porque durante el día, el hombre vive gozando del paisaje, gozando de la geografía. Todavía hoy, el indio sabe lo que vale el paisaje. Si no lo hubiera sabido, no hubiera edificado Chichén Itzá en donde lo edificó. No hubiera construido Teotihuacán donde lo construyó y sobre todo, no hubiera llegado a edificar Machu Pichú donde lo edificó. Su poesía está llena de referencias a la belleza natural.

El cuarto, la casa, el jacal eran empleados para descansar en la noche; descansar y defenderse. En ese caso lo mejor era tener una puerta, y una puerta defendible; no muchas ventanas atacables. La renovación del aire está perfectamente asegurada; porque desde que hay un cuerpo vivo dentro

de un cubo hueco, que no tiene como salida más que dos orificios, uno exactamente frente al otro, se produce una desigualdad de temperatura alrededor del cuerpo vivo; sea humano o de cualquier otro origen animal. El aire caliente sube a la superficie. Está en desigualdad de temperatura con la temperatura exterior, cualquiera que ella sea, hay la corriente de aire, y se renueva el aire damas y caballeros.

De manera que ya ven ustedes que los actuales higienistas son probablemente muy buenos hombres de ciencia, pero pésimos observadores. Están en el mismo plan que aquellas personas de gran corazón que lloran pensando en los otomíes del Valle del Mezquital. Tanto la usaron los diputados como argumento; tanto los novelistas; tanto los sociólogos; que finalmente el Gobierno de México envió una comisión de hombres y mujeres de ciencia perfectamente serios; dietólogos de primera categoría. Empezaron, claro, por asombrarse de la miseria: la gente del Mezquital va vestida de harapos, está cubierta de polvo; no hay agua, no hay más que pulque. ¡Qué horror! No hay cerveza, ni whiskey; pero era necesario observar, era necesario trabajar. Para no hacerles a ustedes demasiado largo el cuento, que no es cuento sino historia, aquella comisión de hombres y mujeres de ciencia estudió y reestudió; porque no creía a sus ojos, no creía a sus cálculos, no creía a sus observaciones; hasta que los ratificó un gran número de veces, y ¿saben ustedes cuál fue la conclusión? La conclusión fue una: que el pulque en su estado puro, además de llenar perfectamente



(10) Atotonilco, Michoacán.

bien el papel del agua, el papel biológico del agua, es un excelente alimento y preserva de muchas cosas; entre otras, de las úlceras estomacales e intestinales.

El hombre de ciencia más grande de México es el maestro Castañeda, a cuyo laboratorio modesto, tan modesto que el Departamento de Salubridad no le da ni siquiera para probetas de su laboratorio —tiene que emplear los frascos de penicilina y de otros antibióticos desechados en el hospital para hacer sus preparados—, en tal miseria se tiene a ese laboratorio, vienen no estudiantes, sino hombres

de ciencia de los Estados Unidos, de Inglaterra, de Alemania, de Francia y hasta de la Unión Soviética. Pero todo el mundo ignora a Castañeda, y cuando yo presenté —tuve ese altísimo honor— su candidatura al Colegio Nacional, un eminente médico temblándole la manita puso una bola prietita y no tuvo la mayoría necesaria el maestro. Desde entonces soy menos amigo de ese ilustre médico, no por el maestro Castañeda, ni por mí, ni por él, sino por México; pues ese señor ha encontrado que lo que da la experiencia en el Valle del Mezquital, la ciencia más exacta lo ha

ratificado en el laboratorio. El pulque tomado por él, de magueyes crecidos al lado de su laboratorio, llevados allí, es una maravilla.

Finalmente, estudiando el otro método de nutrición, excesivamente restringido porque efectivamente viven en la miseria esas gentes, sin embargo, y ésta es la diferencia de la cultura secular; de la cultura milenaria, con la cultura de prestado; en medio de esa tremenda restricción de medios, los habitantes del Valle del Mezquital, según el dictamen de las gentes de ciencia en esa especialidad, es el grupo humano mejor nutrido en la América del Norte; del Polo Norte al Ecuador. Es donde hay más porcentaje de longevos, donde hay menor porcentaje de enfermos, de raquíticos, etc., etc. Por eso ha persistido el jocal. El indio no ha podido ser destruido, como afirmó con mucha razón Alfonso Caso, por su cultura. Caso afirmó que lo que ha hecho que el indio no se haya destruido es su cultura. Perfectamente, pero hay que objetivar esa excelente frase de escritorio, esa frase de gabinete. Hay que estudiar la cultura del indio; su habitación, repito, no es el ideal. ¿Cuál es, pues, el problema de base que impone la traza de la historia y la traza de la geografía a México? Problema de base infinitamente más importante que los templos, los estadios, las fuentes, es la habitación campesina, pero no es la solución de ese problema el querer llevar al campo los métodos constructivos de la ciudad; ni el trazado ni el material.

El tratar de imponer un tipo de habitación fuera de la economía real,

actual, de la población campesina, es además imposible, suicida. Yo pido —aquí hay arquitectos de primer cartel, de primera calidad—, les ruego que se pongan la mano sobre el corazón y que me digan si no es verdad que una de las grandes causas del desequilibrio económico es la sobreimportación, la importación exagerada de materiales de construcción del extranjero, yo quisiera que me hicieran favor de decirme: de los millones que costó la Ciudad Universitaria, ¿cuántos millones se emplearon en materiales importados del extranjero; no sólo en maquinaria, que eso era indispensable, puesto que todavía no se ha permitido hacerla en México, se podría hacer pero no han querido que se haga, sino en material?

Se llegó a tal punto, que un arquitecto muy conocido, el mismo que ha construido el nuevo aeropuerto; no ignoro si porque tiene un gran genio irónico; es posible que sea un humorista de primera, yo estoy perfectamente dispuesto a admirarlo, ¿qué ha hecho para la ciudad que se enorgullece de ser mercachifle, que quiere habitar en los cajones de su mercancía? Construyó, un cuerpo de teóricos, para su servicio, la Facultad de Comercio de la Ciudad Universitaria. Es una gran carro-caja de modelo antiguo; está construido de duela americana colocada verticalmente. No le faltan ni las ventanillas, parecidas a aquellas que practicaban en los carros-caja los camaradas que andaban ahí en la Revolución Mexicana para echar tiros. Pero no le falta ni la pasarela para los garroteros. ¡Exacto!, lo único que no tiene, desgraciada-

mente, son las ruedas. Si el arquitecto hubiera tenido el valor de ir hasta el fin de su humorismo, se las hubiera puesto, se las hubiera colocado sobre una vía, entonces habría remedio fácil; pero ustedes comprenden que el construir un edificio de duela americana en la fachada; de duela vertical americana en la fachada, sobre un maravilloso paisaje de basalto; creo que huelga cualquier comentario. Por eso, como no tengo yo ningún derecho para suponer que el arquitecto llegue a un tal grado de idiotéz; tengo que admitir que llega a un gran grado de talento; que tiene un sentido del humor magnífico, que se dijo: para comerciante que mejor que un carro-*caja*.

De manera que la supervivencia en el campo de la arquitectura prehispánica es una cuestión de clase. Y además, me van ustedes a preguntar: ¿Y las iglesias y los palacios? Ahora voy. Les ruego a ustedes que vayan a lo que es hoy el edificio de Bienes Nacionales y lean una inscripción que permanece ahí. Está copiada, es un versículo del Apocalipsis de San Juan y dice: —traduzco el latín bárbaramente— “Nada de lo que había existe ya; todo ha sido cambiado, todo es nuevo”. Y del otro lado: “Nada de lo que fue es; todo lo que fue ya no es ahora, es otro lo que es”. Para que no haya lugar a dudas, está en los dos lados de la puerta. ¿Qué significa esto en el edificio del arzobispado? Demuestra una línea política de clase para poder dominar, una minoría tan pequeña como la del invasor español, a una mayoría tan grande como la población india del Anáhuac. Era preciso decapitar la cultura, era preciso

aplicar el versículo de San Juan. ¿Qué había que hacer si se hacía una casa sin las piedras mexicanas? Me remito —aquí hay especialistas— a las crónicas. Los españoles ponían piedras talladas por los indios debajo de sus casas porque creían que esas piedras estaban encantadas y los iban a sostener. Debido a eso —como seguramente el ala del Palacio Nacional, que ya desbordaba la cimentación del Palacio de Moctezuma, se iba un poco para abajo— un señor virrey, ignoro cuál, creo que todo el mundo lo ignora también, hizo poner en la torre que está al sur del Palacio Nacional, la maravillosa piedra que dicen que es la conmemorativa de la fundación del Templo Mayor de México; piedra que es el escudo que ahora es nuestro orgullo: la maravillosa águila sobre un nopal encima de un templo. Esa piedra tuvo la suerte de encontrarla cuando mi amigo Petrichioli hacía la restauración del Palacio. Me costó trabajo que el ingeniero Pani, entonces Secretario de Hacienda, permitiera que se quitara, porque se podía caer la torre. No creo que el ingeniero haya creído lo mismo que el virrey; es un excelente matemático; es más bien un ironista. Finalmente, como le dije yo que si lo creía; se picó y me dijo: no hombre, no es que sea yo tan bruto, pero si usted me viniera a decir que ha encontrado una Venus de Milo en la torre, yo le hubiera dicho que tirara todo el Palacio para que sacara la Venus de Milo, pero una piedra azteca... cómo voy a comprometer el edificio por eso, me dijo. Bueno, pero es que si usted no la manda sacar, yo le voy a comprometer el Mi-

nisterio. Me dijo: No, no nos peleemos, somos muy buenos amigos. Y se sacó la piedra.

Esa era la mentalidad española. Es la razón por la que una de las cabezas del Coatepantli se encuentra en la casa del Conde Colimaya. Así pues, tenemos la arquitectura tal como ha persistido; el pueblo en su base. ¿Qué hubo en el intermedio, cuál fue la arquitectura construida por el explotador español? Esa arquitectura fue la casa de vecindad, el tugurio, bien llamado por los arquitectos jóvenes de ahora. Sí señores, se construyeron tugurios para que viviera el pueblo de la ciudad pagando carísimo en relación a la incomodidad del lugar. De esos lugares era la casa de vecindad. Cuando se trataba de gente de la pequeña burguesía que es ahora; que entonces era la clase media, la vecindad tenía viviendas un poco más humanas. Luego vino el palacio, ruego a ustedes que vean el palacio de la arquitectura nacional; ese barroco del que tanto se habla y que no se parece al de España. ¿Cuál es la diferencia? Es que en la raíz del carácter de ese barroco hay una razón semejante a la del actual barroco sirio-libanés de Polanco y de las Lomas. Hay dos o tres ejemplos de viajeros de la nobleza española que en México se escandalizaron porque a sus congéneres de la nobleza, viviendo en México, los habían encontrado en las tiendas del Portal de Mercaderes midiendo varas de listón, varas de tira bordada, etc. Hay tres citas célebres de eso. Y bien, si comerciaban y se enriquecían con tiras bordadas, y se enriquecían con los rebozos y las faldas tejidas en los

telares por los indios esclavos, ¿qué cosa habían de querer sino que en sus iglesias hubiera profusión de oro; claro está, querían que Dios, con aquel donativo de oro, como en Tepotzotlán, les perdonara el mucho que se había quedado en sus bolsillos y aquél que le habían birlado a su Majestad el Rey y a la Iglesia de los diezmos.

De manera que el carácter de la arquitectura colonial, totalmente vertical y horizontalmente, está determinado por razones de clase, como está determinado por razones de clase el carácter actual de la arquitectura. Tenemos un ejemplo palpable. En nuestra ciudad de México se ha ensayado, porque es necesario estar bien con la masa. De un lado gira el imperialismo americano brutalmente; de otro lado exige el pueblo muerto de hambre; entonces para que no se caiga uno del poder público, necesita saber bailar en la cuerda; esté esta cuerda tensa o floja. De manera que hay que construir multifamiliares, hay que construir habitaciones para obreros, hay que establecer Seguro Social, etc., etc. Hay que taptarle el ojo al macho para darle al pueblo —como una inteligente amiga mía aquí presente dijo —una sopa de su propio chocolate. Entre esas sopas de su propio chocolate, se han construido casas para obreros dentro de un estilo funcional realmente bueno; podía decirse impecable. Hubo un grupo de esas casas que si bien los contratistas las construyeron muy mal, al año ya se estaban medio cayendo, el arquitecto las dibujó muy bien, pero yo ruego a ustedes que vayan a ver ese grupo de casas para obreros, ninguna de ellas

conserva el carácter original. Conforme han ido pudiendo los obreros que las recibieron, obreros auténticos, las han ido modificando; les han puesto copetes, les han abierto balcones, las han llenado de macetas, de jaulas de pájaros. Lo que antes era argamasa pintada de gris, es hoy paredes llenas de enredadera florida; lo que antes era una serie de puertas iguales unas con otras, hoy no se parece una puerta a la otra. Se han individualizado las casas y en suma no difieren ya en nada de cualquier habitación obrera construida en la miseria y por la miseria, en cualquier colonia de esas que llaman proletarias.

Yo que empleo modelos del pueblo he oído a niñas pequeñas —que no ganaban sino lo que yo podía darles porque me posaran— que han pasado toda una vida de miseria, decirle a su madre al recibir el salario: —Mamá,

¿qué no vas a comprar hoy unas flores? Esa es la fuerza del pueblo mexicano; yo he visto indias atravesar los desiertos de los alrededores de la Villa de Guadalupe con un miserable mandado, con un miserable mercado de unos cuantos centavos pero llevaban un ramo de flores. Nada ha podido matar al instinto estético profundo del pueblo mexicano, como ni el envenenamiento por opio —hecho por los ingleses infames y el apoyo de los norteamericanos a la aristocracia infecta de China—, nada ni el opio, ni la enfermedad, ni la miseria pudo destruir el genio estético del chino, nada pudo destruir el genio estético del mexicano, nada pudo destruir el genio estético del japonés o del indonés o del indio sudamericano, por eso hemos resistido y por eso venceremos, pero repito, es una cuestión de clase.

(Continuará)



*Pequeña Finca — Querétaro.*

LA HUELLA DE  
LA HISTORIA Y LA GEOGRAFIA  
**EN LA ARQUITECTURA MEXICANA**

Por DIEGO RIVERA

(2a. parte)





*San Juan de los Lagos — Jalisco.*

(Continuación)

**DE** manera que ya ven ustedes que los actuales higienistas son probablemente muy buenos hombres de ciencia, pero pésimos observadores. Están en el mismo plan que aquellas personas de gran corazón que lloran pensando en los otomíes del Valle del Mezquital. Tanto lo usaron los dipu-

tados como argumento; tanto los novelistas; tanto los sociólogos; que finalmente el Gobierno de México envió una comisión de hombres y mujeres de ciencia perfectamente serios: dietólogos de primera categoría. Empezaron, claro, por asombrarse de la miseria: la gente del Mezquital va

vestida de harapos, está cubierta de polvo; no hay agua, no hay más que pulque. ¡Qué horror! No hay cerveza, ni whiskey; pero era necesario observar, era necesario trabajar. Para no hacerles a ustedes demasiado largo el cuento, que no es cuento sino historia, aquella comisión de hombres y mujeres de ciencia estudió y reestudió; porque no creía a sus ojos, no creía a sus cálculos, no creía a sus observaciones; hasta que los ratificó un gran número de veces, y ¿saben ustedes cuál fue la conclusión? La conclusión fue una: que el pulque en su estado puro, además de llenar perfectamente bien el papel del agua, el papel biológico del agua, es un excelente alimento y preserva de muchas cosas; entre otras, de las úlceras estomacales e intestinales.

El hombre de ciencia más grande de México es el maestro Castañeda, a cuyo laboratorio modesto, tan modesto que el Departamento de Salubridad no le da ni siquiera para probetas de su laboratorio —tiene que emplear los frascos de penicilina y de otros antibióticos desechados en el Hospital para hacer sus preparados—, en tal miseria se tiene a ese laboratorio, vienen no estudiantes, sino hombres de ciencia de los Estados Unidos, de Inglaterra, de Alemania, de Francia y hasta de la Unión Soviética. Pero todo el mundo ignora a Castañeda, y cuando presenté —tuve ese altísimo honor— su candidatura al Colegio Nacional, un eminente médico temblándole la manita puso una bola prietita y no tuvo la mayoría necesaria el maestro. Desde entonces soy menos amigo de ese ilustre médico, no por el maestro

Castañeda, ni por mí, ni por él, sino por México; pues ese señor ha encontrado que lo que da la experiencia en el Valle del Mezquital, la ciencia más exacta lo ha ratificado en el laboratorio. El pulque tomado por él, de magueyes crecidos al lado de su laboratorio, llevados allí es una maravilla.

Finalmente estudiando el otro método de nutrición, excesivamente restringido porque efectivamente viven en la miseria esas gentes, sin embargo, y ésta es la diferencia de la cultura secular; de la cultura milenaria, con la cultura de prestado; en medio de esa tremenda restricción de medios, los habitantes del Valle del Mezquital, según el dictamen de las gentes de ciencia en esa especialidad, es el grupo humano mejor nutrido en la América del Norte; del Polo Norte al Ecuador. Es donde hay más porcentaje de longevos, donde hay menor porcentaje de enfermos, de raquíticos, etc., etc. Por eso ha persistido el jocal. El indio no ha podido ser destruido, como afirmó con mucha razón Alfonso Caso, por su cultura. Caso afirmó que lo que ha hecho que el indio no se haya destruido es su cultura. Perfectamente, pero hay que objetivar esa excelente frase de escritorio, esa frase de gabinete. Hay que estudiar la cultura del indio; su habitación, repito, no es el ideal. ¿Cuál es, pues, el problema de base que impone la traza de la historia y la traza de la geografía a México? Problema de base infinitamente más importante que los templos, los estadios, las fuentes, es la habitación campesina pero no es la solución de ese problema el querer llevar al campo los métodos





*Diego Ruvigny*

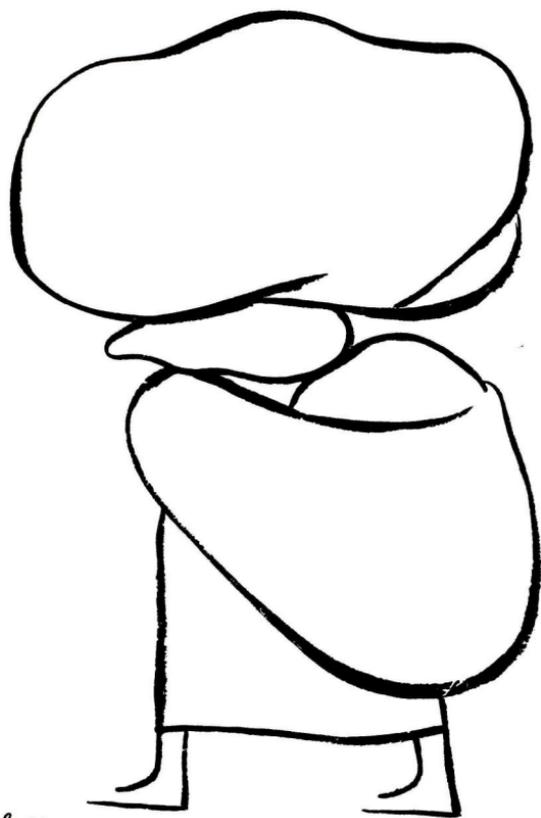
constructivos de la ciudad; ni el trazado ni el material.

El tratar de imponer un tipo de habitación fuera de la economía real, actual, de la población campesina, es además imposible, suicida. Yo pido —aquí hay arquitectos de primer cartel, de primera calidad—, les ruego que se pongan la mano sobre el corazón y que me digan si no es verdad que una de las grandes causas del desequilibrio económico es la sobreimportación, la importación exagerada de materiales de construcción del extranjero, yo quisiera que me hicieran favor de decirme: de los millones que costó la Ciudad Universitaria, ¿cuántos millones se emplearon en materiales importados del extranjero; no sólo en maquinaria, que eso era indispensable, puesto que todavía no se ha permitido hacerla en México, se podría hacer pero no han querido que se haga, sino en material?

Se llegó a tal punto, que un arquitecto muy conocido, el mismo que ha construido el nuevo aeropuerto; no ignora si porque tiene un gran genio irónico; es posible que sea un humorista de primera, yo estoy perfectamente dispuesto a admirarlo, ¿qué ha hecho para la ciudad que se enorgullece de ser mercachifle, que quiere habitar en los cajones de su mercancía? Construyó, un cuerpo de teóricos, para su servicio, la Facultad de Comercio de la Ciudad Universitaria. Es un gran carro- caja de modelo antiguo; está construido de duela americana colocada verticalmente. No le faltan ni las ventanillas, parecidas a aquellas que practicaban en los carros- caja los camaradas que andaban

ahí en la Revolución Mexicana para echar tiros. Pero no le falta ni la pasarela para los garroteros. ¡Exacto!, lo único que no tiene, desgraciadamente, son las ruedas. Si el arquitecto hubiera tenido el valor de ir hasta el fin de su humorismo, se las hubiera puesto, se las hubiera colocado sobre una vía, entonces habría remedio fácil; pero ustedes comprenden que el construir un edificio de duela americana en la fachada, sobre un maravilloso paisaje de basalto; creo que huelga cualquier comentario. Por eso, como no tengo yo ningún derecho para suponer que el arquitecto llegue a un tal grado de idiotez; tengo que admitir que llega a un gran grado de talento; que tiene un sentido del humor magnífico, que se dijo: para comerciante qué mejor que un carro- caja.

De manera que la supervivencia en el campo de la arquitectura prehispánica es una cuestión de clase. Y además, me van ustedes a preguntar: ¿Y las iglesias y los palacios? Ahora voy. Les ruego a ustedes que vayan a lo que es hoy el edificio de Bienes Nacionales y lean una inscripción que permanece ahí. Está copiada, es un versículo del Apocalipsis de San Juan y dice: —traduzco el latín bárbaramente— “Nada de lo que había existido ya; todo ha sido cambiado, todo es nuevo”. Y del otro lado: “Nada de lo que fue es; todo lo que fue ya no es ahora, es otro lo que es”. Para que no haya lugar a dudas, está en los dos lados de la puerta. ¿Qué significa esto en el edificio del Arzobispado? Demuestra una línea política de clase para poder dominar, una minoría tan



*Durga Bhargava*

pequeña como la del invasor español, a una mayoría tan grande como la población india del Anáhuac. Era preciso decapitar la cultura, era preciso aplicar el versículo de San Juan. ¿Qué había que hacer si se hacía una casa sin las piedras mexicanas? Me remito —aquí hay especialistas— a las crónicas. Los españoles ponían piedras talladas por los indios debajo de sus casas porque creían que esas piedras estaban encantadas y los iban a sostener. Debido a eso —como seguramente el ala del Palacio Nacional, que ya desbordaba la cimentación del Palacio de Moctezuma se iba un poco para abajo—, un señor virrey, ignora cuál, creo que todo el mundo lo ignora también, hizo poner en la torre que está al sur del Palacio Nacional, la maravillosa piedra que dicen que es la conmemorativa de la fundación del Templo Mayor de México; piedra que es el escudo que ahora es nuestro orgullo: la maravillosa águila sobre un nopal encima de un templo. Esa piedra tuvo la suerte de encontrarla cuando mi amigo Petrichioli hacía la restauración del Palacio. Me costó trabajo que el ingeniero Pani, entonces Secretario de Hacienda, permitiera que se quitara, porque se podía caer la torre. No creo que el ingeniero haya creído lo mismo que el virrey; es un excelente matemático; es más bien un ironista. Finalmente, como le dije yo que si lo creía; se picó y me dijo: no hombre, no es que yo sea tan bruto, pero si usted me viniera a decir que ha encontrado una Venus de Milo en la torre, yo le hubiera dicho que tirara todo el Palacio para que sacara la Venus de Milo, pero una piedra

azteca . . . cómo voy a comprometer el edificio por eso— me dijo. Bueno, pero es que si usted la manda sacar, yo le voy a comprometer el Ministerio— Me dijo: —No, no nos peleemos, somos muy buenos amigos— y se sacó la piedra.

Esa era la mentalidad española. Es la razón por la que una de las cabezas del Coatepantli se encuentra en la casa del Conde Calimaya. Así, pues, tenemos la arquitectura tal como ha persistido; el pueblo en su base. ¿Qué hubo en el intermedio, cuál fue la arquitectura construida por el explotador español? Esa arquitectura fue la casa de vecindad, el tugurio, bien llamado por los arquitectos jóvenes de ahora. Sí señores, se construyeron tugurios para que viviera el pueblo de la ciudad pagando carísimo en relación a la incomodidad del lugar. De esos lugares era la casa de vecindad. Cuando se trataba de gente de la pequeña burguesía que es ahora, que entonces era la clase media, la vecindad tenía viviendas un poco más humanas. Luego vino el palacio, ruego a ustedes que vean el palacio de la arquitectura nacional; ese barroco del que tanto se habla y que no se parece al de España. ¿Cuál es la diferencia? Es que en la raíz del carácter de ese barroco hay una razón semejante a la del actual barroco Sirio Libanés de Polanco y de las Lomas. Hay dos o tres ejemplos de viajeros de la nobleza española que en México se escandalizaron porque a sus congéneres de la nobleza, viviendo en México, los habían encontrado en las tiendas del Portal de Mercaderes midiendo varas de listón, varas de



tira bordada, etc. Hay tres citas célebres de eso. Y bien, si comerciaban y se enriquecían con tiras bordadas, y se enriquecían con los rebozos y las faldas tejidas en los telares por los indios esclavos, ¿qué cosa habían de querer sino que en sus iglesias hubiera profusión de oro; claro está, querían que Dios, con aquel donativo de oro, como en Tepotzotlán, les perdonara el mucho que se habían quedado en los bolsillos y aquel que le habían birlado a su Majestad el Rey y a la Iglesia de los diezmos.

De manera que el carácter de la arquitectura colonial, totalmente vertical y horizontalmente, está determinado por razones de clase, como está determinado por razones de clase el carácter actual de la arquitectura. Tenemos un ejemplo palpable. En nuestra ciudad de México se ha ensayado, porque es necesario estar bien con la masa. De un lado gira el imperialismo americano brutalmente; de otro lado exige el pueblo muerto de hambre; entonces para que no se caiga uno del poder público, necesita saber bailar en la cuerda; esté esta cuerda tensa o floja. De manera que hay que construir multifamiliares, hay que construir habitaciones para obreros, hay que establecer Seguro Social, etc., etc. Hay que teparle el ojo al macho para darle al pueblo —como una inteligente amiga mía aquí presente dijo— una sopa de su propio chocolate. Entre esas sopas de su propio chocolate, se han construido casas para obreros dentro de un estilo funcional realmente bueno; podía decirse impecable. Hubo un grupo de esas casas que si bien los contratistas las constru-

yeron muy mal, al año ya se estaban medio cayendo, el arquitecto las dibujó muy bien, pero yo ruego a ustedes que vayan a ver ese grupo de casas para obreros, ninguna de ellas conserva el carácter original. Conforme han ido pudiendo los obreros que las recibieron, obreros auténticos, las han ido modificando; les han puesto copetes, les han abierto balcones, las han llenado de macetas, de jaulas de pájaros. Lo que antes era argamasa pintada de gris es hoy paredes llenas de enredadera florida; lo que antes era una serie de puertas iguales unas con otras, hoy no se parece una puerta a la otra. Se han individualizado las casas y en suma no difieren ya en nada de cualquier habitación obrera construida en la miseria y por la miseria, en cualquier colonia de esas que llaman proletarias.

Yo que empleo modelos del pueblo he oído a niñas pequeñas —que no ganaban sino lo que yo podía darles porque me posaran— que han pasado toda una vida de miseria, decirle a su madre al recibir el salario: —Mamá, ¿qué no vas a comprar hoy unas flores? Esa es la fuerza del pueblo mexicano; yo he visto indias atravesar los desiertos de los alrededores de la Villa de Guadalupe con un miserable mandado, con un miserable mercado de unos cuantos centavos pero llevaban un ramo de flores. Nada ha podido matar al instinto estético profundo del pueblo mexicano, como ni el envenenamiento por opio —hecho por los ingleses infames y el apoyo de los norteamericanos a la aristocracia infecta de China—, nada ni el opio ni la enfermedad ni la miseria pudo des-

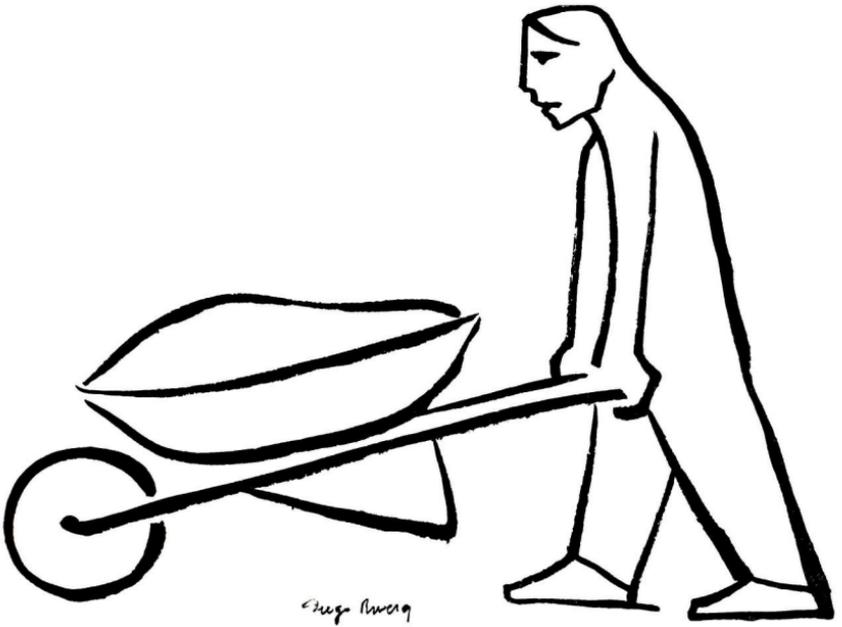


truir el genio estético del chino, nada pudo destruir el genio estético del mexicano, nada pudo destruir el genio estético del japonés o del indonés o del indio sudamericano, por eso hemos resistido y por eso venceremos, pero repito, es una cuestión de clase.

Vamos a ver ahora un conjunto de arquitectura construido por el Gobierno, precisamente por un Gobierno que tenía como lema gobernar para todos, de una utilidad indudable, para todos, puesto que se trata de una Ciudad Universitaria. Ahí podrían ustedes decirme ¿dónde está la diferenciación de clases? Voy a suplicarles a ustedes que miren las diapositivas que se van a proyectar y veamos cómo se ha proyectado la diferenciación de clases. Antes que empecemos a verlas, recuerden ustedes al México, la ciudad de México, y todo el México del siglo XIX, el México independiente, llamado así porque no lo ha sido un país que no es independiente económicamente, no puede ser independiente económicamente; apenas ahora se empieza a luchar por la independencia de los pueblos de América e Indo-América al tratar de construir economías, rebelarse contra los monopolios, etc.

En el México, pues, aparentemente independiente del siglo XIX los antiguos lacayos, los antiguos criados del amo español, se sintieron amos pero no pudieron serlo. No pudieron tener una expresión autónoma de la arquitectura porque en el arte no se puede mentir. La arquitectura como la pintura y la escultura es una gráfica, una gráfica que se puede leer como cualquier otra gráfica médica y cualquier disimulo del autor, en cuanto dibuja,

en cuanto esculpe o en cuanto construye, lo denuncia a sí mismo. De manera que no pudieron tener una expresión autónoma los suplantadores de los amos españoles, que querían ser amos y seguir colonizando a los indios; esa es la verdad del asunto, no otra cosa eran las haciendas con peones acasillados; no otra cosa era cada pueblo de México y sigue siendo a pesar de la fracasada reforma agraria, nunca llevada a cabo íntegramente. Sigue habiendo una población campesina, una población indígena, campesina y obrera, colonizada por los descendientes de los primeros colonos; apoyándose siempre, invariablemente, en una burguesía extranjera porque ellos no han podido ser una burguesía suficientemente fuerte para explotar al pueblo mexicano. Nadie hay más enemigo de México que el burgués mexicano; no hablando metafóricamente sino económica, política y socialmente, es el aliado del opresor contra el pueblo oprimido y así hay que tratarlo. Está cerca el momento de aplicar el remedio, muy cerca por fortuna, pero eso se manifiesta en la arquitectura. ¿Qué hizo la entonces incipiente burguesía mexicana en el siglo XIX? Importar arquitectura francesa. Despreció al amo español, no por español; ellos se creían españoles, eran caballeros de Santiago, caballeros del Santo Sepulcro; toda clase de máscaras ridículas, creyéndose aristócratas españoles y olvidando que no hay aristócrata español que no sea judío, firmado por su Majestad Felipe II en el libro que se llama el Tizón de la Nobleza Española, escrito por Jiménez de Cisneros. Esos pobres diablos, tira-



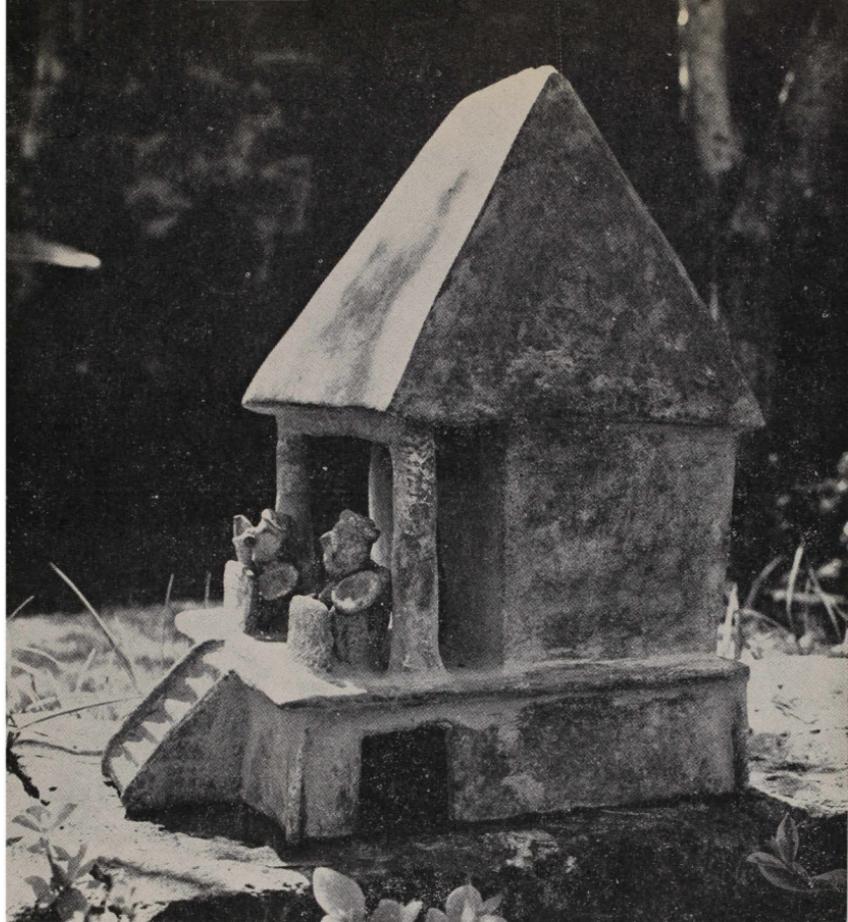
bacines de los antiguos amos españoles se creían nobles del Papa. Todavía hacen capítulos de caballeros de Colón y del Santo Sepulcro, etc. Es una absolutamente ridícula, especie miserable al servicio del capitalismo extranjero y nada más. Entonces en el siglo XIX copiaron la arquitectura francesa mal copiada, ridiculamente copiada. El gran académico, el maestro Guenard, delante del edificio del Instituto Geológico me dijo: "Mira hijo, dile a tus compatriotas que por favor miren las maravillas que hay construidas en este suelo antes de que llegara el europeo y por favor persuádelos, si alguna vez puedes, de que no hagan griego con plumas". Actualmente los imitadores de Le Corbusier siguen haciendo francés con plumas, hacían Luis XV con plumas y ahora hacen también; nada más que al fin y al cabo una pluma es menos desagradable que un cajón.

En ese conjunto arquitectónico extraordinariamente importante, por el esfuerzo que significa la Ciudad Universitaria, se proyectan precisamente las influencias de clase por un fenómeno curioso. Hay hoy arquitectos jóvenes, descendientes de los arquitectos al servicio de aquella burguesía incipiente del siglo XIX; se perpetúan otros nombres. Las mismas personas con las que empezamos a luchar en 1921, los que por primera vez en la historia del arte llevamos como héroe de la pintura, a la masa, al pueblo, tenemos que luchar todavía hoy con

los hijos y con los autores, que todavía no se mueren porque viven mucho tiempo, arquitectos de malas residencias; de pésimas iglesias sin sentimiento religioso y sin sentimiento de elegancia. Naturalmente esto no es un reproche. ¿De dónde lo agarraríamos? No es posible tener un sentimiento genuino cuando se es bastardo; entonces el bastardo que quiere ser primogénito, se pone en ridículo. Ahí tienen ustedes el edificio central de la Ciudad Universitaria; su Rectoría, el proyecto fue ambicioso y tiene indudablemente grandeza. El inconveniente fue que el proyecto se hizo en el gabinete en lugar de hacer lo que han hecho siempre los arquitectos: que es ir al terreno, observarlo y tratar de exaltar la belleza natural que ese terreno tenga. Se proyectó en la mesa del taller. Se confundió el pedregal de San Angel con una mesa de billar y cuando el proyecto estuvo listo empezó la dinamita. Entonces lograron destruir, en una parte considerable, uno de los más bellos paisajes que integran la fisonomía de la patria; sin embargo, repito, el proyecto no carece de grandiosidad. Quisieron ser muy modernos y qué fue lo que construyeron: una plaza, un paralelogramo con una torre. Es el mismo partido que ustedes pueden ver en la plaza de Brujas, en la Universidad de Lovaina y en cualquier universidad yanqui; una plaza imitación de las plazas medievales —a esa no le faltan sino los portales—, y una torre que es la Rectoría (la Rectoría y el Campus).

(Continuará)





LA HUELLA DE  
LA HISTORIA Y LA GEOGRAFIA  
**EN LA ARQUITECTURA MEXICANA**

Por DIEGO RIVERA

(3a. parte)



*José Clemente Orozco: Mural en la Escuela Nacional Preparatoria. Fresco. México, D. F.*

**A**LGUIEN ha dicho que esa sección (la Rectoría y el Campus) de la Ciudad Universitaria es Le Corbusier puro. Yo que fui camarada de Le Corbusier desde antes que fuera arquitecto, cuando era pintor y no de mucho talento, protesto a nombre de Le Corbusier. No en balde Le Corbusier, con más o menos talento, ha trabajado 35 años; no hay derecho para semejante aseveración. Suplico a ustedes únicamente que miren y digan, hay

aquí algo que desgraciadamente la fotografía no muestra con claridad; es una sección evidentemente original: la Rectoría de la Ciudad Universitaria. Es el único edificio del mundo que muestra al público, al tránsito de toda una carretera importante, un rosario de excusados dentro de los cuales se puede ver la maniobra del ocupante, desde que entra hasta que sale. Los arquitectos son los señores Mario Pani, Enrique del Moral y Salvador Or-



*Edificio de la Rectoría, en Ciudad Universitaria. Arq. Mario Pani y Enrique del Moral. Murales: David Alfaro Siqueiros.*



*Facultad de Ciencias y Auditorio. C.U. Fachada al campus. 1962.*

tega Flores; el primero es hijo de un ingeniero; un ingeniero de don Porfirio. El ingeniero Pani es el autor del edificio de las Bombas que todavía pueden ustedes ver en la Condesa.

Junto al edificio de la Rectoría está la Biblioteca. La Biblioteca está construida por un arquitecto pintor de gran talento, un gran artista, Juan O'Gorman. No le permitieron realizar el proyecto tal como él lo había concebido; él había concebido un edificio escalonado que naturalmente hubiera tenido más higiene para los libros y más higiene para los lectores, pero se le arguyó que desentonaba con la li-

nea general de los cajones que pueblan el resto de la Ciudad Universitaria. Entonces se vio obligado a construir ese edificio que es una caja pero realizó bellos mosaicos en sus muros y bella ornamentación y una bella construcción arquitectónica en la parte de abajo, desgraciadamente no se puede ver en la fotografía. Los arquitectos partidarios de los rosarios de excusados, han criticado a la Biblioteca diciendo que son cuatro sarapes puestos en un tendedero. No saben que hacen a O'Gorman el mejor elogio que podían hacerle, supuesto que entre un rosario de excusados y un sarape,



*Auditorio de Ciencias. C.U. Arq. Raúl Cacho. Murales: José Chávez Morado.*

por feo que sea, es mil veces preferible el sarape para verlo; no digamos ya para otros órganos de percepción. Por lo demás, el edificio de O'Gorman ha dado la vuelta al mundo en triunfo. Ha sido visto con beneplácito, no sólo por los grandes arquitectos que asistieron al congreso de arquitectos como el maestro Gropius y el maestro Frank Lloyd Wright sino por otros muchos de éste y de los otros continentes, y se sigue reproduciendo y hablando en todas partes. No sucede lo mismo con el edificio de la Rectoría,

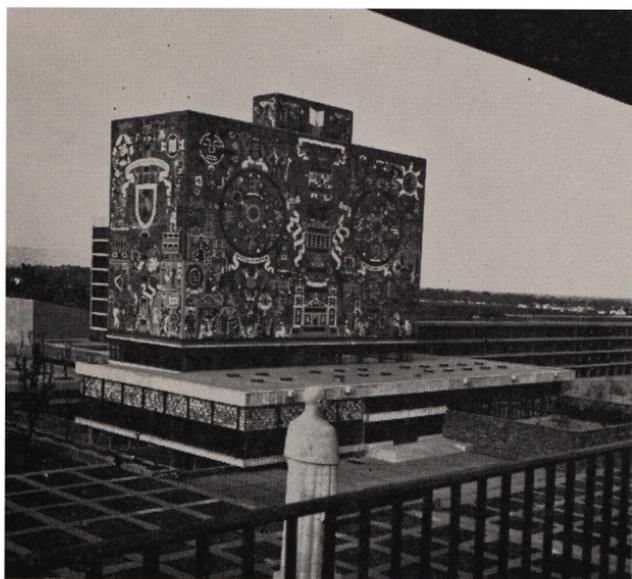
en ninguna de sus manifestaciones, porque hay un proverbio popular universal que dice: Nunca segundas partes fueron buenas. Los constructores de esta sección de la Ciudad Universitaria que creían que hacían cosas como Le Corbusier, de buena fe, o mejores, llamaron a los arquitectos que siguen la escuela funcionalista y el estilo internacional y a esos arquitectos lo que no agradó fue precisamente eso y lo que les agradó fue precisamente lo que no es eso, sino lo que tiene fisonomía mexicana.



*Escuela de Medicina. C.U. Arqs. Alvarez Espinoza, Héctor Velázquez, Ramírez Vázquez. Mural: Francisco Eppens.*

Este es el drama general de los imitadores, de este continente, que tratan de repetir la producción europea. Cuando la presentan a sus amos, porque en el fondo esto no es sino la manifestación del espíritu de lacayo que tienen, cuando presentan a sus amos los pininos que hacen para parecerse a ellos, el amo, si es indulgente, sonríe; si no es indulgente les lanza un escupitajo; las dos cosas las tienen perfectamente merecidas. Aquí tienen ustedes un edificio indudablemente mejor que el anterior pero no por eso deja de ser un error; conste que está

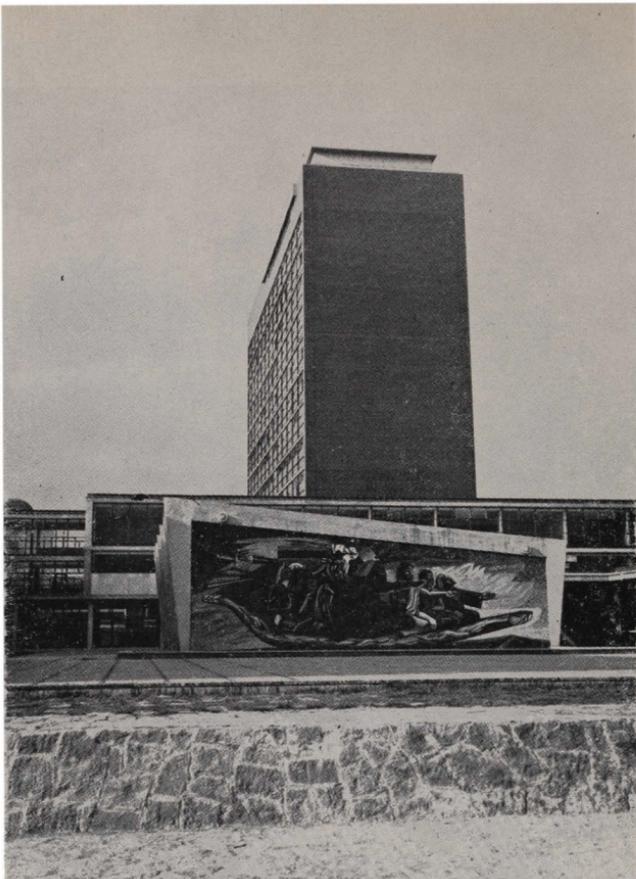
construido por un amigo mío a quien quiero mucho y del que estoy seguro que es un gran arquitecto, es Cacho el constructor. Pues bien, el edificio está orientado de oriente a poniente, con dos muros de cristal, de manera que un lado tiene sol toda la mañana y otro lado tiene sol toda la tarde. A menos que se usen persianas, que no son precisamente un beneficio para los ojos, según los oculistas, no se puede trabajar en el edificio. Si no fuera por la calefacción, se helaría uno en invierno y se asaría —y ahí sí no hay remedio, ni con ventilador— en el ve-



*Biblioteca Central de C.U. Arqs. Juan O'Gorman, Juan Martínez de Velasco y Saavedra. Mural: O'Gorman. Al fondo, la Facultad de Humanidades.*

rano. En cambio la orientación norte, la mejor para un laboratorio o para un taller, es un muro fijo y otro para el sur. Además, y esto lo reconoce Cacho, el error primordial consiste, como en todos los otros edificios, en haber empleado el edificio vertical en este caso, cuando no era necesario el edificio vertical. Por ejemplo, en la Rectoría las oficinas del señor Rector naturalmente están en un piso superior; el área de que dispone es reducida, de manera que para que venga un empleado; para que venga una taquígrafa necesita tocar un botón y el empleado necesita usar del ascensor. Si un día el ascensor se descompone, la Rectoría no puede marchar.

De manera que es un concepto —no es verdad que sea funcionalista, es antifuncional, no solamente porque no obedece realmente a la función que tiene el edificio sino porque está hecho para hombres y para mujeres en formación; es decir, en el período más delicado de su vida; y una habitación humana que no tiene como fin principal el hacer agradable la vida a quien la habita es todo lo que ustedes quieran, menos funcional; puesto que el hombre es un ser sensitivo, es un ser racional, es un animal político, como decía Aristóteles; no es un animal; no es una bestia de carga; no es una tortuga; no es tampoco un ostión, es un vertebrado de tipo superior. En



*Ciudad Universitaria. Facultad de Ciencias.*

consecuencia no puede admitir un habitáculo, una pseudo-arquitectura de orden inferior. Arquitectura que no tiene como fin producir emoción estética, eso que produce lo que se llama belleza, no es arquitectura. La arquitectura es un conjunto de escultura, pintura e ingeniería, condensados en la expresión superior de las artes plásticas; la expresión madre, originaria de todas las demás que es la archi-

tectura; la gran arquitectura, la noble arquitectura, no la jaula de vidrios ni el cajón.

Ahí tienen ustedes otro edificio; se trata de la Facultad de Medicina. El mosaico hecho en la fachada no ha sido copiado de la carátula de "Hoy" ni de "Mañana" aunque lo parezca, tampoco se trata de un cine, no lo vayan ustedes a creer, se trata de la Facultad de Medicina. La misma falta de



*Bonampak. Siglo XII. D. C. Templo de las Pinturas. Yucatán.*

lógica que ha presidido en los otros edificios ha presidido en éste en su construcción.

Ahí tienen ustedes otra vista del edificio de Ciencias, aquí donde no es visible el defecto del exceso de vidrierías. Después de todo es absolutamente indudable que la masa total tiene grandeza. Indudablemente el constructor tiene el sentido de la belleza necesaria al arquitecto. Nada más que se equivocó; el edificio hubiera estado muy bien en San Juan de Letrán, hasta frente a la Alameda, pero no en el Pedregal de San Angel y menos dentro de la Ciudad Universitaria. Es un error que todos pueden cometer, inclusive los hombres de gran talento. Ahí tienen ustedes otro aspecto que tiene los mismos inconvenientes.

Aquí tienen ustedes un edificio en el que el constructor pensó en deter-

minados edificios norteamericanos y brasileños. Para obtener una gran masa usó de las celosías, de celosías pintadas de rojo, pero desgraciadamente el efecto no es mejor; lo único que puede recordar este edificio —es la Facultad de Comercio— es el carro caja de duela americana. Está totalmente desprovisto de interés plástico. Aquí tienen ustedes —a la mitad construido— el mosaico del que les hablaba; pueden ustedes apreciar la fisonomía del edificio total.

Este es otro edificio que fue impuesto por las necesidades científicas; es un pequeño pabellón dentro del cual se estudian los rayos cósmicos. Su construcción estuvo absolutamente supeditada a las necesidades de la ciencia para la cual sirve. Ruego a ustedes observen éste; como no era posible apartarse absolutamente nada de

lo realmente necesario, de lo realmente funcional, el resultado, desde el punto de vista plástico, indudablemente es original y no carece de belleza, tampoco está fuera de la geografía y de la historia; ruego a ustedes que recuerden algunas tierras cocidas del arte del occidente de México, de Nayarit y de Colima representando arquitecturas, la mayor parte de ellas con sus habitantes y verán la conexión directa que hay entre aquella arquitectura ancestral, que persiste, y esta arquitectura ultramoderna y verdaderamente funcional. De manera que es una demostración de la ligazón entre la función del edificio y la geografía. En este caso sería más que geografía; la geografía del espacio podríamos decir, diciendo un disparate, puesto que se estudian los rayos cósmicos, esos que dan vida a nosotros. Por lo demás como problema constructivo, es extraordinariamente interesante por la ligereza del cascarón.

Ahora llegamos a algo que conserva la huella histórica funcional; puesto que es un frontón y puesto que el deporte es absolutamente necesario para el desarrollo de la juventud. El valle de México está rodeado por conos volcánicos y el material es basáltico. Ese frontón está construido con el basalto de ese manto de basalto que es el pedregal y su forma está de acuerdo con los conos truncados de los cráteres que, en un paisaje de belleza inigualable rodean el lugar en donde están construidos esos frontones. De manera que el arquitecto Arai logró la armonía de su edificio con el paisaje y la armonía de su función. Naturalmente han sido terriblemente cri-

ticados por todos los constructores de cajones y de frontones de cartón; por todos los autores de palacios de la Motorola y de cines de hoja de lata, de los que tan bellas muestras hay en la avenida Insurgentes. No pueden perdonarle que se haya permitido hacer arquitectura mexicana, porque la razón del extranjerismo de la arquitectura de la burguesía en México es que quiere mantener la superioridad colonial sobre la gran mayoría de la población, para continuar la explotación de esa gran mayoría en una forma semejante, primero a la de los conquistadores, más tarde a la de los colonizadores. Por eso, habiendo excelentes escuelas en México, envía a sus hijos a escuelas del extranjero, notablemente de los Estados Unidos. Por eso agrupa a sus hijos, cuando no tienen suficiente dinero para mandarlos al extranjero, en escuelas que son inglesas, francesas, etc., para conservar su calidad, que debido al complejo de inferioridad que padece el Continente le dan preeminencia —a lo menos ellos creen— sobre la masa de la población. Por eso hacen arquitectura extranjerizante esas gentes nacidas o llegadas a México y que conservan, tratan de conservar, su calidad extranjera para mejor explotar al verdadero pueblo mexicano. Esos son los que se insurgen contra el excelente tipo de arquitectura realizado por Arai, realizado por O'Gorman y por Pérez Palacios y otros en el Estadio.

Ahí tienen ustedes el Estadio, he repetido siempre que el año de 28 en Berlín, estando yo presente, llegó un grupo de arquitectos jóvenes norteamericanos con becas, en busca del

mejor arquitecto del mundo, arquitecto moderno, para ser sus discípulos. Se dirigieron al Instituto del Reich Alemán; el Instituto del Reich llamó al maestro Gropius del Bauhaus, a los otros arquitectos; a daneses, a holandeses, a belgas, a austriacos, a todos los de la Europa Central y de Francia para deliberar. Deliberaron en ocho sesiones y tomaron la siguiente resolución: alabamos la intención de este grupo de arquitectos norteamericanos de ser discípulos del mejor arquitecto moderno; su país lo necesita mucho porque construyen rascacielos que acaban en una catedral gótica o son un sarcófago romano; que sacan el humo de la calefacción central y las cocinas por un jarrón que imita el jarrón votivo del sarcófago. Naturalmente que lo mejor que pueden hacer es hacer arquitectura moderna de acuerdo con la modernidad de su país. Si quieren ser discípulos del mejor arquitecto moderno, que nosotros consideramos no sólo el maestro de todos nosotros sino el padre de la arquitectura moderna, vayan a una extraña ciudad que se llama Chicago y entren al taller del más grande de los arquitectos del mundo que se llama Frank Lloyd Wright.

Yo debo confesar que jamás había oído a mi maestro un elogio cabal de una arquitectura; siempre criticaba y con razón, hasta que al marchar de México me dio una palmada en el hombro y me dijo: el Estadio de la Ciudad Universitaria es el edificio más importante de la América moderna. Únicamente dile a Pérez Palacios que les ponga un pie y medio más de diámetro a sus columnas del

*Quiriguá. Lado norte de la estela.*





*Copán. Detalle de un jaguar.*

peristilo que son raquílicas. Como ustedes ven, la crítica del maestro, la elogiosa y la justa, es completamente correcta. También toda clase de Mariscales, no de grado militar, sino arquitectónico han criticado la esculto-pintura del Estadio. Son débiles imitadores de Gropius y de Le Corbusier. Los camaradas de Le Corbusier, de quienes yo esperaba críticas amargas, me dijeron: esperamos, ya que viviste veinte años con nosotros, que vuelvas a París y hagas algo como eso allá. Y el maestro Gropius me dijo: Hasta que encontré un hombre que sabe lo que es la escala, el maestro Frank Lloyd Wright lo aprobó con entusiasmo. Naturalmente se trata de grandes

artistas, no se trata ni de Mariscales ni de Panis.

Un pintor camarada mío dijo que si él hubiera recibido un elogio de un arquitecto extranjero hubiera llorado; tampoco recibió de los mexicanos, ni siquiera de los que trataba de halagar con su frase. Repito, que todo el mundo, aun la gente de genio suele equivocarse. Quiero decir que entre los fenómenos que ha sufrido la arquitectura en México, está incluido, en mi opinión, el de la pintura mural. La pintura mural en suma es mucho más arquitectura que pintura. Aquel que pretenda construir una pintura mural sin hacerla como lo hace un arquitecto; con los medios de un arquitecto y de un ingeniero, no la puede construir, no la puede llevar a cabo. La pintura mural es arquitectura; el caso que acabamos de ver de esculto-pintura es esencialmente arquitectura. En los tiempos antiguos de las grandes producciones era indiferente el ejercer de pintor, de arquitecto o de escultor. Desgraciadamente el aparato no es adaptable al tipo de diapositivas en donde iba yo a presentarles a ustedes algunos ejemplares de esta esculto-pintura. Es bien sencillo ir a ver el edificio de llegada de las aguas del Lerma que después de todo, es mejor que una fotografía por buena que sea. Repito, que las mismas condiciones que son necesarias para la realización de arquitectura, son necesarias para la realización de pintura mural; que en los tiempos antiguos no existía diferencia profesional entre los artistas que hacían la pintura mural y los edificadores.

Seguramente todos ustedes conocen



*Xochicalco, Morelos. Pirámide. Nótese los relieves, el perfil y la escala humana.*

la opinión de grandes artistas y de grandes críticos respecto al gótico italiano. Todos ellos están de acuerdo en el que el edificio central del gótico italiano es el campanillo de la capital de Florencia, y el campanillo de la capital de Florencia fue construido, dibujado, acabado y esculpido por el maestro Giotto y sus discípulos; por el pintor de los maravillosos frescos que marcan el nacimiento de la pintura moderna y el final del arte medieval. Todo el mundo sabe cómo el escultor Miguel Angel es autor de la arquitectura más original del Renacimiento Italiano, la iglesia de San Lorenzo de los Médici. Sabe cómo empleó como pintor la construcción

arquitectónica; cómo en el tambor de la cúpula tiene ventanas y columnas en perspectiva para darle mayor elevación, tanto al mismo tambor, como a la cúpula: es decir, que trabajó la piedra como si fuera pintor y todo el mundo sabe que la pintura central del Renacimiento Italiano y del mundo europeo renacentista está en la Capilla Sixtina. Todo el mundo sabe también, cómo el maestro Miguel Angel, cuando su ciudad fue embestida, construyó fortificaciones y máquinas de guerra para su defensa; cómo fue llamado a hacer cosa semejante en Venecia contra los turcos. Todo el mundo sabe de las máquinas de guerra y de los modelos de planeadores, de avio-

nes ideados por Leonardo de Vinci, de cómo el maestro sabía proporcionar medios expeditivos para eliminar enemigos políticos en su laboratorio químico; es decir, que cada uno de aquellos maestros sabía lo que sabe un arquitecto en los tiempos modernos. No es, pues, accidental que aquellos pintores muralistas mexicanos que mayormente han tomado cierta significación en su trabajo, sean lo que son. Mi nunca bien llorado, lo digo de verdad, Clemente Orozco, el hombre de genio, ocultó cuidadosamente durante su vida —y yo jamás lo denuncié porque no había razón, puesto que él no quería que se supiera— su cualidad esencial que le permitió construir sus maravillosos frescos. José Clemente Orozco, señoras y señores, era un ingeniero, era un buen ingeniero; no era un Director, el primer Director del Observatorio de Tonantzintla.

Si José Clemente Orozco no hubiera manejado en su cerebro, con genio de poeta y agilidad de gran músico ejecutante, la matemática, no hubiera podido jamás construir las composiciones que construyó. De manera que es cosa inseparable. Cuando ahora se pregunta con razón toda una generación de gente de talento, —yo conozco más de 30 pintores, amigos míos de gran talento, que cada uno de ellos puede llegar a ser más que nosotros— ¿qué cosa será para el porvenir? Yo nunca me cansaré de repetirles: si ustedes quieren ir adelante, si ustedes quieren que en el mundo entero adquiera gran volumen el valor inicial que adquirió ya el trabajo nuestro, olviden ustedes que son es-

pecialistas; aprendan ustedes lo que necesita saber un arquitecto y aprendiendo bien. Y entonces cuando cada pintor de talento, cuando cada escultor de talento sepa construir como ingeniero y concebir como arquitecto, entonces para siempre será persistente la huella positiva de la historia y de la geografía en la arquitectura de México.

No les descorazone a ustedes la “avalancha” de falsa arquitectura que ha invadido la ciudad de México. Ya los mismos que la perpetran, que la acometen, proclaman que sus clientes quieren ornamentación. Es la conclusión a que llegó el proletariado soviético en vista de los edificios de gran calidad estética y de gran calidad de construcción que hicieron en la Unión Soviética los grandes arquitectos constructivistas. Los trabajadores rusos dijeron —no por intermedio de estetas, de críticos de arte, de profesores de academia, sino después de reuniones públicas en donde tomaron parte todas las trabajadoras y los trabajadores de las fábricas— llegaron a una conclusión común que dice: nosotros queremos que nuestras fábricas lleguen a parecer palacios; pero no queremos que nuestros palacios parezcan fábricas. Efectivamente, el origen de la línea Le Corbusier del constructivismo es definitivamente de influencia de la arquitectura industrial sobre la arquitectura urbana. Europa se encontraba en crisis antes de 1914 y durante 1914 y después de 1914; la crisis provenía de que habían crecido otros países con una potencia industrial mucho mayor que la de ella. Entonces se realizó lo que Elia Erem-



*Dibujo a tinta de José Clemente Orozco. 1945.*

burg pinta, en alegoría, en su libro "Julio Jurenito", respecto a los futuristas italianos y a los arquitectos modernistas italianos. Cuenta que una vez un turista norteamericano dejó olvidada en un hotel de Venecia una motocicleta. Llegó Marinetti y los futuristas, que nunca habían visto una motocicleta, se admiraron de la motocicleta y fundaron el futurismo. Afortunadamente hoy Italia construye las mejores motocicletas del mundo y los mejores automóviles; por algo se empieza.

De manera que los arquitectos que querían hacer algo nuevo —entre ellos Le Corbusier, mi antiguo compañero— fueron a dibujar los silos y elevadores de trigo de Buenos Aires. Dibujaron arquitecturas norteamericanas. Expusieron en París Le Corbusier y Ozanfant una serie de dibujos de esa línea, con algunas arquitecturas medievales de formas macizas y puras, y fundaron el purismo. De ahí nació el tipo de arquitectura de Le Corbusier; pero Le Corbusier ha escrito probablemente el mejor libro escrito por ningún arquitecto respecto a la conexión íntima de la arquitectura y el paisaje. Las páginas escritas por Le Corbusier sobre la arquitectura griega, sobre la absoluta amalgama, la absoluta integración del edificio griego al maravilloso paisaje de la Hélade y del sur de Italia son de tal veracidad, de tal precisión y de tal belleza, que si Le Corbusier no hubiera construido jamás ninguna arquitectura ni pintado ningún cuadro, bastarían esas páginas para crearle la reputación de un gran arquitecto, de un gran maestro de la arquitectura, por haber com-

prendido tan a fondo, tan plena, tan nítidamente la ligazón de la arquitectura con el paisaje. Por eso desgraciadamente yo protesto a nombre de Le Corbusier cuando se dice que la Ciudad Universitaria es Le Corbusier puro. No, Le Corbusier es siempre el esfuerzo para ligar la arquitectura al medio, lo realice o no lo realice; nadie tiene la culpa de tener genio o de no tenerlo, pero ese es su esfuerzo.

Entonces el haber destruido un paisaje maravilloso como el del Pedregal que pedía a gritos arquitectura de acuerdo con él por su belleza, por su amplitud, en donde no había limitación en la extensión del terreno; en donde la función de un laboratorio o de un aula no requiere edificios de muchos pisos sino al revés, puesto que hasta las ordenanzas municipales de las ciudades prohíben laboratorios uno encima de otro; entonces no se puede decir que eso sea Le Corbusier. Eso es un error, no es Le Corbusier; no está de acuerdo con el paisaje más que en aquellos edificios como los frontones, como la biblioteca, como el estadio. Y me dirán ustedes: ¿Y la cuestión de clase? Pues bien, un frontón es un edificio fundamentalmente popular y fundamentalmente democrático; es un recinto abierto para que todo el mundo vaya y juegue pelota. ¿Qué es el estadio? Es el lugar de reunión de todo el estudiantado, de toda la juventud, perteneciente a todas las clases sociales para contender en habilidad y fuerza; para superarse los unos a los otros en su desarrollo social. Por eso los frontones y por eso el estadio tienen ese carácter sin que lo supieran; no sé si Arai lo sa-



Diego Rivera. *Acuarela y tinta.*



*Diego Rivera*

Diego Rivera. Dibujo a Tinta.

bría, Arai además de ser un gran arquitecto es un filósofo. Ignoro —no hemos hablado de eso— si él tuvo ese punto de vista, pero sé perfectamente que no lo tuvo el arquitecto del estadio; de esa realización que encantó a Frank Lloyd Wright. ¿Pero qué pasó ahí? Era un edificio que tenía que costar menos que los otros. No podía ya usarse cemento en él como lo dijo

Carlos Lazo, arquitecto de talento, porque no hubiera habido suficiente producción de cemento para hacer un edificio estructural del tamaño del estadio. Alguien, íntimo amigo de Pérez Palacios, varios de ellos, me dijeron que él casi había llorado cuando la Dirección, es decir Carlos Lazo, le dijo que había que hacer un edificio con los materiales de ahí, es decir,



Diego Rivera. Dibujo a Tinta.

con tierra y con piedra y no el edificio estructural de concreto y hierro que él había imaginado. Fueron hasta llamar a Pérez Palacios, “el que tocó el estadio”, acordándose del que tocó la flauta. La juventud es implacable y tiene razón, de lo contrario no habría manera de progresar. Eso es justo; la juventud también es siempre injusta porque tiene ansia de adelantar-

se, y no se puede adelantar sin ser injusto. El justo se estabiliza, el injusto pega y adelante.

En todo caso ustedes ven claro que la razón de haber hecho el estadio tal como es, no es el hacer un edificio de estilo tolteca como algunos dijeron, —“imbéciles”, creyendo insultarlo le hicieron el mejor elogio que podrían haberle hecho— sino la circuns-

tancia o sea la huella de la historia, porque los edificios de los que podíamos llamar aristocracia de la Ciudad Universitaria, absorbían los millones y el material. Era la Rectoría, era la Facultad de Ciencias, era la Facultad de Medicina; allá iba el cemento, allá iba el concreto, allá iba la duela americana, allá iba el trasvertino importado para poner plastas de trasvertino en un lugar en donde había basalto; —otra genialidad— toda una serie de materiales caros, importados. Se dinamitaba el pedregal, no existía el paisaje. Yo quisiera saber, temo no equivocarme, ¿si la cantidad de caminos construidos, —muchos de ellos que no llevan a ninguna parte— no han costado casi lo mismo que los edificios?

Nadie podrá explicarme cómo un conjunto arquitectónico de esa importancia se ve atravesado por una carretera continental sobre pasos a desnivel y que para llegar los estudiantes a las aulas tienen que dar una vuelta, pasar por debajo de los puentes a desnivel y llegar a empaparse, si está lloviendo, antes de poder llegar a la Facultad de Derecho, de Filosofía, encadenadas lógicamente una tras de otra y que en su conjunto son como un costado de plaza medieval; pero como no tienen portales sólo resultan el costado de una gran penitenciaría. Ignoro si esto será también un golpe humorístico de mi amigo Kaspé. Realmente, puesto que los abogados tienen que ver con las prisiones; puesto que los filósofos tienen que verlo también; —sirven para expulsar a los malos gobernantes que mandan al pueblo a las prisiones—

tienen que ver también los economistas; —no quiero ofender a mis amigos— lo digo porque devalúan el dinero, entonces no es accidental que esas Facultades, una tras de otra, parezcan una penitenciaría. Tal vez, repito, sea una manifestación del genio humorístico; en todo caso no es una manifestación arquitectónica.

Todo esto es expresión de clase. ¿Por qué? ¿De dónde provienen la mayoría de los estudiantes universitarios? Aquellos que van a la Facultad de Arquitectura, casi siempre, no hablo de las excepciones, tienen en mente, ellos y sus papás, la cantidad de primos, primas, tíos que pueden encargar una casa; la cantidad de amigos que pueden tener en el gobierno, que pueden dar un gran contrato, etc., etc. En consecuencia, desde el estudiante, ya lleva una raíz de clase diferente de la que lleva el estudiante de arquitectura del Politécnico. El estudiante de arquitectura del Politécnico generalmente es hijo de un albañil, de un carpintero o de un panadero. A veces un agricultor de un estado lejano de la República, tiene otras ambiciones, unas ambiciones más constructivas y más extensas, más populares; entonces tiene otro tipo. El abogado, pues yo no supongo que haya nadie que estudie para abogado de pobres, es posible que haya algunos abogados con vocación de mártires, yo no lo niego, hasta conozco dos o tres en mi vida, pero en lo general no es eso; no es el común denominador. El abogado estudia, pues, para ganar dinero en su vida, para algo estudia. Y claro, ¿a quién va a servir? A quienes tienen pleitos que pelear o sea a quie-



*Iglesia de Santo Domingo en Oaxaca, Oax. Bóveda del coro. Detalle.*

nes tienen dinero. Entonces ¿cómo no darse cuenta de la influencia de clase en esas partes de conjunto de edificios?

Ahora, ¿qué cosa hay de más popular que una biblioteca? Generalmente el que tiene algo de dinero tiene su biblioteca en su casa, inclusive posee libros de gran precio cuando es millonario; cuando llega a ser millonario siendo hombre de ciencia. Siendo hombre de leyes posee más in-

cunables de los que pueda poseer la Biblioteca Nacional, más libros raros. De manera que una biblioteca es para que vaya ahí el que no tiene con qué comprar libros; el que tiene necesidad de documentos que nada más están ahí. De manera que es absolutamente de carácter popular desde la cúspide; desde el hombre especializado que va a consultar el documento único existente ahí, hasta el estudiante que no tiene para comprar los li-

bros de texto y que en alguna parte tiene que estudiar. De manera que nada es más necesario, más útil y más popular que una biblioteca. De modo que por eso la Biblioteca de la Ciudad Universitaria tiene definitivamente, como los frontones y como el estadio, un carácter de clase.

De manera que ven ustedes que desde lo más antiguo hasta lo más actual, dentro de la arquitectura mexicana, encuentran ustedes la huella de la geografía y de la historia. Algunas veces la arquitectura trata de destruirla para escapar a un destino histórico del constructor. La burguesía mexicana construyó edificios de estilo francés precisamente tratando de escapar a su destino. ¿Cuál era su destino? su destino no era la explotación del campesino y del obrero. Su destino era la construcción de un país capitalista, burgués, fuerte, independiente; es decir, con una economía independiente. Si la burguesía mexicana hubiera comprendido su destino, el primer cuidado que hubiera tenido era construir edificios que le acreditaran ante el público, ante el pueblo. Yo no soy lo mismo que tú, nada más que sé más que tú, puedo más que tú, pero me interesa que tú crezcas, me interesa que vivas mejor para que yo gane más, y la muestra es la fachada donde vive el que tal propone. Sin embargo, no lo hizo así, lo que él quería decirle era: antes te mandaba el señor Virrey, ahora te mando yo.

A su majestad el Emperador Agustín I. Iturbide —naturalmente Agustín I. Iturbide acabó mal— empezaron

los plateros por hacerle una corona de rey de baraja porque no conocían otras aquí. Pueden ustedes ver la corona original y pueden compararla con la baraja. Después se produjeron ejemplares opuestos. Juárez le dijo a la burguesía lo que tenía que ser. Juárez dio una ley que hoy ya quisiéramos para un día de fiesta. Apenas si teóricamente en los multifamiliares hay el proyecto de aplicar esa ley. Por el momento no es sino una curiosidad en el rincón de una vitrina en el Museo de Chapultepec, y consiste —en el año de 44 ordenó como Ministro de Hacienda esa ley que previamente hizo aprobar por las Cámaras— en que todo el que pague renta por unas tierras o por una casa, se vuelva propietario de esas tierras o de esa casa cuando las sumas de las rentas que haya pagado iguallen el valor catastral de la tierra o de la casa. Excelente ley del año de 44, naturalmente, el manifiesto de Marx se publicó el año de 48; gran honor para don Benito Juárez el haber promulgado esa ley que es una de las fórmulas propuestas por Marx y Engels para la transformación de sociedad capitalista en una sociedad socialista. La burguesía no entendió, llamó por boca de sus diputados a Carlos Marx para que enseñara socialismo al Congreso de los Estados Unidos. Naturalmente el maestro sonrió y no fue; él conocía la historia y la huella de la historia muy bien; hubiera sido inútil, hubiera servido para crear un conjunto de demagogos que no hubieran hecho otra cosa que alguno que otro pseudo-

marxista mexicano; es decir, robar mejor al pueblo.

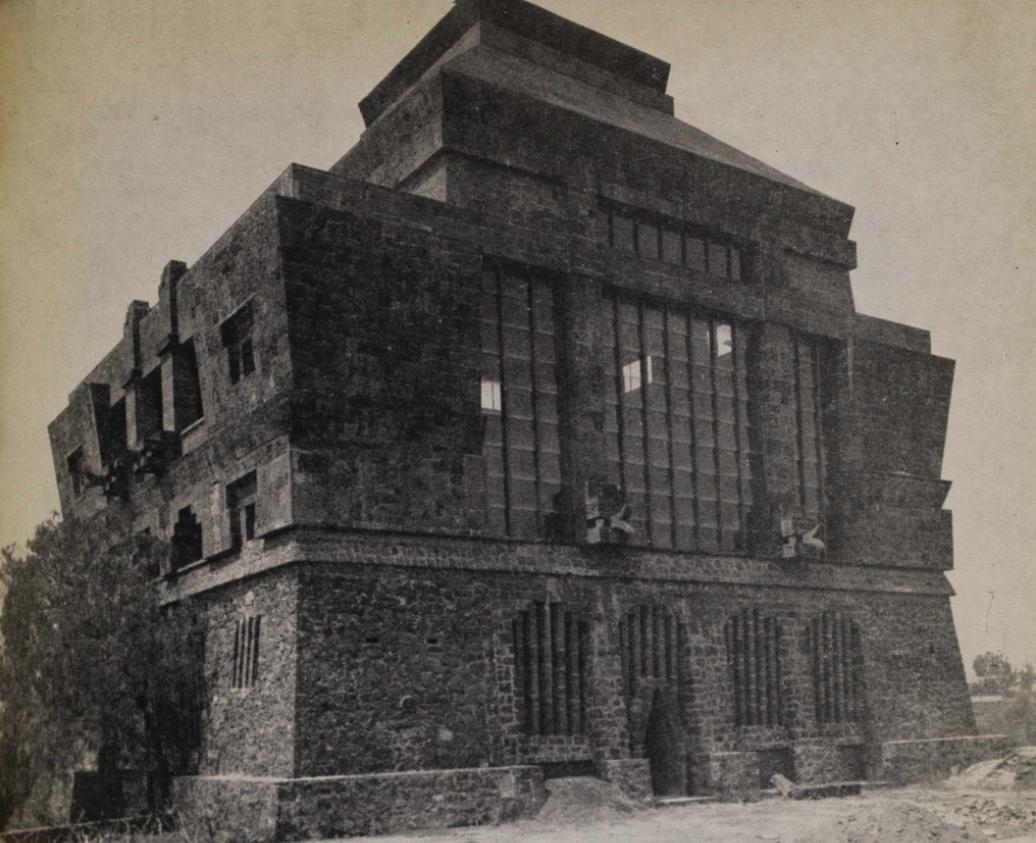
De manera que por eso la arquitectura no tuvo carácter mexicano porque la burguesía mexicana no supo asumir su papel histórico, su papel progresista, progresivo. En la época actual va hacia su consolidación, pero si fuera una consolidación sólida, es decir, que se tratara de una burguesía con base industrial y agrícola, un campo industrializado y una industria desarrollada en las ciudades, ya tendría una arquitectura de fisonomía propia. Tampoco es accidental el estadio, la biblioteca y los frontones desde el punto de vista. Los tres arquitectos han vivido en la atmósfera de la burguesía eficiente; de la burguesía progresista y también de la pequeña burguesía realmente revolucionaria, partidaria de la Revolución; de la verdadera. De manera que en conexión con el pueblo han producido arquitectura de tipo popular.

Desgraciadamente no hay diapositivas para mostrarles a ustedes lo que ha hecho por la arquitectura campesina el arquitecto Arai. Yo quisiera que se ensayara cuando menos de reflejarlas... Aquí tienen ustedes un tipo de casa campesina, proyectado y propuesto por el arquitecto Arai. Esa humilde construcción significa el principio de la resolución de un inmenso problema para millones de habitantes de México; no menos de quince millones de ellos. Un esfuerzo de lo que alguna vez nos daremos cuenta; se dará cuenta el público de México; algunos hay que nos la damos. Ya ven ustedes cómo Arai ha sabido em-

plear los materiales del lugar; es decir, de menor costo y de mayor eficiencia, puesto que mayormente están adaptados al clima y al paisaje, y proponer una casa campesina que no destruye el carácter de la casa tradicional, pero le agrega los aditamentos necesarios para una vida decente e higiénica. No ya una vida de peón acasillado en jacales sino la vida de un campesino consciente, dueño de su trabajo y de la tierra que cosecha. Es de desearse, y es absolutamente seguro que se hará, que los arquitectos trabajen en esta línea. Un grupo de ellos y yo, proponemos, dentro de esta huella de la geografía y de la historia, —y nos hemos propuesto llevar a cabo y lo llevaremos— la construcción de la Ciudad de las Artes y Artesanos. Proponemos reunir toda la producción que nos queda del pasado maravilloso; el aporte magnífico del actual arte del pueblo, de ese llamado arte popular que maravilló a Europa con sus muestras y que continúa vivo, prueba patente de que la persistencia del genio antiguo no ha podido ser destruida por ningún factor negativo. Proponemos juntar al artista de la escuela y de la academia con el alfarero, con el tejedor, con el cesterero, con el cantero, con todo aquello que es una expresión pura y alta del pueblo de México, en la Ciudad de las Artes. Para que al par de la Ciudad Universitaria; de la Ciudad Universitaria surja la teoría de un México mejor; y la aplicación de esa teoría en las profesiones liberales, de la Ciudad de las Artes; y una nueva cultura, síntesis del pasado y del presente, para construir un futuro mejor en

aquello a lo que el hombre tiene derecho o sea al usufructo de la belleza. La belleza presente como en el México antiguo, como en la China milenaria, como en el Japón maravilloso, como en la India portentosa; presente desde el más humilde utensilio de la cocina, hasta el templo, el palacio, el lugar de reunión; que es nuestro templo de hoy, la Casa del Pueblo.

*Diego Rivera*



Museo de Arqueología "Anahuacalli". (Diego Rivera, 1945-1964)

# DIEGO RIVERA, ARQUITECTO

Por JUAN O'GORMAN

UNA de las glorias de nuestra “Maravillosa civilización”, según dicen sus apologistas, consiste en la especialización del trabajo. Esto crea la posibilidad de aumentar la producción sin disminuir las horas de trabajo, con el respectivo aumento de la plusvalía, y, además tiene el efecto de cretinizar a millones de seres humanos que durante 300 días al año y a razón de 8 o 10 horas diarias hacen exactamente la misma aburrida tarea. De suerte que en la medida en que se perfeccionan los instrumentos de producción dentro del régimen capitalista, se embrutece a la mayoría de los hombres que trabajan para rellenar los bolsillos y cuentas de banco de sus patronos.

En la producción de arte acontece un fenómeno semejante, y el arquitecto profesional especialista ya no es ni pintor ni escultor como lo era antes. Ha dejado de ser artista para convertirse en un productor especializado de una mercancía en que domina el factor producto de rentas sobre todas sus otras condiciones.

Lo que hoy se llama arquitectura significa construir edificios para que produzcan el más alto porcentaje de rentas con el menor gasto posible. En el mejor de los casos, cuando la aplicación técnica se lleva a su grado más alto, a esta arquitectura debemos llamarle ingeniería de edificios.

Pero como el hombre no puede vivir sin arte y fantasía. La simple ingeniería de edificios, a pesar de su perfección técnica, no basta y los mejores arquitectos, los más capaces técnicamente, han proclamado que dentro de la fórmula del máximo de eficiencia por el mínimo de esfuerzo está automáticamente el contenido estético, es decir, han reducido la emoción estética a una simple negación de la propia naturaleza de esta emoción.

Por otra parte, como la arquitectura que sí pretende ser arte no está en manos de artistas de talento plástico, sino de mercachifles tan ávidos de dinero como el potasio del agua, y que viven a la sombra de una burguesía cuyos gustos corresponden a su función social histórica de explotadores, resulta que en esta nuestra época “gloriosa” no hay arquitectura propiamente dicha.

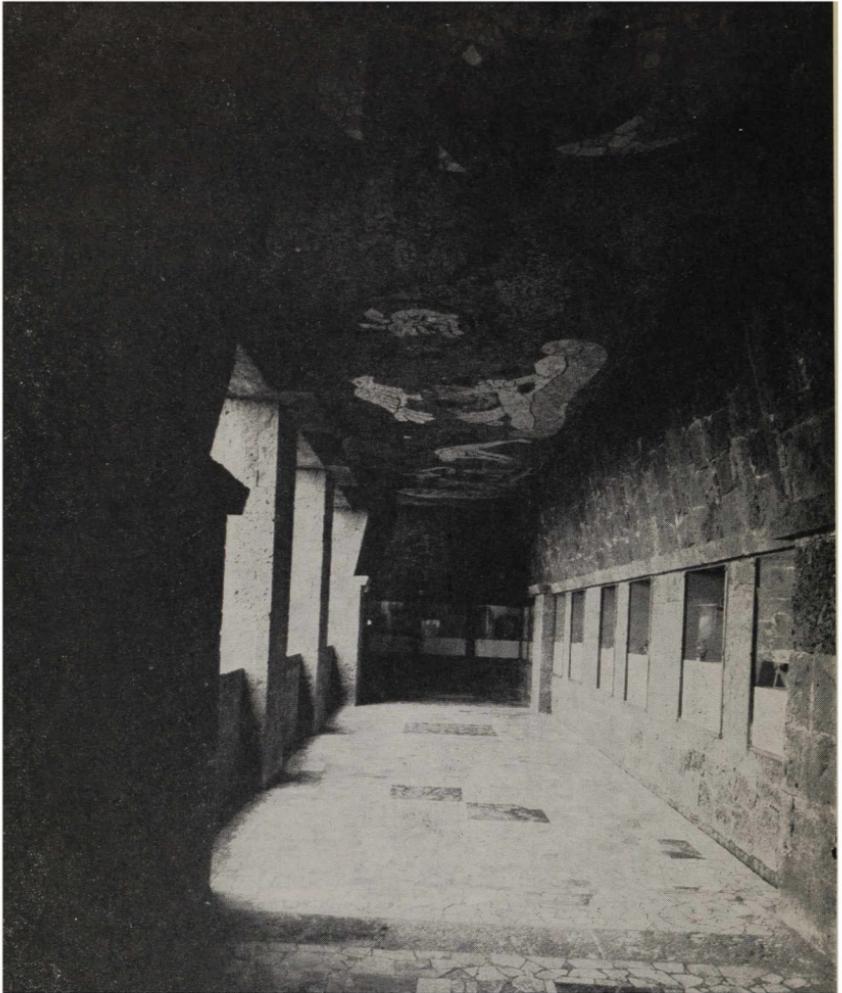
Esta separación en especializaciones profesionales del arte es un fenómeno propio de la época, y en otros tiempos no fue así. En la antigüedad, los arquitectos que trazaron la iglesia de Santa Sofía de Constantinopla fueron los mismos maestros albañiles que realizaron con sus propias manos los maravillosos mosaicos que cubren sus muros; los maestros arquitectos de la Edad Media fueron los mismos obreros que juntamente con sus aprendices, tallaron piedra por piedra de los arcos de las estructuras con la misma maestría con que labraron las figuras de ángeles, santos y demonios de los tímpanos, de los portales y de las gárgolas. Por eso, en estas grandes obras existe una armonía tan perfecta entre todos los elementos plásticos, tanto arquitectónicos como escultóricos, que se confunden muchas veces al grado de no poder definirlos como una u otra cosa. No se sabe si la

catedral medieval es escultura o arquitectura, pues es ambas cosas a la vez. Lo mismo aconteció con los artesanos, maestros arquitectos, trazadores y constructores de los edificios del México antiguo precortesiano, quienes levantaron construcciones que eran tanto arquitectura como pintura como escultura monumentales, en tan inseparable armonía que estas construcciones se han convertido en un enigma para el hombre podrido en civilización, quien no puede comprender su significado puesto que no puede explicarse que hayan existido alguna vez en el mundo hombres, para quienes la contemplación de una obra de arte fuese de los más importantes en la vida.

Dentro del panorama general de la falta de arquitectura en México, se destacan dos obras pensadas, proyectadas y construidas por Diego Rivera. La primera es un edificio monumental, aunque pequeño, de proporciones extraordinarias, construido en el Pedregal de San Pablo Tepetlapa, para albergar la maravillosa colección de escultura antigua mexicana que con tanto cuidado, costo y placer ha logrado reunir este maestro mexicano, y que piensa regalar al pueblo de México. La otra es una pequeña casa de



Uno de los primeros croquis, mostrando diferente solución en la techumbre, de la definitiva.



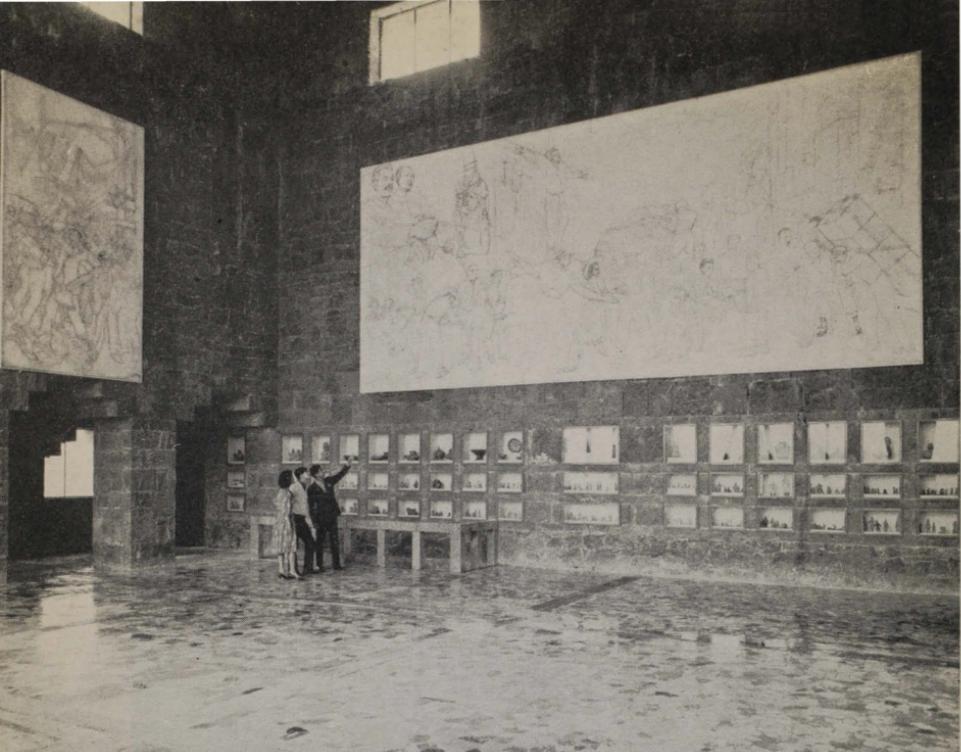
Detalle de la instalación museográfica. Nótese la decoración en pisos y techo.

habitación, con un estudio que hizo para su esposa Frida en las calles de Allende en Coyoacán. A mi juicio es un hecho muy importante el que, dentro del caos existente, este gran pintor haya aplicado su talento a la



La escultura se ha presentado así, en el nuevo Museo "Anahuacalli", que Diego Rivera proyectara, construyera y regalara al pueblo de México, incluyendo la valiosa y completísima colección de cerámica prehispánica.

arquitectura, logrando hacer edificios que, además de servir convenientemente a su función, produzcan por sus proporciones, por los materiales empleados, por su forma y color una emoción estética extraordinaria.



Interior de la planta baja. Los murales también son de Diego Rivera.

Es necesario anotar que históricamente le tocó, no por casualidad sino por la lógica misma de los hechos, a un pintor el revelarnos lo que debiera ser tan claro como la luz del día, es decir, la pintura, la escultura y la arquitectura son tres formas de expresar la emoción plástica, y que tanto la arquitectura como la pintura y la escultura son, por lo que hacen a su función estética, forma y color. Por lo tanto no se puede ser arquitecto propiamente dicho sin ser pintor y escultor, o viceversa, no se puede ser pintor ni escultor sin ser arquitecto, pues en realidad va involucrada la necesidad de la forma plástica eficiente cuya contemplación produce placer igualmente en las tres formas para dar cuerpo a una sola cosa que es la expresión estética.

Desde luego es necesario señalar que Diego Rivera inventó un procedimiento muy económico para obtener efectos plásticos de materia y forma, que consiste en hacer mosaicos de piedras de colores en las losas de concreto armado, colocando sobre la cimbra las piedras del mosaico para



Una sala de exhibición de la cerámica, que perteneciera al autor de la obra: Diego Rivera.

colar después el concreto, fijando de esta manera a la losa, en forma permanente, las piezas que forman los mosaicos.

Es también de mucha importancia mencionar que el maestro Rivera aplicó a la composición de los edificios construidos por él, el trazado de la geometría dinámica tal como lo hace para la composición de sus cuadros y murales, para así obtener proporciones armónicas en relación de opuestos entre los elementos diversos de las formas arquitectónicas y estructurales propias de los materiales empleados, y también para relacionar los valores de los claros a los muros con el propósito de obtener escalas de valores ópticos que producen efectos monumentales.

Vemos aquí al productor de arte que es arquitecto en sus pinturas y pintor en sus composiciones arquitectónicas, al hombre que maneja las formas plásticas ya sea por medio de volúmenes construidos o por superficies pintadas, pero cuya finalidad en ambos casos es la de producir el placer estético, necesario para la vida humana. A mi modo de ver estas dos construcciones que ha levantado Diego Rivera con sus propios recursos, tienen,



Fachada lateral del *Anahuacalli*.

además de su belleza, la importancia de reivindicar el verdadero valor de la arquitectura como arte plástico y demostrar la dirección que debe seguir en el futuro la arquitectura verdaderamente regional y por lo tanto verdaderamente mexicana, lo que le dará el valor universal del que carece totalmente la que ahora se construye en México, o sea la llamada colonial o internacional, cuyo funcionalismo consiste a menudo en el empleo de los miembros estructurales como ornamentación, es decir, funcionalismo sin función.

*Juan O'Gorman*

## BIBLIOGRAFIA \*

POR SUSANA GAMBOA

### LIBROS Y ARTICULOS ESCRITOS POR DIEGO RIVERA

- 1.—*Abraham Angel. México*, Talleres Gráficos de la Nación, 1924.
- 2.—*La acción de los ricos yanquis y la servidumbre del obrero mexicano*. México, Biblioteca Defensor del Pueblo, 1923.
- 3.—*Architecture and mural painting*. (Architectural Forum, Nueva York).
- 4.—*Art and the worker*. (Worker's Age, Nueva York, 15 jun. 1933).
- 5.—*Autobiografía*. (El Arquitecto, México, mar-abr. 1926, p. 1-36, 39 il., 4 color).
- 6.—*Cárdenas agarra el toro por los cuernos*. (Novedades, México, 20 may. 1938).
- 7.—*El caso del Centro Rockefeller*. (Revista de Revistas, México, jul. 1933).
- 8.—*Children's drawings in Mexico*. (School Arts, Worcester, Mass., v. 31, No. 6, feb. 1932, p. 378-381, 5 il.)
- 9.—*Children's drawings in present day Mexico*. (Mexican Folkways, v. 2, No. 5, dic-ene 1926-27, p. 5-6, 4 il.)
- 10.—*Cuidemos nuestro prestigio*. (Mañana, México, 25 sep. 1943).
- 11.—*Das werk Diego Riveras*. Einleitung von Diego Rivera. Berlin, Neuer Deutscher Verlag, 1928. 70 p., 50 il.
- 12.—*Desfile del primero de mayo*. (Novedades, México, 6 mayo, 1938).
- 13.—*Dynamic Detroit*. (Creative Art, Nueva York, v. 12, No. 4, abr. 1933, p. 289-295, 7 il.)
- 14.—*La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes*. (Azulejos, México, v. 1, No. 3, oct. 1921, p. 21-26, 14 il.)
- 15.—*From a mexican painter's notebook*. Traducido por Katherine Anne Porter. (Arts, Nueva York, v. 7, No. 1, ene. 1925, p. 21-23, sin il.)
- 16.—*Genius of America*. (Nueva York, Committee on Cultural Relations with Latin America, 1931, p. 88-94, sin il.)
- 17.—*The guild spirit in mexican art*. Relatado a Katherine Anne Porter. (Survey Graphic, Nueva York, v. 5, No. 2, 1 may 1924, p. 174-178, 6 il.)
- 18.—*Haya de la Torre*. (Clave, México, dic. 1938).
- 19.—*José Guadalupe Posada*. Introducción. México, Mexican Folkways, 1930.
- 20.—*Los Judas*. (Espacios, México, No. 3, primavera 1949, il.)
- 21.—*Lo que opina Diego Rivera sobre la pintura revolucionaria*. (Octubre, México, oct. 1935). Idem. (Claridad, Buenos Aires, v. 15, No. 298, feb. 1936, 7 p., 1 il.)
- 22.—*Manifiesto: Towards a free revolutionary art*. Con André Breton. (Partisan Review, Nueva York, otoño 1938).
- 23.—*Mardonio Magaña*. (Mexican Folkways, México, v. 6, No. 2, 1930, p. 66-71, 5 il.)
- 24.—*Mardonio Magaña*. (Espacios, México, sep. 1948).
- 25.—*Marchar separados pero pegar juntos*. (Novedades, México, 27 mayo, 1938).
- 26.—*Maria Izquierdo*. (Mexican Life, México, v. 5, No. 12, dic. 1929, p. 33-38, 9 il.)
- 27.—*Nationalism and art*. (Worker's) Age, Nueva York, 15 jun. 1933).
- 28.—*The new mexican architecture*. (Mexican Folkways, México, v. 2, No. 4, oct-nov. 1926, p. 19-23, 4 il.)
- 29.—*Los países del Caribe*. (Clave, México, ene. 1939).
- 30.—*La perspectiva curvilinea*. (El Universal Gráfico, México, 10 dic. 1934).
- 31.—*La pintura mexicana: el retrato*. (Mexican Folkways, México, v. 1, No. 5, feb-mar., 1926).
- 32.—*Pintura mural y arquitectura*. (Arquitectura, La Habana, v. 7, No. 74, sep. 1939, p. 345-346, sin il.)
- 33.—*Por un arte revolucionario independiente*. Con André Breton. (Clave, México, oct. 1938).
- 34.—*Portrait of Mexico*. Con Bertram D. Wolfe. Nueva York, Covici-Friede, 1938. 211 p., 249 il.

\* Tomado de "DIEGO RIVERA 50 AÑOS DE SU LABOR ARTISTICA". 1951. INBA.

- 35.—*Position of the artist in Russia to day.* (Arts Weekly, Nueva York, v. I, No. 1, mar 1932).
- 36.—*Protesta contra el vandalismo en la destrucción de las pinturas de Juan O'Gorman.* (Clave, México, dic. 1938).
- 37.—*Pulqueria painting.* (Mexican Folkways, México, v. 2, 1926).
- 38.—*The Radio City mural.* (Worker's Age, Nueva York, 15 jun. 1933).
- 39.—*Renascent Mexico.* Nueva York, Covici-Friede, 1934.
- 40.—*Retablos.* (Mexican Folkways, México, oct.-nov., 1925).
- 41.—*Rivera's mexican murals.* (New Republic, Nueva York, v. 76, sep. 1933, p. 187, sin il.).
- 42.—*Rivera on trade union congress.* (Socialist Appeal, Nueva York, 10 sep. 1938).
- 43.—*Revolution in painting.* (Creative Art, Nueva York, v. 4, No. 1, ene. 1929, p. XVII-XVIII y XXIII-XXX, 8 il., 1 color).
- 44.—*The revolutionary spirit in modern art.* (Modern Quaterly, Baltimore, v. 6, No. 3, otoño 1932, p. 51-57, sin il.).
- 45.—*The stormy petrel of american art on his art.* (Studio, Londres, jul. 1933, p. 23-26, 1 il.). Idem. (London Studio, Nueva York, v. 6, No. 28, jul. 1933, p. 23-26, 1 il.).
- 46.—*Talla directa.* (Frona, México, v. 1, No. 3 1927, p. 1-3, 3 il.).
- 47.—*Verdadera, actual y única expresión pictórica del pueblo mexicano.* (La Sierra, Lima, Perú, año I, No. 9, sep. 1927).
- 48.—*What is art for?* (Modern Monthly, Nueva York, v. 7, No. 5, jun. 1933, p. 275-278, sin il.).

#### PUBLICACIONES ILUSTRADAS POR DIEGO RIVERA

- 49.—*Antología.* Esta Semana en México. ((1935-1946), México, Loera y Chávez, 1946.
- 50.—*Beals, Carleton.* Mexican Maze. Filadelfia, J. B. Lippencourt Co., 1933.
- 51.—*Berliner, Isaac.* La Ciudad de los Palacios. Poemas en Yuddish. México, 1936.
- 52.—*Brenner, Leah.* Moon magic: a story based on the boyhood of Diego Rivera. (The Virginia Quarterly, Charlottesville, Virginia, invierno 1945, 4 dibujos autobiográficos).
- 53.—*Chase, Stuart.* México: a Study for Two Americas. Nueva York. The MacMillan Co., 1935.
- 54.—*Convenciones de la Liga de Comunidades Agrarias de Tamaulipas.* México, Tomo I, 1926, 51 dibujos; Tomo II, 1927, 42 dibujos; Tomo III, 1928, 40 dibujos.
- 55.—*Forma.* México, v. I, No. 1, oct. 1926, p. 36-38, 4 il. Proyecto para un teatro en un puerto del Golfo.
- 56.—*Fortune.* Nueva York, ene. 1931, nov. 1932, feb. 1933, oct. 1938. Portadas e ilustraciones.
- 57.—*I. R. A. Bulletin.* Nueva York, International Relief Association, s/f.
- 58.—*Krasnaya Niva.* Moscú, 17 mar. 1928. Portada.
- 59.—*El libertador.* México, 1929. Portadas e ilustraciones.
- 60.—*López y Fuentes, Gregorio.* El Indio, Indianápolis, Bobbs-Merrill Co., 1937.
- 61.—*Ludwig, Emil.* Joseph Stalin. (Cosmopolitan Magazine, Nueva York, sep. 1932). Retrato de Stalin y dibujos sobre Rusia.
- 62.—*Marin, Guadalupe.* La Unica. México, Editorial Jalisco, 1928.
- 63.—*Medioni, Gilbert y Pinto, Marie The Rese.* Art in Ancient Mexico. Nueva York, Oxford Press, 1941. Seleccionado y fotografiado de la colección de arte prehispánico de Diego Rivera.
- 64.—*Mediz Bolio, Antonio.* La Tierra del Venado y el Faisán. México, Editorial Cultura, 1935.
- 65.—*Monde.* París, 20 oct. 1928. Portada.
- 66.—*Teja Zabre, Alfonso.* Guía de la Historia de México. Publicaciones en español, inglés y francés por la Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 1935. Ilustrada con reproducciones de los murales de Rivera.
- 67.—*Velázquez Andrade, Manuel.* Fermin. México, Textos Modernos, 1927.
- 68.—*Fermin Lee.* México, Textos Modernos, 1927.

#### LIBROS, MONOGRAFÍAS Y CATALOGOS SOBRE DIEGO RIVERA

- 69.—*Ancient Mexico.* 3 pinturas murales en el Palacio Nacional. México, Editorial Fotocolor, sf. texto por Rivera.
- 70.—*Architectural forum.* Nueva York, ene. 1934. Edición especial dedicada a los murales de la New Worker's School. 23 il. blanco y negro, 2 color, textos por Diego Rivera y Andrés Sánchez Flores.
- 71.—*California Palace of the Legion of Honor.* Diego Rivera, Catálogo, 15 nov.-25 dic. 1930. San Francisco, 1930. 38 p., 14 il., introducción por Katherine Field Caldwell.



- 72.—*Chávez, Dr. Ignacio.* Diego Rivera, sus frescos en el Instituto Nacional de Cardiología, México, 1946. 13 il., texto en inglés y español.
- 73.—*Detroit Institute of Arts.* Guía ilustrada para los frescos de Rivera. Detroit, 1934. 22 p., 6 il., textos por George Pierrot y Edgar P. Richardson.
- 74.—*Edwards, Emily.* The Frescos by Diego Rivera in Cuernavaca. México, Cultura, 1932. 27 p., il.
- 75.—*Evans, Ernestine.* The Frescos of Diego Rivera, Nueva York Harcourt, Brace, 1929. 144 p., 90 il. Murales de Educación Pública, Escuela Preparatoria y Chapingo.
- 76.—*Frescoes in Chapingo by Diego Rivera.* Mexican Art Series, No. 3. México, Frances Toor Studios, 1937. 22 p., 16 il., texto por Carlos Mérida.
- 77.—*Frescoes in Cortés Palace, Cuernavaca.* Mexican Art Series, No. 5. México, Frances Toor Studios, 1937. 22 p., 16 il., texto por Carlos Mérida.
- 78.—*Frescoes in Ministry of Education.* Mexican Art Series, No. 2. México, Frances Toor Studios, 1937. 30 p., 20 il., texto por Carlos Mérida.
- 79.—*Frescoes in National Palace.* Mexican Arts Series, No. 6. México, Frances Toor Studios, 1937. 22 p., 16 il., texto por Carlos Mérida.
- 80.—*Frescoes in National Preparatory School.* Mexican Art Series, No. 1. México, Frances Toor Studios, 1937. 26 p., 20 il., texto por Carlos Mérida.
- 81.—*Frescoes in Palace of Fine Arts.* Mexican Art Series, No. 8. México, Frances Toor Studios, 1937. 22 p., 16 il.
- 82.—*Frescoes in Salubridad and Hotel Reforma.* Mexican Art Series, No. 4. México, Frances Toor Studios, 1937. 22 p., 16 il., texto por Carlos Mérida.
- 83.—*Gual, Enrique F.* Cien Ribuños de Diego Rivera. México. Ediciones de Arte, S. A. 1949.
- 84.—*Guido, Angel.* Diego Rivera: los Dos Diegos. Rosario, Universidad del Litoral, 1941. p. 243, 298, 31 il.
- 85.—*Guzmán, Martín Luis.* Diego Rivera y la Filosofía del Cubismo. México, 1916.
- 86.—*Hanson, Anton y Rue, Herald.* Arbeiderkunst: Diego Rivera. Copenhagen, Kultur og Politik, 1932. 27 il.
- 87.—*International Ladies' Garment Worker's Union.* Rivera's Murals. Nueva York, The Union, 1942. 28 p., 13 il.
- 88.—*Maceo y Arbeu, Eduardo.* Diego Rivera y del Pristinismo. México, 1921.
- 89.—*Minneapolis Institute of Arts, Bulletin.* Minneapolis, 29 abr. y 27 may 1933.
- 90.—*Museum of Modern Art.* Diego Rivera. Nueva York, 1931. 64 p., 75 il., nota biográfica por Frances Flynn Paine, texto sobre estilo y técnica muralista por Jere Abbott.
- 91.—*Frescoes of Diego Rivera.* Nueva York, 1933. 15 il., blanco y negro, 19 color, Plandome; texto por Jere Abbott.
- 92.—*Olachea, Elena A.* Diego Rivera. México, Universidad Nacional, 1946. Tesis presentada en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. 25 p., il.
- 93.—*Pan-American Union.* Diego Rivera Exhibit. Washington, D. C., Oficina de Cooperación Intelectual, 1947. 33 p., il., texto por Bertram D. Wolfe.
- 94.—*Pennsylvania Museum of Arts, Bulletin.* Filadelfia, ene, feb. 1932.
- 95.—*People's Museum Association, Detroit.* The Diego Rivera Frescoes; a Guide to the Murals of the Garden Court. Detroit, 1933. 18 p., sin il., textos por George F. Pierrot y Edgar P. Richardson (ver No. 74).
- 96.—*Diego Rivera.* Galería de Pintores Mexicanos, No. 1. Monterrey, N. L., Cervecería Cuauhtémoc, S. A., s/f, 1 il.
- 97.—*Diego Rivera: acuarelas (1935-1945).* Col. Frida Kahlo. México, Editorial Atlante, S. A., 1948. 25 acuarelas, 14 dibujos, texto por Samuel Ramos.
- 98.—*Diego Rivera, The story of his mural at the 1940 Golden Gate International Exposition.* San Francisco, 1940. Guía ilustrada.
- 99.—*Rodríguez, Antonio.* Diego Rivera. México, Colección Anáhuac de Arte Mexicano, Ediciones de Arte, S. A., 1948, il.
- 100.—*San Francisco Museum of Art.* Diego Rivera, drawings and watercolors. San Francisco, 1940. 31 p., 12 il., texto por Dr. Grace McCann Morley.
- 101.—*Twelve reproduction in color of mexican frescoes by Diego Rivera.* México, Fischgrund, s/f., 6 p., 12 il., texto por Frances Toor.
- 102.—*Weill, B.* Exhibition de Diego H. Riviera (sic). París, Gallerie Weill, 21 abr.-6 may, 1914.
- 103.—*Weissing, H. L. P.* Diego Rivera. (Wendingen, Amsterdam, serie 10, No. 3, 1929, 22 p., 24 il.). Edición monográfica.
- 104.—*Wolfe, Bertram D.* Diego Rivera, His Life and Times. Nueva York y Londres, Alfred A. Knopf, 1939. 420 p., 174 il., 1 color, bibliografía.
- 105.—*Diego Rivera, su vida, su obra, y su época.* Santiago de Chile, Ercilla, 1941. 437 p., 70 il., bibliografía.
- 106.—*Worcester Museum of Art, Bulletin.* Worcester, Mass., abr. 1928, ene. 1931.

# *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

## *cuadernos de bellas artes*

*Director:*

ELIAS NANDINO

*Director Artístico:*

RAMON PUYOL

## **s u p l e m e n t o**

## *cuadernos de arquitectura*

*Director:*

RUTH RIVERA M.

*Ediciones y Redacción:*

SALVADOR PINONCELLY y RAMON VARGAS S.

# cuadernos de arquitectura

*suplemento de cuadernos de bellas artes*

# 14

méxico

1 9 6 4



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