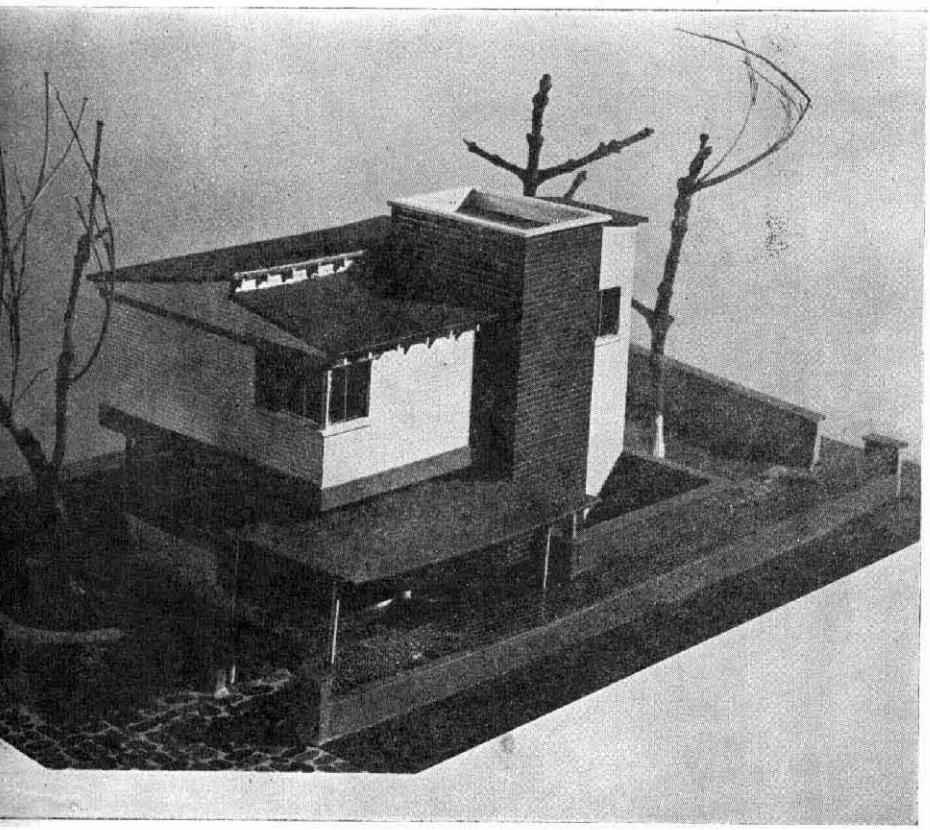
ARQUITECTURA

MEXICO

70

¡ TODOS LOS SUYOS LA DESEAN !

USTED PUEDE Y DEBE CONSTRUIRLA PARA ELLOS



Aprovechándose de las ventajas que le brindan los Contratos de Ahorro y Préstamos del

BANCO INTERNACIONAL INMOBILIARIO S. A.

Cuando usted haya ahorrado la cuarta parte del valor de la casa que desee...

EL BANCO INTERNACIONAL INMOBILIARIO S. A.

le prestará el resto para construirla.

Lo demás... lo demás, es lo de menos, pues ya viviendo en ella terminará de pagarla como renta.

BANCO INTERNACIONAL INMOBILIARIO, S. A.

Institución Fiduciaria y de Ahorro y Préstamo para la

Vivienda Familiar

(Autorización H. Comisión Nacional Bancaria No. 601-11-5579)

Un mensaje de interés...

Para los Ingenieros, Arquitectos y Constructores.

Para trabajos de construcción en terrenos que ofrecen grandes dificultades para operar, se impone el uso de la llanta HARD ROCK LUG, que produce especialmente GOODYEAR-OXO.

Su banda de rodamiento, de sólidas barras transversales, ofrece mayor duración y resistencia en terrenos ásperos, y mayor tracción en suelos sueltos o lodosos. Su armazón de Rayotwist tiene más capas y por lo tanto mayor capacidad de carga.

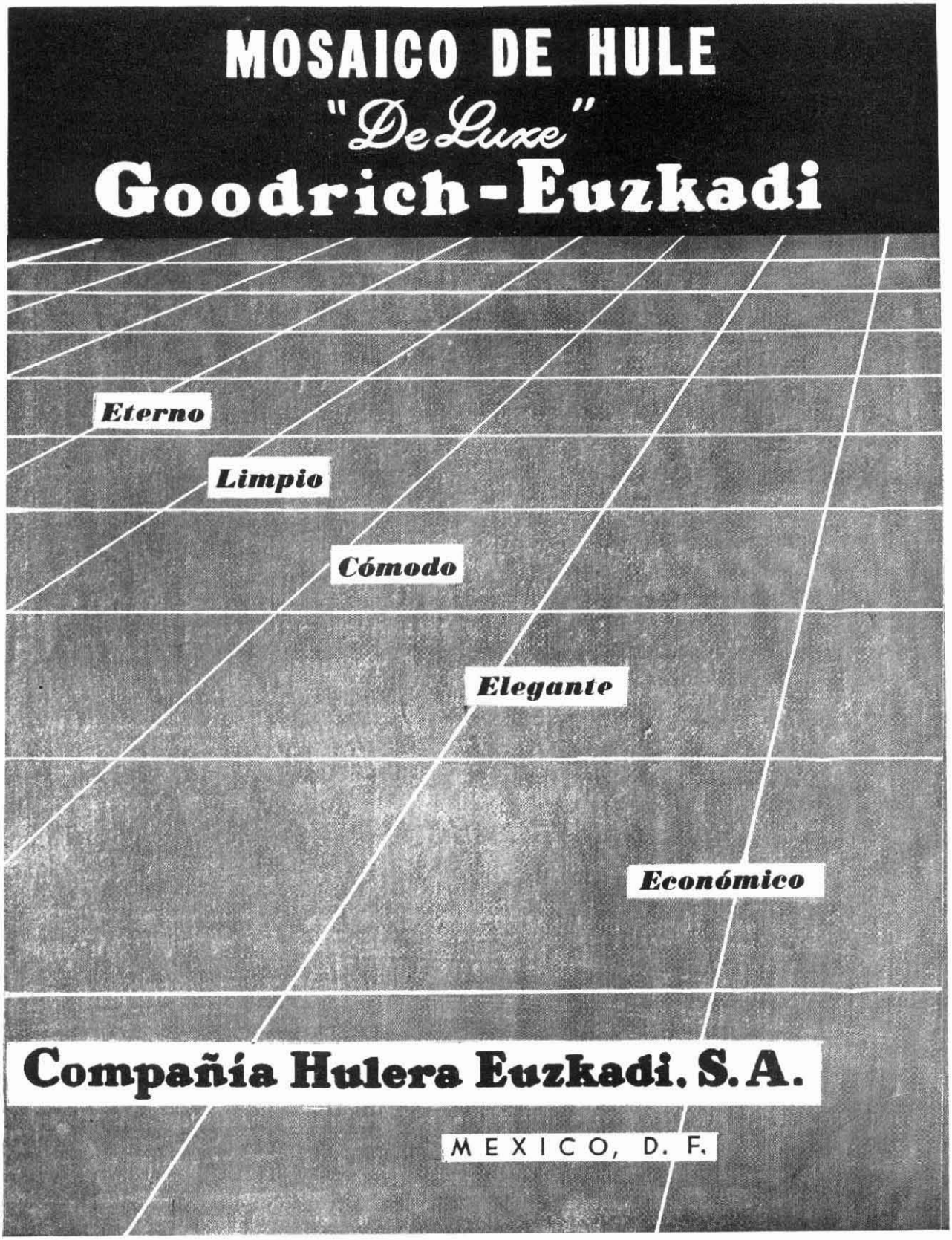
• • • •

Por eso, para las tareas más rudas, Use la llanta HARD ROCK LUG, de

GOODYEAR

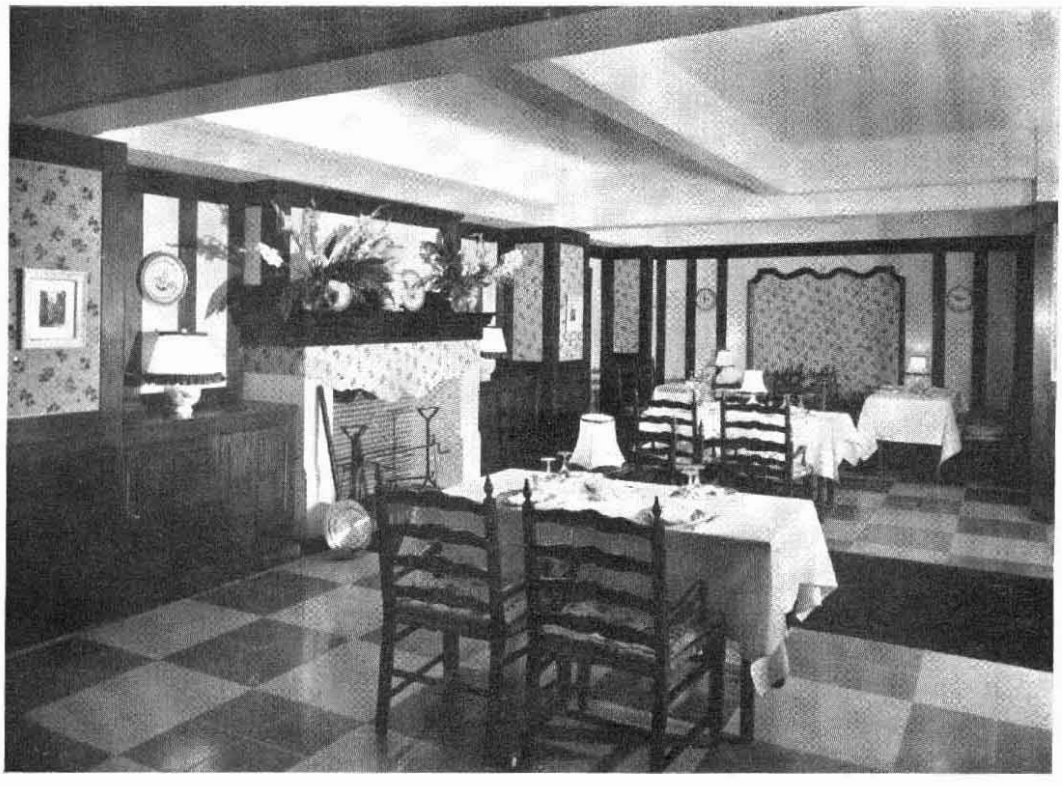
INDUSTRIA OXO MEXICANA

Hay una llanta GOODYEAR-OXO para cada tipo de trabajo


MOSAICO DE HULE
"De Luxe"
Goodrich-Euzkadi
Eterno
Limpio
Cómodo
Elegante
Económico
Compañía Hulera Euzkadi, S.A.
MEXICO, D. F.

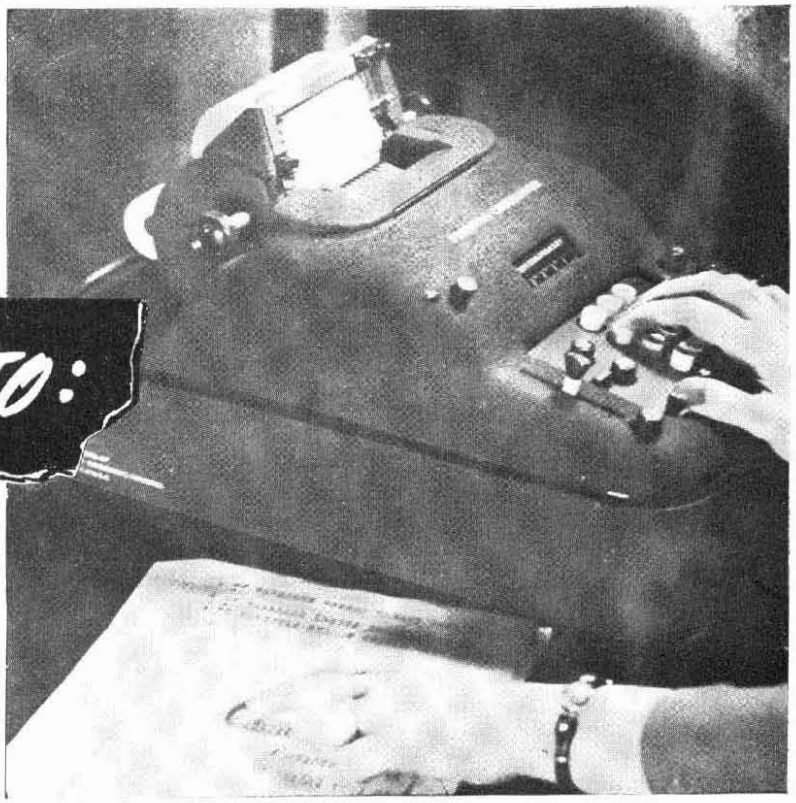
INSTALACION Y DECORACION DEL

RESTAURANT "NORMANDIA"



D E C O R A C I O N

EL PALACIO DE HIERRO, S. A.



SR. ARQUITECTO:

Con la Calculadora-Impresora

"REMINGTON-RAND"

Sr. Arquitecto:

La verificación de sus PRESUPUESTOS ya no requiere la REPETICION de todas las operaciones aritméticas. Sólo hay que comprobar los factores de cada una

Remington Rand Internacional, S.A.

AV. F. I. MADERO, EJE ORIENTE 1313

MEXICO, D. F.

UN MORTERO DE PRESTIGIO

MORTERO PLASTICAL
CEMENTOS ANAHUAC S.A.

Rapidez
Resistencia
Impermeabilidad

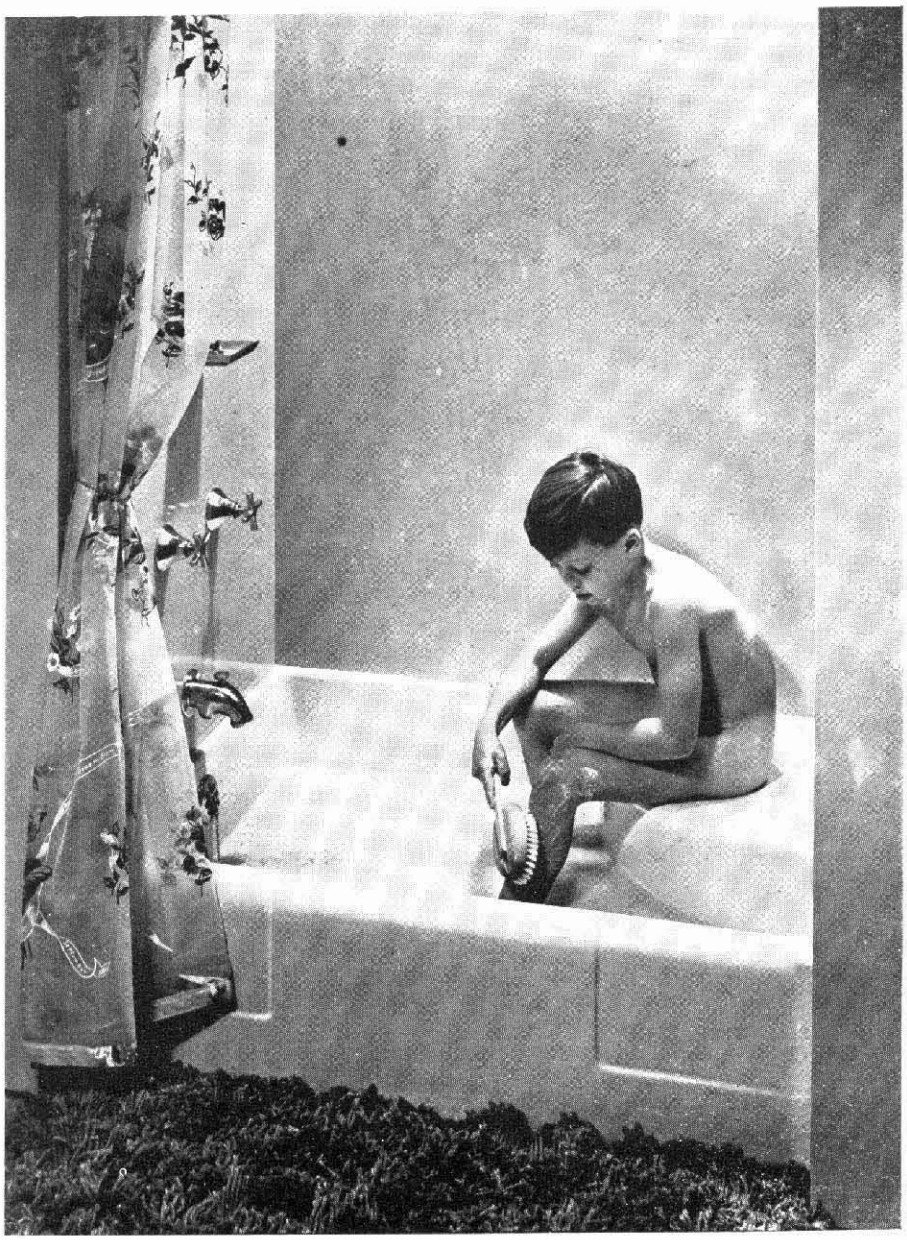
CEMENTOS ANAHUAC, S. A.

RELACIONES E INFORMACION:
SAN JUAN DE LETRAN 21 9o. PISO
TELS. 12-85-36 36-09-72
MEXICO, D. F.

APARTADO POSTAL NUM. 18
TEL. ERICSSON 62
TLALNEPANTLA, EDO. DE MEXICO

MUEBLES SANITARIOS

CRANE



CIA. SANITARIA DE MEXICO, S.A.

Agentes Distribuidores de

CRANE Co.

Artes, 76.

Tels.: 35-16-66 - 16-43-96

MEXICO, D. F.

PAPEL TAPIZ
DILON
Reproducciones exactas de maderas, mármoles, cueros, petate, tule, etc...
MENDEZ
MERIDA 21 - MEXICO

Consuma más AZUCAR

ACROS

PRODUCTOS A·E

SEÑOR ARQUITECTO:

Todos comentan la eficiencia de la maravillosa estufa para gas ACROS

Dé Ud. a sus cocinas una presentación adecuada para todos los gustos y necesidades de sus inquilinos.

ACEROS ESMALTADOS, S. A.

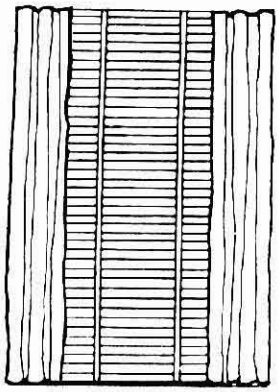
MEXICO, D. F.

Tantos problemas relacionados con ventanas, se solucionan con

Flexalum

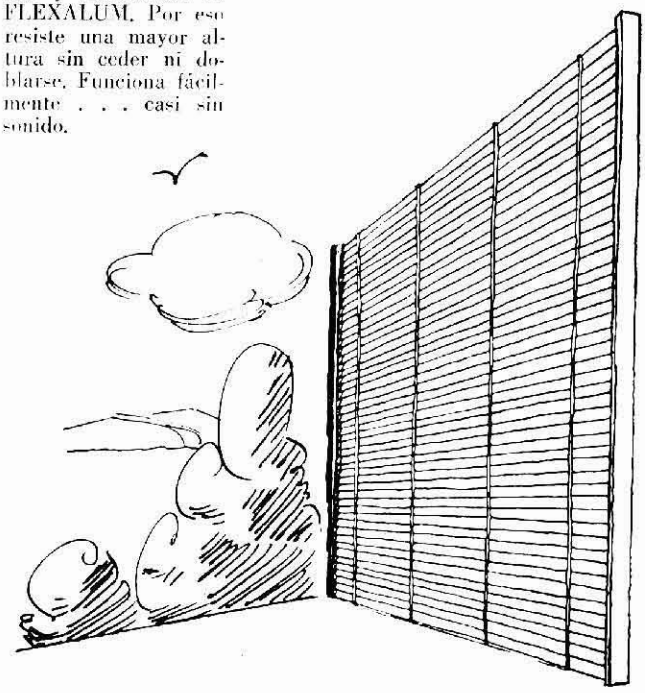
Reg. Ofic. Pat. U.S.A.

..... el material adaptable para tirillas de persianas venecianas.



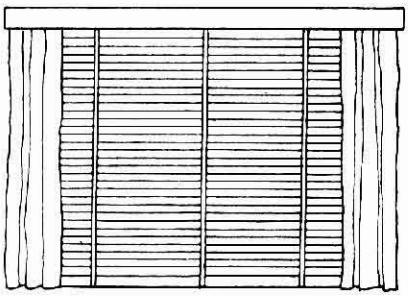
VENTANAS DEL TECHO AL SUELO.

Ninguna otra tirilla de metal liviano aúna las cualidades de flexibilidad y durabilidad de FLEXALUM. Por eso resiste una mayor altura sin ceder ni doblarse. Funciona fácilmente . . . casi sin sonido.



PORCHES AL SOL . . . . . AREAS EXPUESTAS.

Las inclemencias pueden vencerse mediante FLEXALUM. . . . Se construye para resistir el mal trato. Su acabado a plástico no se daña por el sol, la lluvia, ni condiciones atmosféricas. . . . No se agrieta ni se pela. Y FLEXALUM queda a prueba de fuego, oxidación y no se comba.



VENTANAS ALTAS . . . . . GRANDES AREAS ENCRISTALADAS.

Esta tendencia moderna se resuelve perfectamente con FLEXALUM. Tan liviano de peso, tan fácil de alzarse y bajarse . . . una sola persiana bastará para áreas espaciosas. El cierre preciso asegura aislación y regulación.

Los fabricantes responsables utilizan exclusivamente FLEXALUM en la fabricación de Persianas Venecianas.

Su garantía de la mejor calidad . . . el nombre FLEXALUM en cada tirilla.

HUNTER DOUGLAS S. A.

Avenida Madero 72-5—México, D.F.

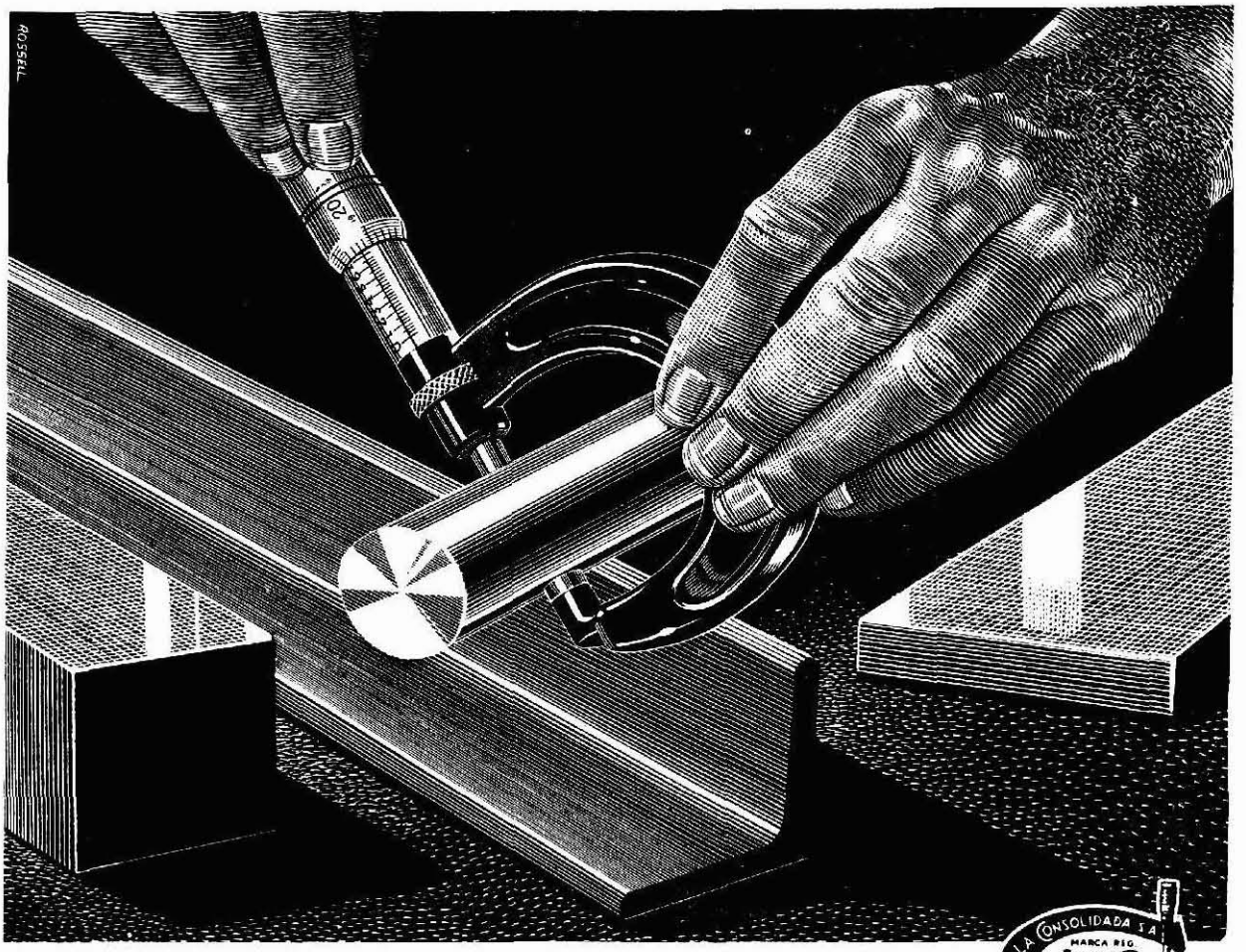
Qué es protección

POR MEDIO DE CALIDAD UNIFORME?

La protección que se da al distribuidor y a su cliente, ofreciéndole productos de calidad que no varía . . . que se ajusta a las especificaciones más exactas . . . que le evita el andar adivinando.

Los productos laminados de La Consolidada (redondos, cuadrados y solera) así como el acero estructural (ángulos, canales y corrugado), tienen calidad uniforme y ésta es su protección: el personal técnico de La Consolidada ejerce continua supervisión e inspección constante desde que se produce el acero en sus hornos hasta que se obtiene el artículo terminado, para que se ajusten a las especificaciones más exactas. En Redondos Límite de Ruptura 3,515 Kg/cm2, Límite Elástico 2,110 kg/cm2, Carga Admisible en torsión 1,125 kg/cm2. En Cuadrados, Límite de Ruptura 3,515 Kg/cm2 Límite Elástico 2,110 kg/cm2. En acero estructural existe una línea muy variada y además, La Consolidada está en posibilidades de laminar aceros especiales de cualquier análisis requerido.

El Distribuidor que vende productos laminados de La Consolidada está vendiendo lo mejor. El cliente que los compra no adivina: compra calidad.



LA CONSOLIDADA S.A. MARCA REG. LAC MEXICO, D.F. CALIDAD-PRECISION

LA CONSOLIDADA, S. A.

CALZADA DE LA RONDA 88 MEXICO, D. F.

SERVIR A QUIENES SIRVEN A MEXICO

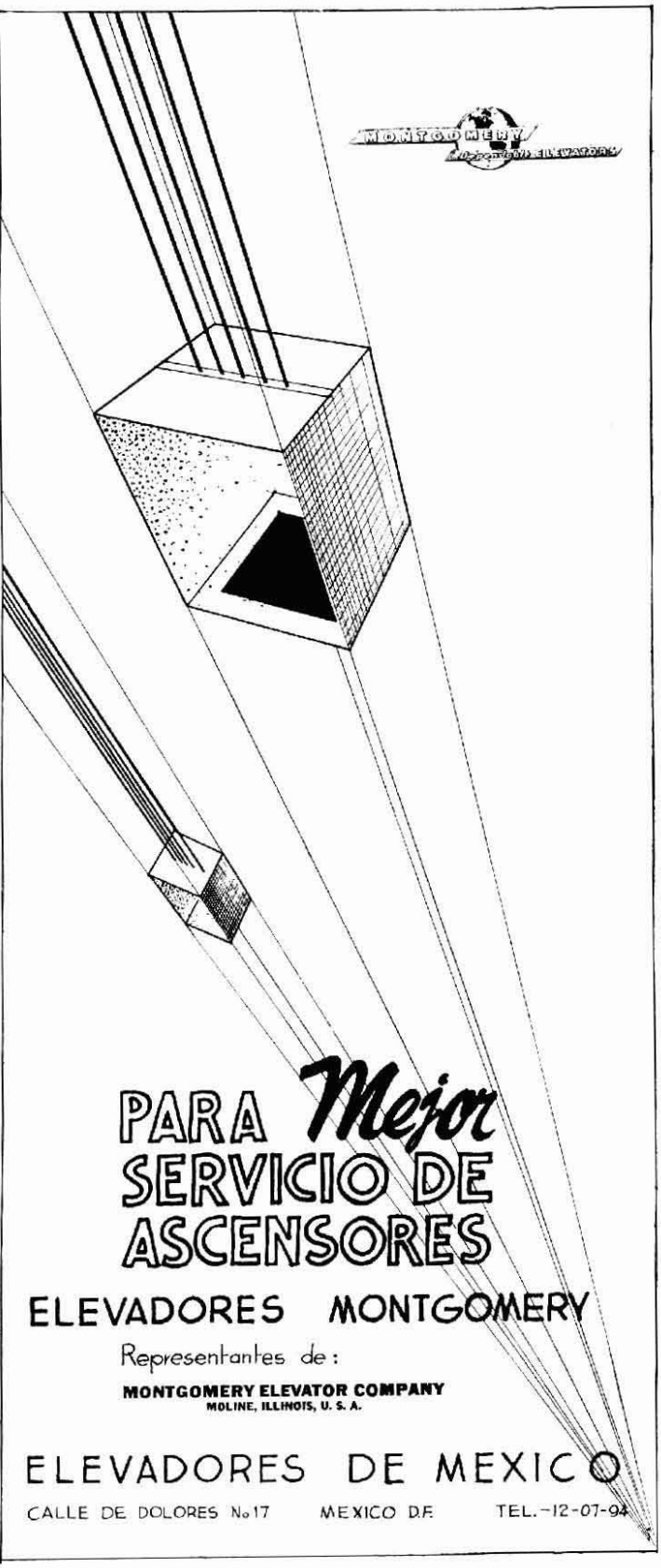
MUEBLES

DECORACION INTERIOR

ARTURO PANI D., S. A.

Niza No. 30 11-36-26 35-11-62

MEXICO, D. F.



PARA *Mejor* SERVICIO DE ASCENSORES

ELEVADORES MONTGOMERY

Representantes de:

MONTGOMERY ELEVATOR COMPANY
MOLINE, ILLINOIS, U. S. A.

ELEVADORES DE MEXICO

CALLE DE DOLORES No. 17 MEXICO D.F. TEL.-12-07-94

ARTICULOS para
DIBUJO e
INGENIERIA

•

OPTICA
- CINE -
FOTOGRAFIA

•

CASA CALPINI

Madero 34 Apartado 703

MEXICO, D. F.

TOSTADO GRABADOR

DIBUJO
FOTOGRABADO
HUECOGRABADO
TRICROMIAS
REALCES Y SELLOS

S.C.L.

FCO. MINA Y GUERRERO
MEXICO, D. F.
TELS.

PARA EDIFICIOS ACONDICIONADOS

AHORA... AISLAMIENTO PERMANENTE

PARA FABRICAS DE ALIMENTOS

CON FIBERGLAS

PARA APLICACIONES INDUSTRIALES

El asombroso y novísimo aislante térmico, de fibra de vidrio, incombustible, inorgánico y que no alberga parásitos.

PARA AISLAMIENTO DE TECHADOS

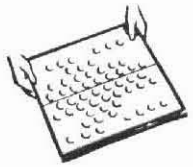
Por asombroso que parezca, el vidrio soplado hasta la fineza del hilo de la telaraña, es el primer material que dura eficientemente tanto como el producto o el edificio que aísla. Además de su permanencia y suma eficacia, Fiberglas* es de liviano peso y no se apelmaza ni con los años ni con la vibración. Ciertas formas de Fiberglas* poseen flexibilidad y pueden comprimirse para su transporte ofreciendo una economía en fletes sobre otros materiales hasta de un 80%. Solicite detalles completos sobre el nuevo material aislante Fiberglas* y compruebe la perfección con que se adapta a cualquier uso que Ud. requiera. Vea a su distribuidor Fiberglas* local o escriba a Owens-Corning Fiberglas Corporation, Toledo 1, Ohio, E. U. A. Cable: "Fiberglas"

EN MUCHAS FORMAS
. . Para Muchos Usos

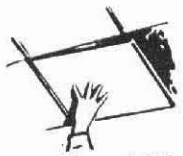
AEROCOR*— suave como el plumón, flexible, eficaz en todo tipo de aislamiento termal y acústico.

AISLAMIENTOS INDUSTRIALES— para todas las temperaturas, hasta 538° C., siempre hay un aislante industrial Fiberglas* que satisfaga sus necesidades.

FILTROS Y AISLAMIENTO DE CONDUCTOS— filtros de aire "Dust-Stop"* y aislamiento revestido o flexible para conductos en instalaciones de acondicionamiento de aire.



PANELES ACUSTICOS— el panel y la tabla Fiberglas* aúnan la belleza y la seguridad contra incendios con una fácil instalación.



*Fiberglas, Aerocor y Dust-Stop son Marcas de Fábrica de la Owens-Corning Fiberglas Corporation

Ningún otro material aislante puede ofrecer
TODAS ESTAS VENTAJAS DE FIBERGLAS*

Alta capacidad aislante —tan bueno como el mejor, supera a la mayor parte.

Inorgánico —incombustible, sin olor; la fibra de vidrio no se deteriora ni alberga parásitos.

Duradero —resiste la humedad, la sequedad y los cambios extremos de temperatura sin menoscabo de su eficiencia.

Liviano —de peso liviano, es de fácil manejo y de fácil elaboración.

Permanente —de fibra de vidrio que no se apelmaza ni envejece, asegura un aislamiento eficaz y permanente.

Uniforme Calidad—las rígidas normas de su fabricación aseguran su alta calidad invariable.

REPRESENTANTES EN MEXICO:

ARTMAX S. de R. L.

APARTADO 1492 — MEXICO, D. F.

OWENS-CORNING FIBERGLAS

VIDRIOS CRISTALES Y LUNAS

RAMON SORDO NORIEGA

LAS ESCALERILLAS.
Guatemala, 24.

Tels.: 12-08-88
12-09-88 35-48-34
36-08-88 35-48-35

MOLDURAS DE ALUMINIO

para APARADORES y muchos otros usos.

●

PUERTAS HERCULITE

de cristal templado.

LA PUERTA QUE INVITA A ENTRAR.

●

CRISTAL CARRARA

El recientemente más bello y elegante.

Siempre se ve nuevo.

●

BLOCKS DE CRISTAL PITTSBURGH CORNING

para MUROS de:

20 cms. por 20 cms.

y

30 cms. por 30 cms.

CREDITO HIPOTECARIO, S. A.

SOCIEDAD HIPOTECARIA Y FIDUCIARIA

San Juan de Letrán, No. 21.

MEXICO, D. F.

TELEFONOS

12-77-44 - 12-99-50

BONOS Y CEDULAS HIPOTECARIAS
8 % anual.

NUMEROS

35-95-53 - 35-95-54

OPERACIONES FIDUCIARIAS

CONSEJO DE ADMINISTRACION:

PRESIDENTE: Sr. Don RAUL BAILLERES

CONSEJEROS PROPIETARIOS:

Sr. Don Raúl Bailleres.
Sr. Don Mario Domínguez.
Sr. Don Ernesto J. Amezcua.
Sr. Don Salvador Ugarte.
Sr. Don Manuel Senderos.
Sr. Don Cayetano Blanco Vigil.
Sr. Don Juan Coyula.
Sr. Don Luis Latapí.
Sr. Ing. Lorenzo L. Hernández.

CONSEJEROS SUPLENTES:

Sr. Don Juan B. Carral.
Sr. Don Anibal de Iturbide.
Sr. Lic. Don Augusto Domínguez.
Sr. Don Rogelio Ríos.
Sr. Don Eloy S. Vallina.

COMISARIO PROPIETARIO:
Sr. Don Armando H. Hernández.
COMISARIO SUPLENTE:
Sr. Don Juan Bordes Vértiz, C. P. T.
DIRECTOR GENERAL:
Sr. Don Juan B. Carral.
GERENTE:
Sr. Don Joaquín Gallo Jr., C. P. T.
SUBGERENTE:
Sr. Don Cristóbal Acevedo.

Anuncio aprobado por la C. N. B. Oficio No. 601-11-2072 de 17 de febrero 1948.

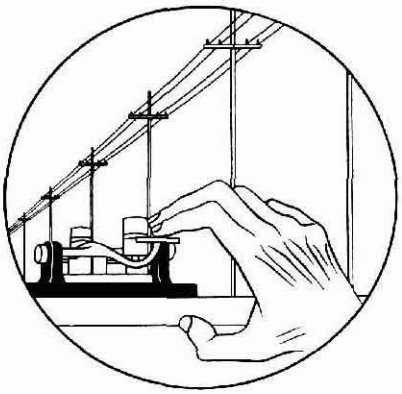
PARA TODO HOGAR
PARA TODA NECESIDAD

Su completa satisfacción...
o la devolución de su dinero, en
SEARS

Teléfono 11-95-40, 41, 42, 43, 44, Estacionamiento Gratuito Insurgentes y San Luis Potosí

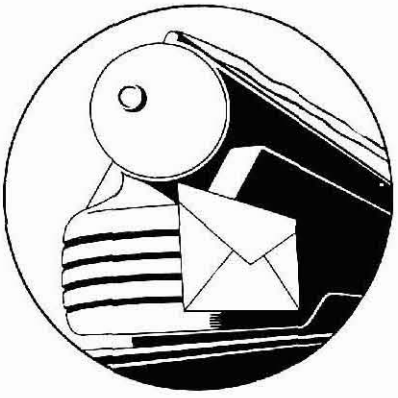
SI USTED NECESITA COMUNICARSE INMEDIATAMENTE CON ALGUIEN, USA EL TELEFONO.

★



SI USTED QUIERE QUE SU MENSAJE LLEGUE AL OTRO EXTREMO DEL PAIS EN POCAS HORAS, ENVIA UN TELEGRAMA.

★



SI USTED DESEA SALUDAR O COMUNICAR ALGO A SUS AMISTADES, LES ESCRIBE UNA CARTA.

★

Según es la finalidad ASI ES EL MEDIO

Un concreto hecho con super cemento (a base de 50 kilos por cada 30 litros de agua) alcanza a *los 3 días una resistencia a la* compresión de 140 kilos por centímetro cuadrado, y permite descimbrar los colados (o abrir al tránsito los pavimentos) a los 3 días de hechos. El super cemento cuesta más, pero, como ahorra tiempo, resulta más económico en obras o trabajos urgentes.

Un concreto hecho con un buen cemento portland normal (a base de 30 litros de agua por cada 50 kilos de cemento) alcanza a los 3 días una resistencia a la compresión de 80 kilos por centímetro cuadrado, y requiere 15 días para alcanzar la resistencia que se obtiene con super cemento a los 3 días. Un buen cemento portland normal es el indicado cuando el factor *tiempo es menos* importante.

Nuestro mortero se revuelve, coloca y cura de la misma manera que el cemento portland, pero no puede hacer las veces de este material en trabajos de concreto. Como en mezclas con 3 tantos de arena alcanza a los 3 días una resistencia a la compresión de 25 kilos por centímetro cuadrado, y con 6 tantos, unos 15 kilos; nuestro mortero es lo apropiado para juntas y aplanados de piedra y ladrillo.

CEMENTO TOLTECA
RESISTENCIA RAPIDA(SUPER)

CEMENTO TOLTECA
PORTLAND (NORMAL)

MORTERO TOLTECA
PARA JUNTAS Y APLANADOS

RECOMENDAMOS A USTED VISITAR LA EXPOSICION DE MATERIALES DE CONSTRUCCION EN LA ESQUINA DE COAHUILA E INSURGENTES, MEXICO, D. F.

Los Problemas Urbanos y el Hombre

En los grandes centros de población del mundo de la actualidad, el hombre es una víctima del caos urbano. Su salud, su seguridad y felicidad están amenazadas en ciudades hostiles a una existencia organizada. E instintivamente se da cuenta de que su vida diaria se halla condicionada por las turbulentas calles en torno suyo.

En la actualidad los problemas urbanos afectan a una gran parte de la población del mundo: 10 por ciento de ella vive en ciudades de más de cien mil habitantes. En los Estados Unidos, por ejemplo, la proporción es de 56.5 por ciento de la totalidad de la población. Sin embargo, el urbanismo, o sea la re-creación de las ciudades para satisfacer las necesidades más urgentes del hombre, es todavía para muchos de nosotros una especie de ciencia misteriosa, mientras que los problemas urbanos más inmediatos, aquellos que afectan la vida cotidiana de casi todo el mundo, son ampliamente ignorados por el hombre común y corriente.

¿Por qué había de ser esto así? Quizás, en parte, porque esos problemas, cuando se plantean en los libros, son generalmente discutidos en un abstruso lenguaje científico, y en voluminosos textos dirigidos al especialista. Así, sea lo que fuere aquello que el hombre sienta con respecto a su ambiente urbano, ha tenido pocas oportunidades para entrar en conocimiento ya sea con los graves problemas creados por sus ciudades o con sus trascendentales consecuencias, y se le escapa el hecho de que los medios técnicos se encuentran ya a la mano para contribuir a la solución de tales problemas. A esta luz puede ser explicada la tan difundida actitud de resignación ante la persistencia de una vida urbana desorganizada y caótica. La gente cree que las ciudades tienen que continuar siendo como son.

Conscientes de la amenaza de muerte y destrucción que pesa sobre nuestras ciudades en estos fatídicos días, y considerando los tremendos trabajos de planificación y reconstrucción que tendrán que ser requeridos más tarde, creemos que vale la pena mostrar nuestras ciudades como son hoy en día, y, al mismo tiempo, exponer las posibilidades de su supervivencia en la crisis en que el mundo se ha visto sumergido.

(Del libro **Can our Cities Survivie?**, de J. L. Sert. Trad. M. G. M.)

EDITORIAL ARQUITECTURA, S. A.
Paseo de la Reforma No. 503.
Teléfono 36-26-20. México, D. F.

ARQUITECTURA

CONSEJO DIRECTIVO

Arquitectos

LUIS BARRAGÁN
RAÚL CACHO
JOSÉ LUIS CUEVAS
ENRIQUE DEL MORAL
VLADIMIR KASPÉ
CARLOS LAZO JR.
ALONSO MARISCAL
MARIO PANI
JOSÉ VILLAGRÁN GARCÍA
GUILLERMO ZÁRRAGA

COMITE DE REDACCION

Arquitectos

MARIO PANI
ENRIQUE DEL MORAL
VLADIMIR KASPÉ
RAÚL CACHO

Ingeniero ARTURO PANI

OCTUBRE DE 1949 — 29

SUMARIO

Editorial 193
Plan de la capital del Canadá.—Arq. Jacques Greber 194
La arquitectura del amor.—Arq. Gaston Bardet 204
Autoservicio y Centro Comercial en México, D. F.—Arq. Vladimir Kaspé. 209
Conservatorio Nacional de Música.—Arq. Mario Pani 214
Asociación Nacional de Actores.—Arq. Roberto Engelking .. 220
Arte en la industria.—Clara Porset 224
Los valores plásticos de Orozco.—Arq. Alberto T. Arai 228
De la "Autobiografía" de Orozco 231
Exposición de trabajos de la Escuela Nacional de Arquitectura. 236
Libros y Revistas 246
Notas y Noticias 253

Director
ARQ. MARIO PANI
Gerente
ING. ARTURO PANI
Jefe de Redacción
ARQ. MAURICIO GÓMEZ MAYORGA
Redactor Adjunto
ANTONIO ACEVEDO ESCOBEDO
Administración
ISIDRO SÁNCHEZ
Publicidad
ANGELA SAAVEDRA

Se publica cuatro veces por año.

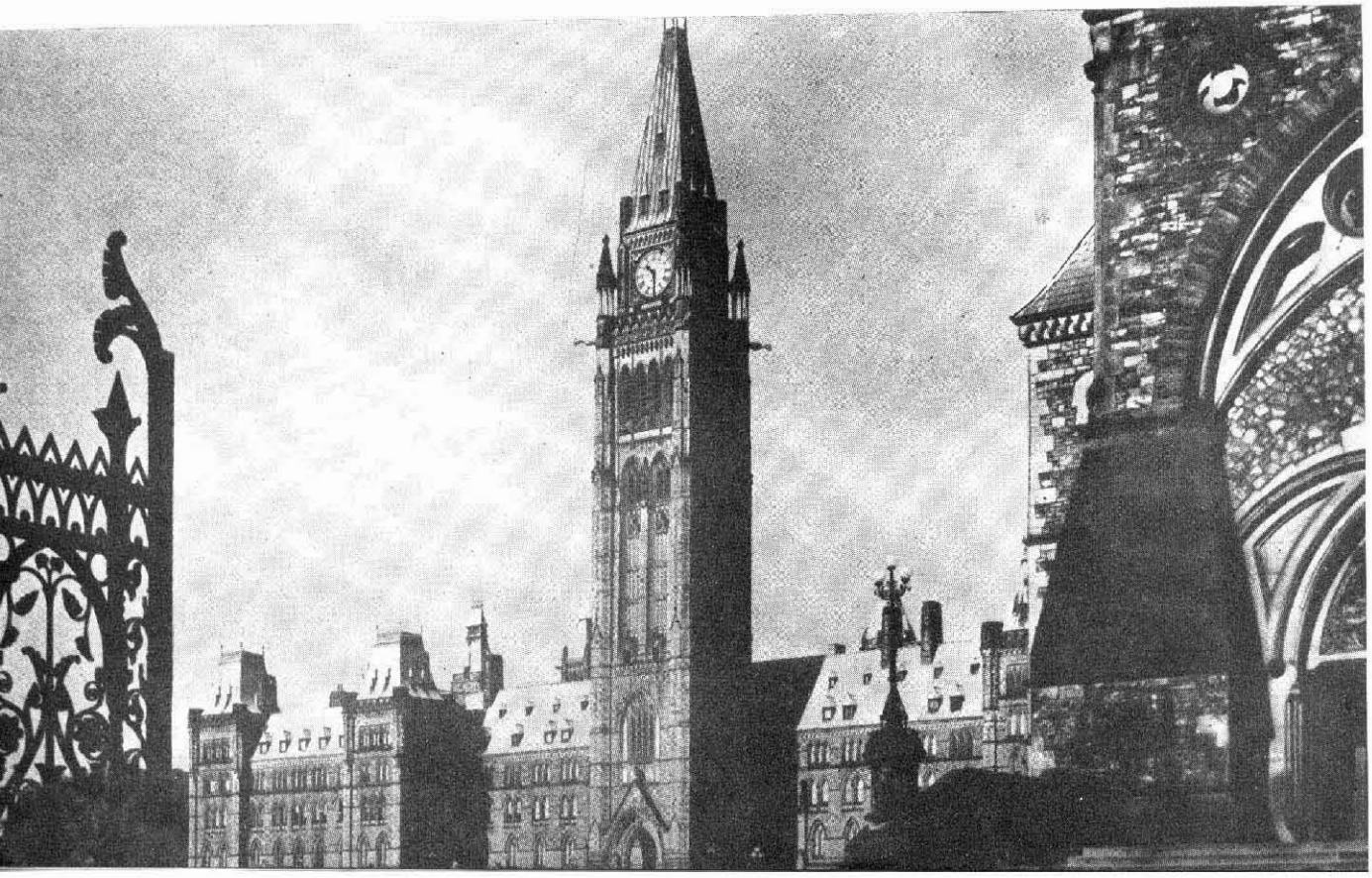
PRECIOS

	Ejemplar	*Abono anual*	*Núms. atrasados*
En México	$ 5.00	$ 18.00	$ 7.50
En el extranjero	Dls. 1.25	Dls. 4.25	Dls. 2.00

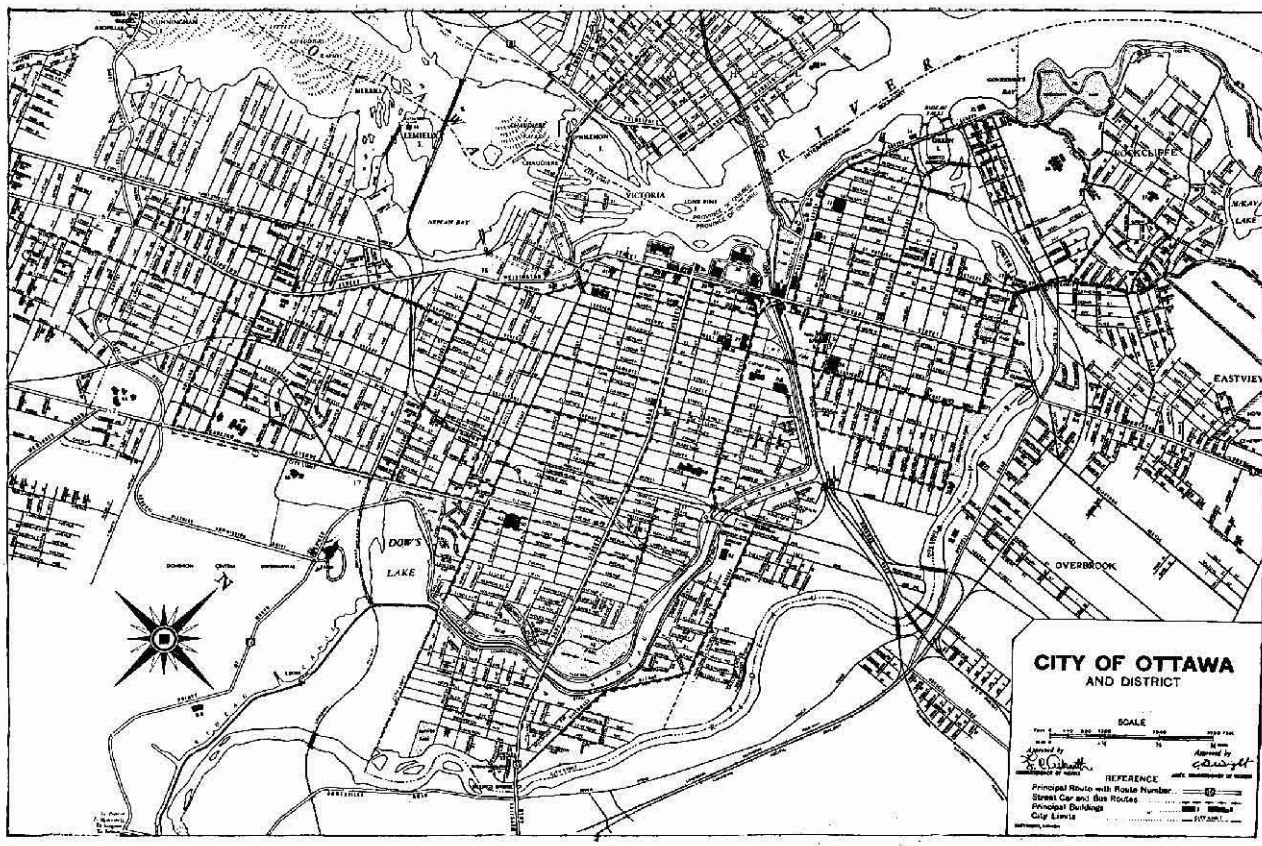
PLAN DE LA CAPITAL DEL CANADA

Jacques Greber, notable urbanista francés, Consultor ante el Gobierno canadiense para la planeación de la Capital Nacional, y cuyo informe preliminar ha sido presentado ya al Parlamento del Canadá. Greber es profesor de urbanismo en la Universidad de París. (*Foto Malak.*)

Los nuevos edificios del Parlamento, terminados en 1922, son del mismo diseño general del primitivo, excepto la Torre de la Paz. Construida como una obra conmemorativa, alberga en una cámara monumental el libro de los recuerdos, que contiene los nombres de los canadienses muertos en la primera guerra. La torre contiene también el gran carillón de cincuenta y tres campanas, que fué escuchado por primera vez en la radiodifusión nacional del jubileo de la Confederación, el 1o. de julio de 1927.

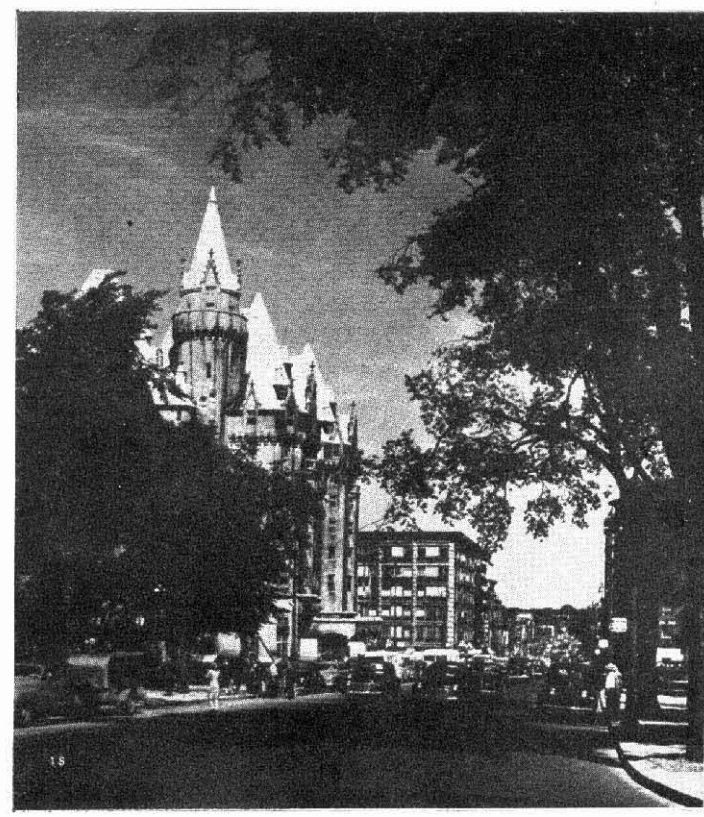


Plan de la capital del Canadá.
ARQ. JACQUES GREBER.

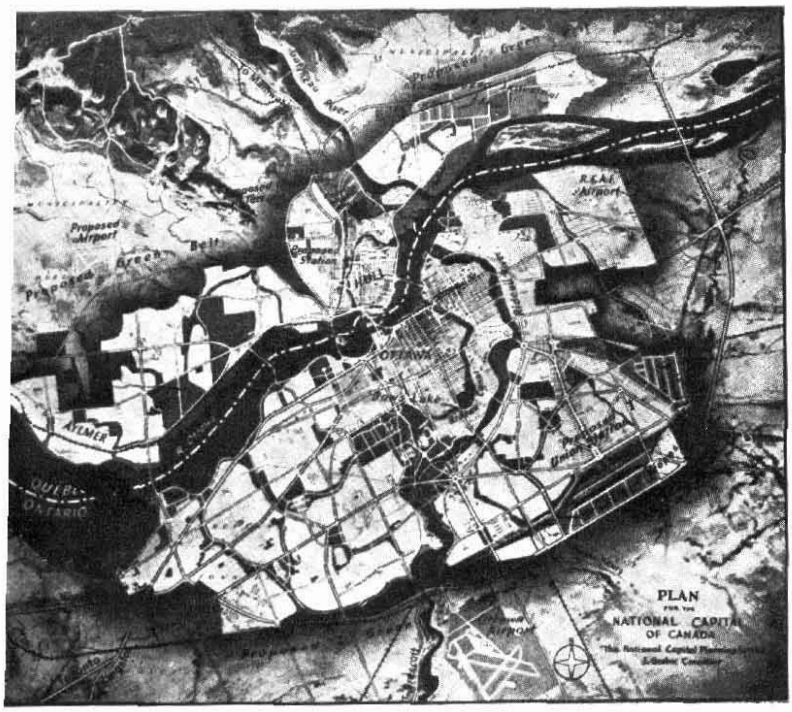


Plano general de Ottawa actual, antes de las transformaciones propuestas

Un gran ejemplo para México y para América Latina en general es la tarea de urbanismo de gran aliento que están desarrollando autoridades y técnicos del Canadá a fin de convertir su capital en una ciudad modelo en un plazo de cincuenta años, y de acuerdo con los planteos y soluciones escalonadas que constituyen el plano regulador para la capital nacional del Canadá, según es presentado sucintamente en el texto y fotografías que constituyen el presente artículo. Dentro de un carácter más bien popular que técnico, las ilustraciones que presentamos expresan muy claramente la calidad urbanística y paisajista de los trabajos desarrollados, cuya meta final ha sido espectacularmente presentada en la admirable maqueta que, a lo largo de este artículo, sirve de punto de comparación con la ciudad actual para señalar lo que será en el futuro.



La calle Rideau desde la plaza de la Confederación, con el edificio de los Ferrocarriles Canadienses a la izquierda y el edificio Daly más atrás, que aloja la oficina de los veteranos de guerra. El plano regulador de la Capital propone la desaparición del edificio Daly a fin de lograr espacio superficial y subterráneo para estacionamiento. Además, se construirá un paso a desnivel con objeto de dirigir el tránsito bajo esta calle y para hacer desaparecer las circunstancias que provocan la actual congestión en la plaza.



El Plano Regulador para la Capital del Canadá se describe como una pauta que guie el desarrollo de la misma para el próximo medio siglo y como un marco al cual referir los planos detallados de las municipalidades que pertenecen a la región de la Capital. Esos planos en detalle tienen que ser hechos aún para las ciudades de Ottawa y Hull, pero el Plano Regulador preve la existencia de vecindarios y comunidades autónomos dentro del marco de la Capital, para asi detener el actual desarrollo inorgánico y antieconómico de la ciudad.

ANTECEDENTES HISTORICOS DE LOS PLANES DE OTTAWA

El primer plano de Ottawa corresponde al mapa de emplazamiento trazado en 1826 por su fundador, el teniente coronel John By. Aunque la creciente comunidad pronto se desbordó de sus limites originales, no fué sino después de varios años de haberse convertido en la capital nacional cuando se prestó un interés serio, tanto a las necesidades de replanificación como a un programa de mejoras amplio y de largo alcance. Con ese fin se presentaron varios planes, pero en dos ocasiones surgieron acontecimientos internacionales que imposibilitaron el que los planos se llevasen a cabo.

Poco tiempo después de haberse establecido la Comisión de Mejoras de Ottawa, el Gobierno Federal comisionó al ya fallecido Frederick Todd, internacionalmente famoso arquitecto paisajista de Montreal, para llevar a cabo un informe sobre necesidades de parques y parques-vía para la comunidad. Muchas de sus sugestiones se adoptaron por la comisión, y desde entonces han sido incorporadas al sistema de parques y de las pistas escénicas tan características de la actual ciudad.

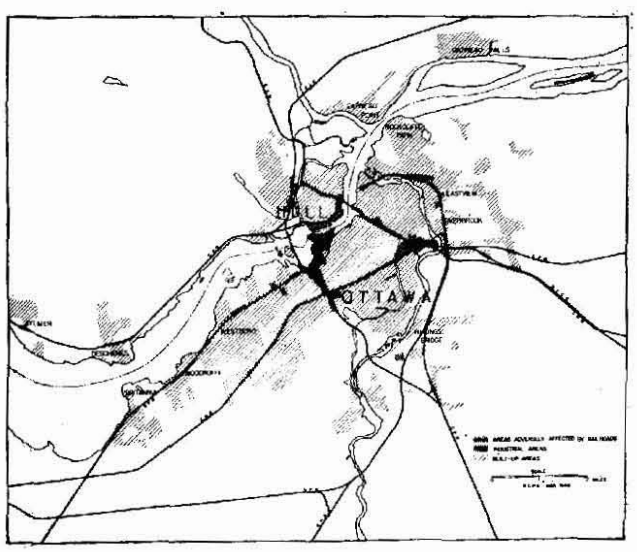
Se advirtió desde entonces, sin embargo que la arquitectura paisajistica no era sino una parte de un sólido plano urbano y de un programa de desarrollo necesarios para la capital y su región, por lo que en 1913 fué nombrada por el Gobierno una Comisión Federal de Planificación que formulase un plan para las ciudades vecinas de Ottawa y Hull.

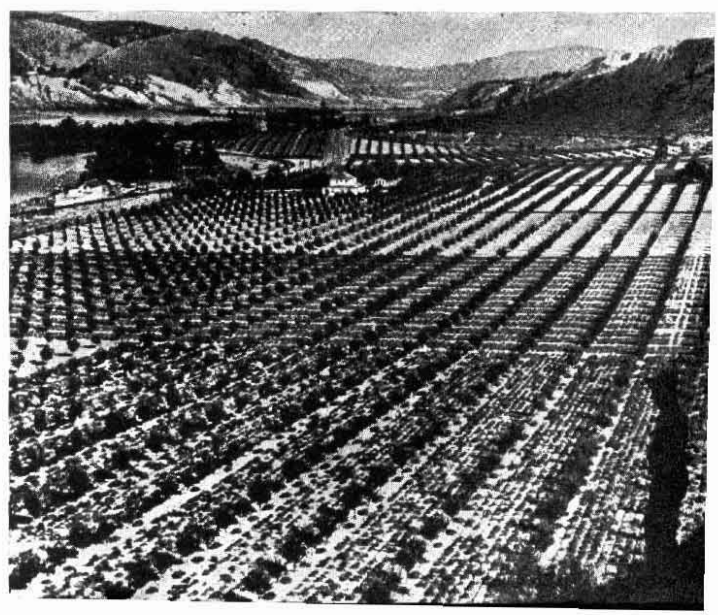
La primera guerra mundial estalló antes de que los proyectos hubiesen sido terminados, pero bajo la jefatura de Sir Herbert Holt pudo terminar la Comisión su tarea, y en 1915 el "Dictamen Holt", como ha sido llamado, fué presentado ante el Gobierno.

Pasaron varios años antes de que se concediese el debido interés al proyecto, y durante ese tiempo las circunstancias habían cambiado tanto, que se hizo deseable un nuevo examen de la totalidad del problema. Sin embargo, los dos años de trabajo no habían sido en vano ya que el dictamen Holt ha constituido la base de muchos de los estudios para el nuevo Plano Regulador.

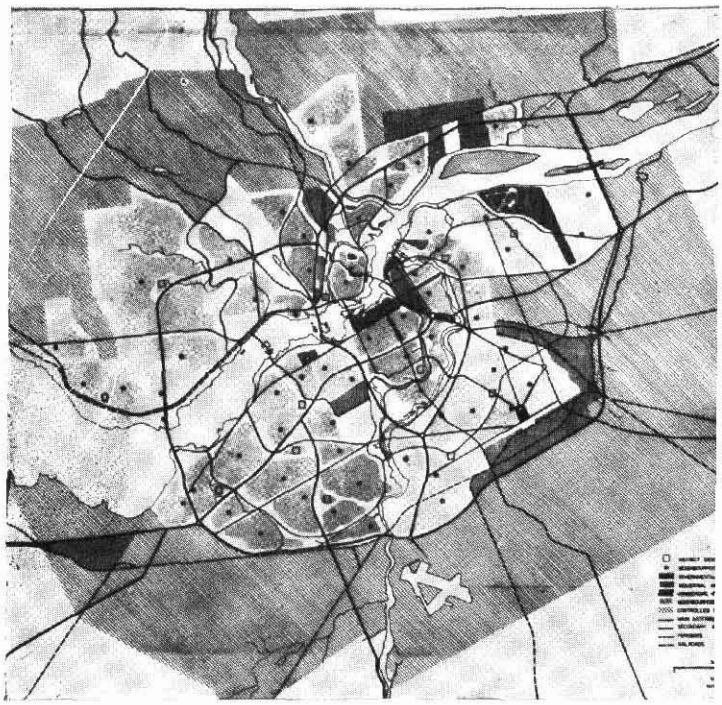
Un segundo dictamen sobre la planificación de la capital nacional, si bien no encargado por el gobierno federal, fué hecho basándose en una serie de exploraciones y de estudios desarrollados a lo largo de años enteros por el desaparecido Noulan Cauchon, consultor ho-

La necesidad de relocalizar los ferrocarriles que sirven a la Capital Nacional, es gráficamente ilustrada en el plano reproducido. Como están las cosas, el desarrollo de Ottawa en todas las direcciones ha restringido la libertad de su tránsito, y existen valiosas áreas deseables para el empleo gubernamental, para negocios o residencias, que están ocupadas por ferrocarriles e industrias, y la industria misma no encuentra el espacio suficiente a su expansión.





Plan de la capital del Canadá.
ARQ. JACQUES GREBER.



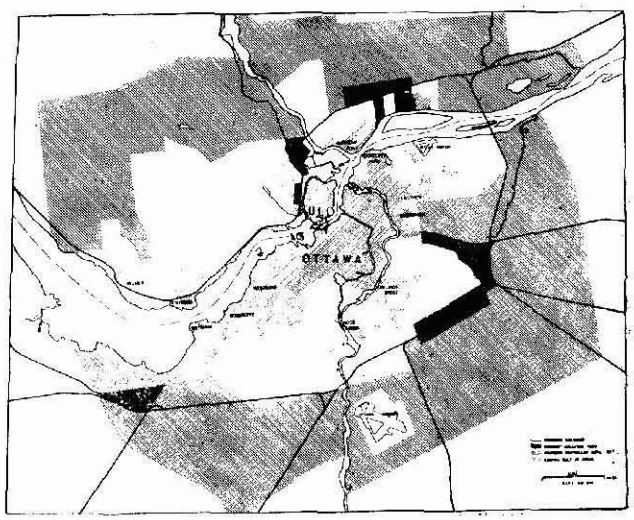
El mapa de arriba muestra las futuras ciudades de Ottawa y Hull, con sus regiones divididas en áreas comunales, cada una con sus centros vecinales, escuelas, campos de juego, iglesias, centros comerciales, etc. Se asigna espacio suficiente para las necesidades de gobierno, municipales, de negocios, industriales, así como para aquellas instituciones nacionales situadas en la Capital del Dominio. Mientras que algunas de las obras propuestas son de suma urgencia, la mayor parte de ellas se llevará a cabo gradualmente, según vayan permitiéndolo las circunstancias dentro de los próximos cincuenta años.

norario de planificación para la ciudad de Ottawa hasta su muerte en 1935, y uno de los más destacados e internacionalmente conocidos urbanistas del Canadá. Su trabajo significó un gran auxilio en la preparación del Dictamen Holt, y fué de extrema utilidad en la formación del nuevo Plano Regulador, particularmente en lo referente a sus estudios sobre el problema ferroviario y el proyectado nuevo puente sobre el canal del Rideau.

La segunda guerra mundial impidió que se implantase el nuevo plan en 1939. Este era el dictamen sobre la replanificación del corazón de la ciudad, desarrollado por el urbanista Jacques Greber, cuando se le nombró por la primera vez consultor del Gobierno canadiense en 1937. La Plaza de la Confederación fué parcialmente terminada a tiempo para la visita real en 1939, pero la siguiente proposición, un nuevo puente sobre el Canal Rideau, entre las calles Laurier y Rideau, que aliviaría la congestión de tránsito de la Plaza, fué interrumpida por el estallido de la guerra. En 1945 se invitó al arquitecto Greber a regresar, esta vez como consultor en jefe de un nuevo plano regulador para la totalidad de las novecientas millas cuadradas que comprenden la región de la capital nacional.

Así, aunque el trabajo previo para la solución de los problemas de la ciudad y para la proposición de su conveniente desarrollo han sido frustrados en dos ocasiones por emergencias nacionales, se han obtenido valiosos conocimientos y experiencia, y la gran empresa ha podido ganarse el interés y el apoyo necesarios para llevarla a feliz término.

El plan respecto a las zonas ferroviarias e industriales de Ottawa y Hull, desplaza los ferrocarriles a las orillas de la capital nacional, liberando así valiosas áreas urbanas para distintos fines. Las nuevas áreas industriales ubicadas en las nuevas regiones ferroviarias bastan al desarrollo futuro. Dentro de los límites de un anillo rural, controlado, que fija la expansión urbana, se ha previsto espacio para una población futura de medio millón de habitantes. El mapa muestra la región fincada ya, que ocupan actualmente los 250,000 habitantes de la ciudad.



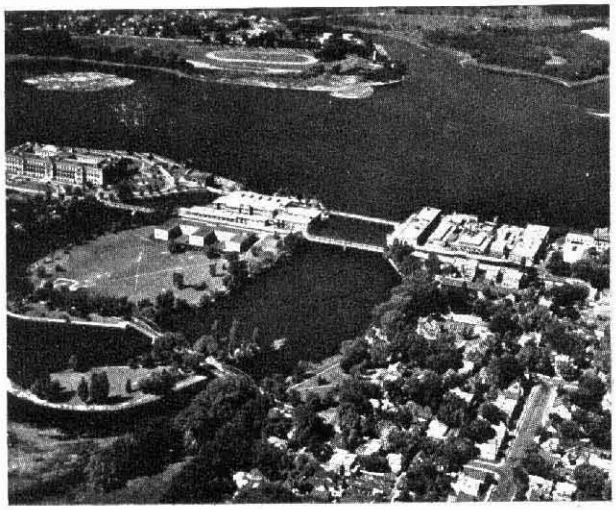
Un proyecto de vastas proporciones para convertir Ottawa, la capital del Canadá, en una ciudad atractiva y bien planificada, fué noticia de primera plana, hace poco, en ese país. El plan debe hacer de Ottawa, en el término de medio siglo, una de las capitales más bellas del mundo.

El plan detallado, que se presentó al parlamento canadiense por el Primer Ministro, L. S. St. Laurent, es el producto de tres años de trabajo de Jacques Greber, notable urbanista francés, y un cuerpo de urbanistas, arquitectos e ingenieros canadienses.

Este grandioso plan fija una población máxima de medio millón de habitantes, sin aglomeraciones o congestión, dentro de un radio de cinco millas alrededor del edificio del Parlamento. Un "cinturón verde", señalado para fines agrícolas o campo abierto, marca los confines del área urbanizada. La población de Ottawa y sus

El arquitecto Jorge Allotte (en primer término) y sus ayudantes, dando los toques finales a la maqueta que expresa el futuro de la capital canadiense. Las modificaciones urbanas y paisajísticas, que en la maqueta han tomado algunos meses de trabajo, significarán cincuenta años en la realidad. Se trata de uno de los esfuerzos más concienzudos efectuados hasta aquí.

Una vista a ojo de pájaro de la maqueta muestra las Cataratas del Chaudière, tal como se verán cuando se efectúen los ambiciosos planes que aconseja el Plano Regulador. La actual zona industrial se transformará en un parque, y para el acceso al corazón de la ciudad se contará con una arteria de alta velocidad. Compárese con la vista aérea de la realidad.



suburbios y Hull es ahora de 250,000, y las perspectivas indican que llegará a cerca de 400,000 hacia fines del siglo.

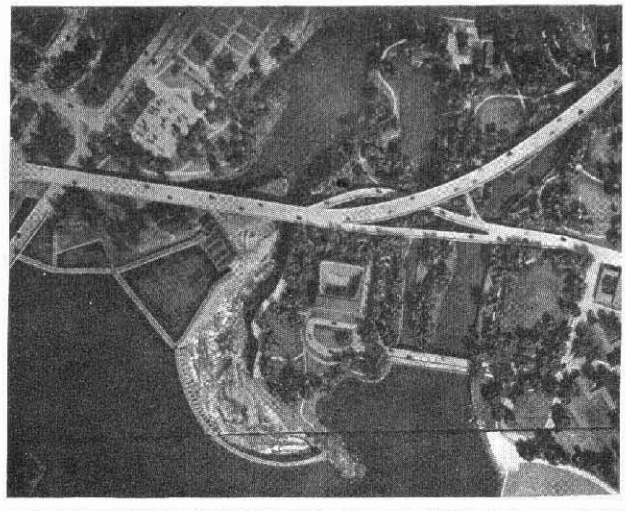
●

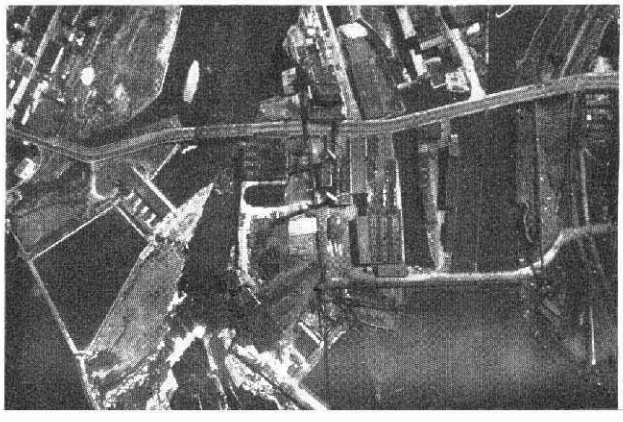
El plan propone un amplio desarrollo de las 900 millas cuadradas del distrito capitalino que, con sus terrenos de cacería, sus parajes de pesca, sus balnearios y otros centros de recreo, es virtualmente uno de los lugares turísticos más atractivos del continente. Se recomiendan nuevas carreteras y pintorescas avenidas arboladas para más fácil acceso a la ciudad, y una legislación local para proteger sus bellezas naturales y evitar la indeseable explotación comercial. El Parque Gatineau, que tiene actualmente 24,000 acres será ampliado. Desde hace mucho tiempo conocido como el campo de recreo —de verano e invierno— de la capital, registra una de las cifras de concurrencia más altas de los parques del Canadá, y es el centro del Ottawa Ski Club (Club de Esquiadores de Ottawa), que tiene más miembros que ningún otro club de esquiadores del mundo.

Para su realización, el Plan de la Capital necesita de la más amplia cooperación de Ottawa, Hull y los demás 28 pueblos, aldeas y municipios rurales de la región, y de las provincias de Ontario y Quebec. A diferencia de Washington, Canberra y otras capitales establecidas en distritos capitalinos controlados por el Estado, el gobierno federal no tiene autoridad administrativa sobre la capital y sus distritos. El nuevo plan no propone interferencia alguna con los derechos municipales y provinciales adquiridos.

Se recomienda una acción provincial-municipal para dar leyes locales transitorias de conformidad con el plan, y el Comité Planificador de la Capital Nacionalista insta al gobierno federal a

Tres alumnas de Escuelas Secundarias contemplan la maqueta de la futura capital





El plan propuesto por el urbanista francés y un grupo de urbanistas, arquitectos e ingenieros canadienses, marca una serie de cambios como los que convierten la margen derecha del río Rideau en un gran parque público. Los actuales edificios públicos en la llamada Isla Verde, así como en esa margen derecha del río, dificultan a los visitantes la contemplación de una de las más notables bellezas naturales de la capital: las Cataratas del Rideau. Otro cambio propuesto por el Plano Regulador implica la demolición de esos edificios para ser reemplazados por un parque.

Plan de la capital del Canadá.
ARQ. JACQUES GREBER.

establecer relaciones financieras justas con los municipios interesados. Si por una parte Ottawa, Hull y las demás municipalidades de la región tienen la obligación de asegurar alrededores adecuados a la capital, el gobierno federal por otra parte tiene el deber de dar la seguridad de que ninguna autoridad municipal sufrirá por razón de encontrarse dentro de los límites del distrito capitalino. Las propiedades del gobierno canadiense están exentas de contribuciones municipales. Este problema afecta principalmente a Ottawa, con un total de $178,000,000 en impuestos, de los cuales corresponden $71.000.000 (moneda canadiense, ambas cifras) a propiedades federales exentas; y los demás municipios de la región serán afectados más y más en la medida en que el plan se desenvuelva durante el próximo medio siglo.

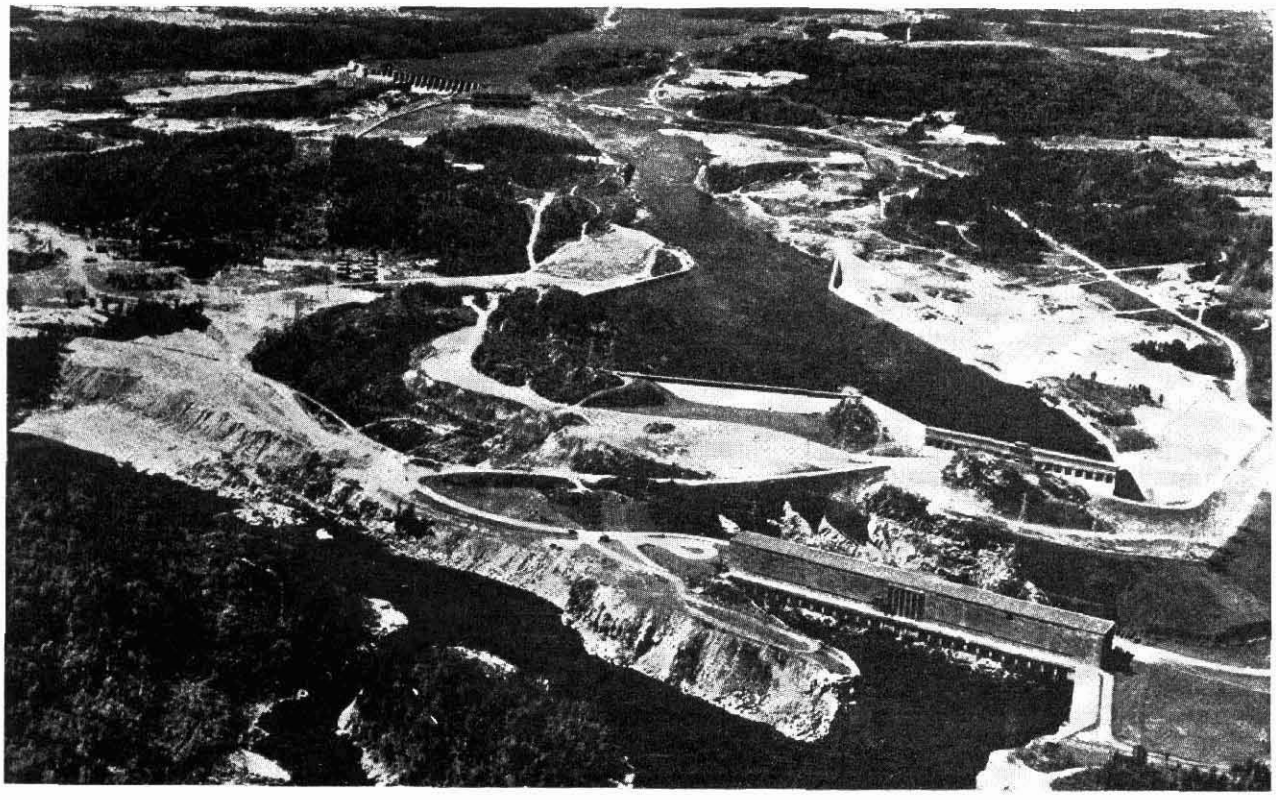
El plan toma en cuenta cuidadosamente las crecientes exigencias del gobierno, y propone la ubicación de futuros edificios para cuando surja la necesidad. Cuando es práctico, los nuevos edificios se ubican apartados del centro de la ciudad para evitar una mayor congestión en esta zona, así como para que los empleados del gobierno puedan vivir cerca de su trabajo.

●

Igualmente importantes son los factores estéticos, y una de las principales responsabilidades del Comité Planificador de la Capital Nacional y de la Comisión del Distrito Federal es la de velar por la armonía de los futuros edificios con los circundantes.

En el informe de Greber se subraya la función de la capital como el centro de las instituciones culturales de carácter nacional, y a este respecto el grandioso plan prevé las necesidades del porvenir. El plan comprende un Instituto Nacional de Bellas Artes a donde se trasladaría la Galería Nacional del Canadá, que hoy se encuentra, en forma inadecuada, en un ala del Museo Nacional;

Presas de fuerza motriz en el río Saguenay, en el Canadá

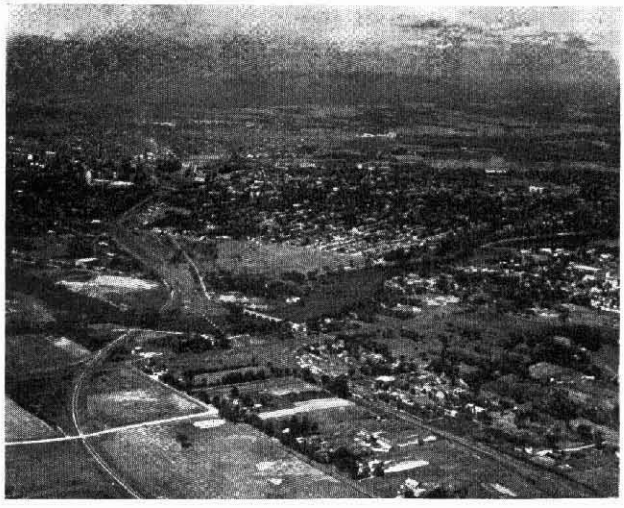


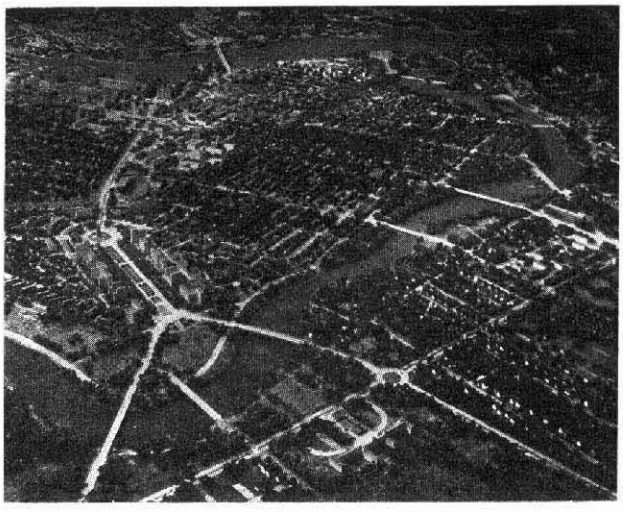
Plan de la capital del Canadá.
ARQ. JACQUES GREBER.

Montañas nevadas, glaciares y bosques de coníferas en el Norte del Canadá

Instituto en que habría espacio para un Teatro Nacional. Se proponen también una Biblioteca Nacional, un nuevo edificio para el Consejo Nacional Cinematográfico, y Jardines Nacionales Zoológico y Botánico. La capital carece de un local adecuado para asambleas numerosas, por lo que se recomienda la construcción de un auditorium donde puedan celebrarse grandes convenciones, con capacidad para 10,000 personas. Situado en la parte baja de la ciudad, contaría con hotel, restaurante y facilidades para el estacionamiento de coches. Se sugiere un lugar para un centro nacional deportivo de proporciones adecuadas para celebrar los Juegos Olímpicos, si se presenta el caso.

El plan incluye también un grupo de edificios para el Departamento de la Defensa Nacional,





El aspecto actual de las históricas Cataratas del Chaudière muestra los aserraderos y las plantas de papel y pulpa que las rodean, visibles desde el edificio del Parlamento y a corta distancia de él. El plano regulador exige que las industrias se muden a ubicaciones más deseables y convenientes.

En la actualidad el acceso Sureste a la ciudad de Ottawa no muestra sino patios de ferrocarril e industrias, los que desaparecerán para ser reemplazados por un parque-vía bordeado de nuevos edificios, como puede advertirse en la fotografía de la maqueta que muestra los cambios ya efectuados.

Plan de la capital del Canadá.
ARQ. JACQUES GREBER.

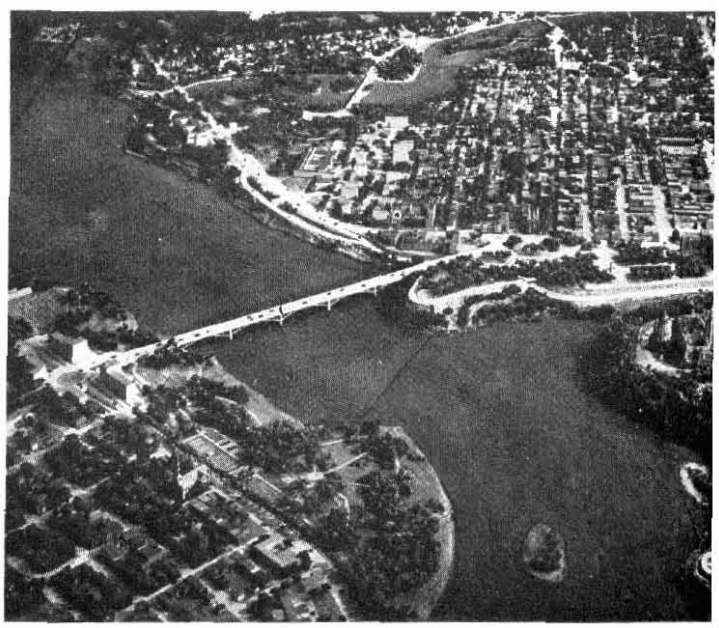
ubicado en una zona escasamente poblada, en la orilla suroeste de la ciudad. Se dispone de amplio espacio para ir construyendo edificios que se destinen a los estados mayores de las fuerzas armadas. El Departamento ocupa ahora edificios provisionales de tiempo de guerra en el Parque Cartier, en la parte baja de la ciudad.

●

Los problemas básicos de la planificación de la capital, la herencia de casi un siglo de desarrollo sin control de la industria, el comercio, el transporte y la construcción residencial, tienen que ser resueltos por una serie de proyectos comprensivos y de gran alcance. El mayor de ellos es el plan de trasladar la actual red de líneas ferroviarias de la parte baja de la ciudad, tendiéndola en las orillas sur y este de Ottawa y norte y oeste de Hull. Tanto la Canadian National como la Canadian Pacific Railways han ofrecido su cooperación.

Las industrias actualmente dispersas a lo largo de las vías ferrocarrileras a través de la ciudad, sin espacio para crecer, serán trasladadas a zonas industriales que se crearán junto a las nuevas vías. Ya se ha dado comienzo a esta parte del plan, al adquirir la Comisión del Distrito Federal más de 2,000 acres de terreno para las nuevas zonas industriales aludidas, en Ottawa y en Hull.

Están disponibles los fondos para la pronta iniciación del traslado de las vías ferroviarias. Se ha propuesto resucitar el derecho de caminos, caído en desuso, como base de un nuevo sistema arterial de carreteras y prados. Ello dará libre y rápido acceso a todos los puntos de la zona urbana así como solución definitiva al complicado problema actual del tránsito en la ciudad. El nuevo sistema de circulación se extenderá y se enlazará con las 22 millas existentes de pintorescas pistas para automóviles, reconocidas como uno de los aspectos más atractivos de la capital. Se trata de una solución muy acertada.



Desde su ubicación sobre los altos cantiles del río Ottawa, los edificios del Parlamento dominan sobre fábricas de papel y de pulpa, que de acuerdo con los planes por realizarse, tendrán que ser cambiados a una nueva área industrial. Otros cambios incluyen la remoción de las vías de ferrocarril que cruzan el río en ese punto. Las áreas liberadas se emplearán para parques y edificios públicos.—La maqueta muestra el nuevo puente que reemplazará al actual puente interprovincial sobre el río Ottawa, comunicando esta capital con la ciudad de Hull. Un área destinada para parques ha sido planeada en el sitio que actualmente ocupan las fábricas de pulpa y madera. Es visible arriba del puente el nuevo lugar para edificios públicos y parques.

Plan de la capital del Canadá.
ARQ. JACQUES GREBER.

Otra parte importante del plan es el designio de rodear los futuros límites de la zona edificada de la capital y los municipios vecinos, de un "cinturón verde". Esta amplia faja de dos a cuatro millas, no desarrollada hasta ahora, se sujetará a una reglamentación destinada a restringir su uso para granjas y jardines comerciales. Donde el suelo no es propio para la agricultura, se le dejará en su estado natural. Esto es denominado por Greber como "el marco campestre necesario para la vida de la ciudad", y aparte del hecho de que dará la posibilidad a los habitantes de la ciudad de ir al campo sin recorrer grandes distancias, tiene dos finalidades de gran alcance: a) marca un límite definitivo a la futura zona edificada de la ciudad, y ello permitirá a las autoridades civiles proyectar mejoras a bajo costo, a la vez que evitará también que la ciudad se extienda de manera indeseable y peligrosa a lo largo de las carreteras en las orillas de los municipios; b) establece una fuente permanente de productos de granjas y jardines, a corta distancia del centro urbano.

Se reconoce el control arquitectónico como un asunto delicado y difícil, y por eso Greber recomienda la creación de un Comité Nacional de Estética, cuyas funciones serían las de ejercer control sobre la capital y sus distritos. Estaría integrado por eminentes arquitectos, ingenieros, arquitectos rurales y críticos de arte, notables en sus respectivas especialidades.

El corazón de la capital canadiense es mostrado en esta fotografía aérea tal como se encuentra en la actualidad. La vista está tomada viendo al Norte, hacia los edificios del Parlamento de la ciudad de Hull, a través del río Ottawa, en Quebec. La estación y los patios de ferrocarril se ven a la derecha de la cañada Rideau. Abajo y a la izquierda, se encuentran edificios militares provisionales que albergan el Departamento de la Defensa Nacional.—La remoción de la estación y los patios de la orilla Sur de la ciudad será una de las últimas fases en el plan de largo alcance para mejorar el corazón de la ciudad. El plan, según la maqueta permite advertirlo, propone un gran parque central, rodeado de nuevos edificios públicos.

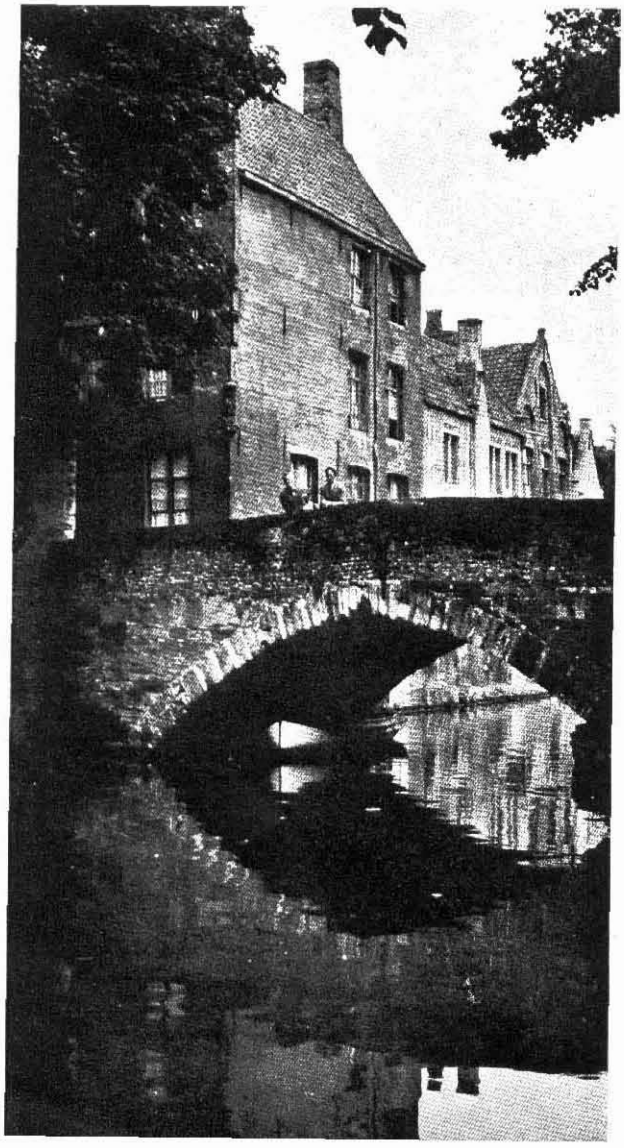
●

Desde 1945, todo plan de construcción o mejoras en las tierras de la capital de propiedad federal ha estado sujeto a la aprobación de la Comisión del Distrito Federal, pero Greber extendería dicho control a panoramas y perspectivas, calles, plazas, parques, edificios y construcciones de toda clase, inclusive los servicios públicos. De esta manera podría evitarse la erección de construcciones y edificios antiestéticos, en desarmonía con cuanto los rodea.

LA ARQUITECTURA DEL AMOR

GASTON BARDET, URBANISTA

Aspecto de un canal en Brujas



Publicamos este interesante artículo del distinguido urbanista Gaston Bardet —el hombre de las estadísticas sociales, el apóstol del urbanismo científico—, que enfoca ahora el problema arquitectónico, en general, desde un punto de vista del todo diferente al acostumbrado por él mismo: "en la era próxima —dice— todo, absolutamente todo, será religioso". Según Bardet, atravesamos por un gran cambio en el que está muriendo lo inhumano, lo ultrarracional, "el triunfo de la máquina". Señala cómo se avecina el resurgimiento de una época unificada en *Dios*, y cómo la *arquitectura cumplirá* en ella su verdadera misión de "arte utilitario dirigido al perfeccionamiento del hombre".

El laureado profesional francés cuya labor didáctica —tan vasta y trascendente— es reconocida en múltiples países, fué huésped de nuestra Escuela Nacional de Arquitectura durante el mes de octubre y sustentó un ciclo de conferencias sobre temas de su especialidad. Lo novedoso de sus interpretaciones, la agudeza de sus juicios, absorbieron la atención de los oyentes.

ARQUITECTURA, al acoger en sus páginas el presente estudio, ofrece a los lectores una fase muy sugestiva y muy personal del renombrado arquitecto Bardet.

DURANTE veinte años he buscado la actitud que habría que tomar, porque estructuras y materiales no son sino servidores de la actitud. No la guían, le dan color.

No se puede ocultar ya que la así llamada arquitectura internacional se encuentra en bancarrota; de día en día las creaciones son más y más localizadas y se fijan más en el tiempo. Por mucho tiempo ha sido Frank Lloyd Wright el único en propugnar una arquitectura orgánica, y en realizarla; una arquitectura en participación estrecha con el cosmos. Más tarde Marcel Breuer se ha separado de Gropius y ha abandonado los tubos de acero que lo hicieron célebre en su juventud, para volver en pos del juego de la piedra y la madera. Ahora, ya lo hemos dicho, es el propio Gropius quien se declara regionalista. En cuanto a Neutra, después de haber jugado con el aluminio y la lámina doblada, llega hoy, en su obra maestra de la casa Nesbit, a utilizar aquellos materiales que llamamos "domésticos": ladrillo y madera, cada vez más en bruto, a los que pide ese calor epidérmico que falta al acero y que necesitará siempre el hombre cuyo subconsciente ha sido modelado durante milenios al abrigo de las cavernas y de los bosques.

¿Qué es lo que ocurre? Hace cerca de un siglo que los arquitectos habían dejado de estar en armonía con el ambiente, con el cosmos. ¿Por qué retornan a la naturaleza?

Es que un nuevo ciclo se abre; el pensamiento humano, después del resecamiento del racionalismo, reencuentra un suprarracionalismo refrescante. La física cede su lugar a la biología, a tal extremo, que en química las reacciones de lo inerte no aparecen sino como casos particulares de las reacciones de lo que vive.

Entre todos los espíritus de buena voluntad se prevé un retorno a una arquitectura orgánica, tanto desde el punto de vista plástico como funcional. Pero ese retorno a lo orgánico no es sino una etapa; es necesario llegar hasta el fondo mismo de esta renovación.

●

Tengamos el valor de afirmarlo. Es necesario ver más lejos que la reintegración en la equívoca naturaleza. Es suficiente tener ojos y abrirlos. El redescubrimiento experimental de nuestra generación es que allí donde no hay Dios, no hay hombre, y que el dilettantismo y en particular la neutralidad religiosa a la que nos había acostumbrado el humanismo en estos últimos siglos, ya no es posible. La religión no puede ser más un asunto personal, un jardín secreto; ha llegado a ser una cosa pública y colectiva, que gobierna todo el conjunto El stalinismo y el hitlerismo, entre otros, son ellos la prueba, no son sino pseudo religiones del superhombre y han dado nacimiento a específicas arquitecturas aplastantes, totalitarias, que traducen perfectamene su fin: el despotismo total. "Pan y cadenas", decía Dostoievsky.

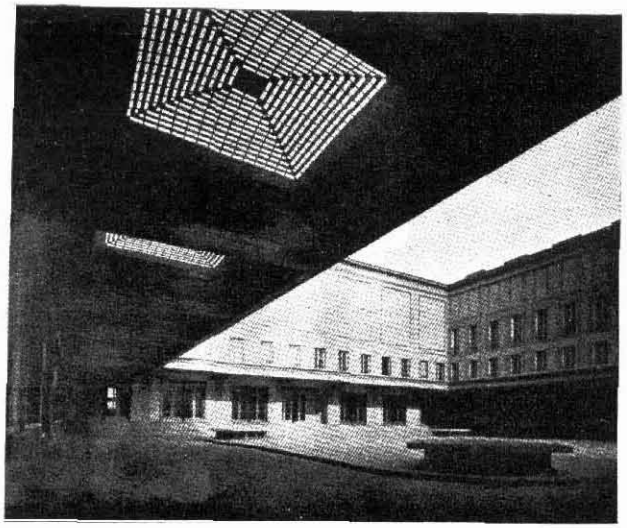
Este deslizamiento de la política sobre el plano de la mística, o mejor dicho, de la pseudo mística, es demasiado conocido para insistir en él.

Pero, me diréis vosotros, cuando usted habla de la religión en Occidente, ella no puede ser la del odio, de la fuerza o de la raza. La vocación occidental ha sido siempre la encarnación del amor, de ese cristianismo al que pertenecemos con todas nuestras fibras, consciente o inconscientemente; voluntaria o involuntariamente.

Por esto, en la era que se abre, la creación arquitectónica, ligada a la moral mucho más que otras actividades, no puede ser sino una dilatación de la Caridad.

●

Que se me comprenda bien; me veo obligado a condensar lo que tantas veces he mostrado y demostrado en detalle: en la era que se aproxima, **todo**, absolutamente todo será religioso. Las grandes unidades que se constituyan se harán sobre esta base. No perteneceréis a la comunidad solamente por una de vuestras actividades; vosotros deberéis, ya sea someteros totalmente (en cuerpo y alma) en el caso de una mística totalitaria, o bien adheriros libremente, y de corazón, en el caso de la religión del amor. Casi diríamos que no habrá distinción entre arquitectura religiosa, civil o militar. Esas categorías sólo tienen sentido en épocas de neutralidad, de indiferencia y de tibieza... ¡Y ay de los tibios!



Auguste Perret. Depósito Nacional de Muebles. París

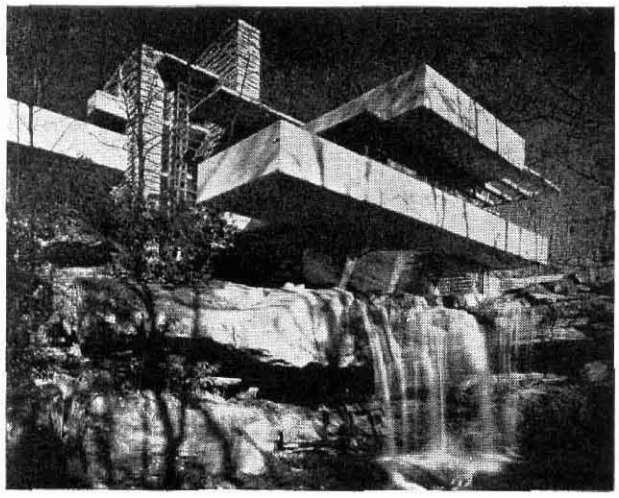
Querámoslo o no, la arquitectura, que no es sino caparazón de los grupos humanos, será, como lo ha

sido siempre en todas las grandes épocas, religiosa, o mejor dicho, **sagrada.** Claro que en toda evolución —por irresistible que sea— queda siempre un 25% de libre albedrío. Pero un espíritu tan diferente de nosotros como es André Malraux, se ha visto obligado a confesar: "No ha habido jamás contacto entre el pueblo y el arte más que en el arte religioso." Debemos entregarnos a lo sagrado. Queda por saber si los mejores arquitectos serán los últimos en expresar la época en marcha, o si habrá espíritus decididos a preceder a las masas; a adelantar la primavera de nuestra arquitectura.

Para ello, repetiré la profunda lección de Brujas: aprendí allí, en Brujas, lo que produjo ese carácter inhumano, egoísta y doloroso, brutal y árido de la arquitectura moderna a base de cubos desolados. Lo he comprendido por la oposición que nace entre la nueva y árida estación y la ciudad con su erizada silueta.

Esta estación, no muy bella que digamos, es sincera; no desentonaría en un suburbio industrial; aquí grita el defecto propio del modernismo: la brutalidad. Volúmenes demasiado grandes, coronados por una enorme horizontal. Se nos ha dicho que esta horizontal debe producir una impresión de serenidad y de paz. Eso es falso. No existen ejemplos de horizontales de semejante largura en la arquitectura antigua. Los antiguos buscaban **dominantes** horizontales; no coronamientos cortados a cuchillo. El Partenón se tocaba en sus arquitrabes con la sonrisa del frontón, y además, las acróteras levantaban la comisura de los labios. La techumbre estaba adornada de palmetas y de grecas. Todo ello se recortaba como una filigrana sobre el azul. Cuando se nos elogia el corte del saledizo sobre el cielo, no se trata ya sino de una ruina, de un esqueleto; así lo hemos especificado ya.

Frank Lloyd Wright. Casa sobre la Cascada



Atenas. El Partenón

Reprochaba yo en otro tiempo a esa inmensa blancura horizontal que es la fachada sobre los jardines del palacio de Versalles, las antorchas, trofeos y estatuillas que erizan las balaustradas de sus techos. No había yo comprendido que sin ese erizamiento aquello sería mortuorio, funerario, como los templos hipóstilos al pie de los cantiles. Pues solamente en la arquitectura funeraria no hay nada arriba de la horizontal; todo se encuentra debajo. Esas figuras que los italianos hacen gesticular sobre sus terrazas barrocas, no son para recrearnos la vista, sino que cumplen su función, la de **raigambres con el cielo,** así como los basamentos, escalinatas y jardines son **raigambres con el suelo.**

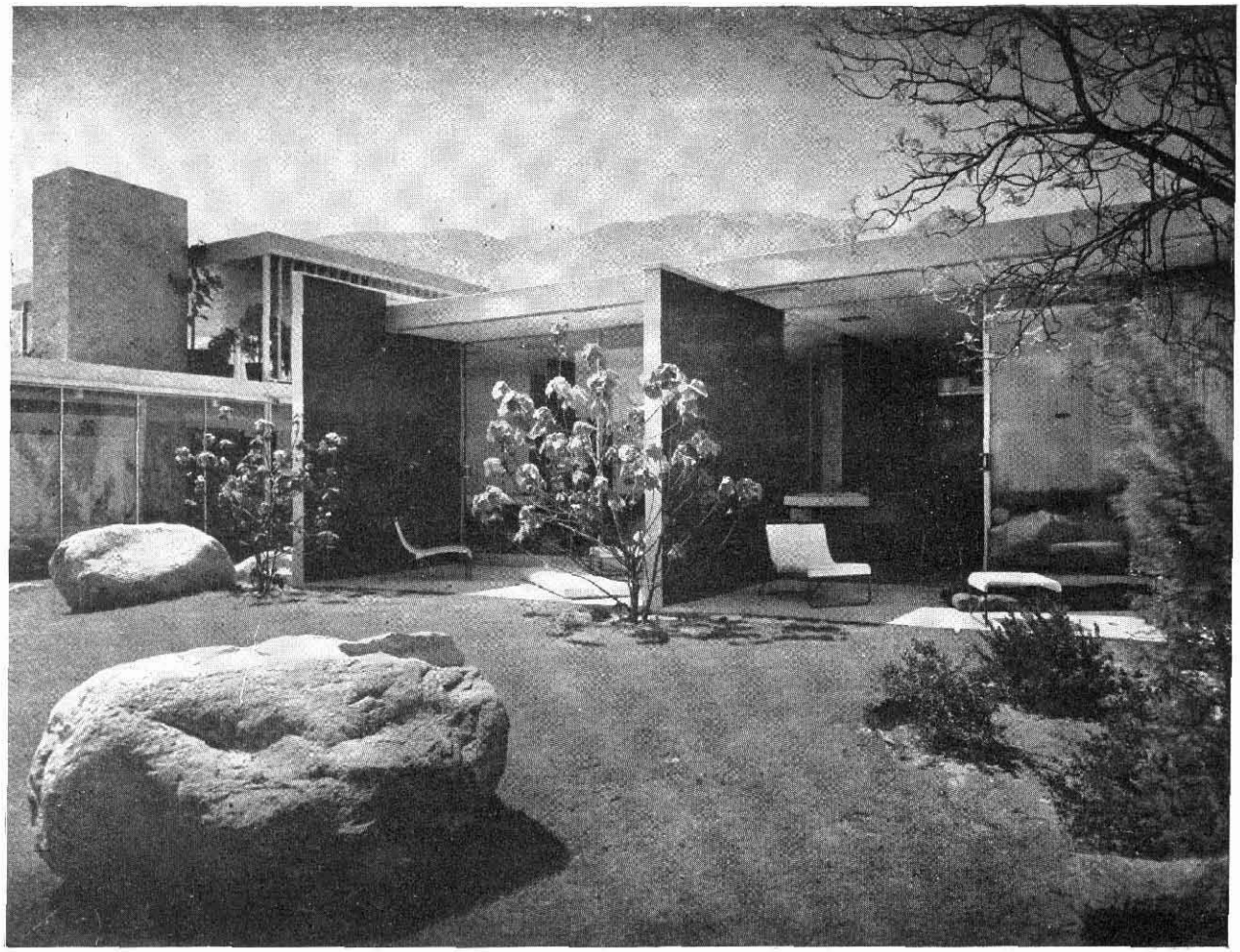
Es necesario que un edificio adquiera silueta, que se interpenetre con su ambiente; eso que se halla incesantemente manifestado en Brujas por los pináculos flamencos; eso que realizan perfectamente los techos en los que se comprende desde luego la función estética o, en Oriente, las múltiples terrazas que ascienden y descienden como las notas de una escala.

Mas no basta lanzar tentáculos hacia el cielo y hacia el suelo —que traducen nuestras aspiraciones hacia el ideal, por una parte, y hacia nuestro sentimiento de lo concreto por la otra—; hace falta además tender los brazos abiertos hacia el prójimo. El edificio debe presentar silueta por todas sus caras, y ese es el papel de la cornisa, del moldurado, de los salientes y voladizos.

●

Tras de mi psicoanálisis del desdoblamiento de personalidad Jeanneret-Le Corbusier, os he precisado la significación profunda del "cajón" cubista.

La horizontal cortante, y nada encima de ella, es el **rechazo de Dios,** de todo lo que se levanta hacia el cielo; las verticales cortantes a los lados, son el **rechazo de lo Otro,** de lo próximo, de la mano tendida,



Uno de los recientes ejemplos de integración orgánica en arquitectura. Richard J. Neutra, Arq.

del diálogo abierto, sin hablar de los pilotes que son el **rechazo del sitio**, de lo real.

Ahora bien, esta arquitectura de rechazamiento, esta arquitectura de casamata ha suprimido el nimbo, el aura, el efluvio hacia los otros... que se traduce en física por el poder de las puntas o en arquitectura por la flecha —en el caso más sublime— y por las piedras en trabazón de medianería en el caso más trivial de caridad hacia el vecino... Esta arquitectura de apariencia militar es en realidad una arquitectura de repliegue, una arquitectura de temor. Es porque los modernos tienen temor, por lo que son impotentes para dominar espiritualmente el universo de Kafka que los aplasta; por lo que sus arquitecturas son brutales, egoístas y antipáticas; antipáticas en el sentido estricto de la palabra.

Así pues, la simpatía con el ambiente se traduce por la trabazón con él. La trabazón de los volúmenes entre ellos mismos, dentro del propio edificio, debe reencontrarse fuera del edificio, entre él y sus vecinos; es lo que nosotros hemos llamado "funcionalismo externo", y que se traduce por las siluetas y perfiles que se recortan sobre el cuadro hacia todos los azimutes.

Habiendo perdido el sentido profundo de esas cabelleras y de esas raigambres; de esa trabazón del edificio con su entorno, nuestros modernos recurren a masas de árboles que muerden sobre el edificio para reencontrar la inserción. Los deliciosos croquis de Le Corbusier tienen por objeto desmenuzar sus prisiones cúbicas por medio de árboles románticos. En cuanto a Perret, que no es en modo alguno un jardinero, que no crea sino paisajes de piedra (viva, según él) sin haber recurrido a la estratagema de los árboles, ha sentido muy bien que suprimiendo el techo debía acentuar la cornisa para penetrar, como una cuña, en el cielo. Vieja lección del Palacio Farnesio.

¿Cómo podrán reencontrarse siluetas "a caja y espiga"? ¿Cómo podrá pasarse del "huevo al fuego de artificio"? ¿Del rechazo al amor? ¡Hay que re-

cordar los escollos del nuevo estilo vertical, los ensayos de Guimard o el neogótico!

¿Es ésta una razón para renunciar a la aventura? Seguramente que no: hace falta dar el salto.

Es preciso saltar, porque si Dios no ha muerto, como lo creían Nietzsche y los políticos ingenuos, debe poseer a los artistas un amor apasionado e irresistible por el prójimo irradiando hasta el cosmos.

Este amor debe transformarnos, fibra por fibra, **desde adentro.** El transformará todos vuestros ademanes en ademanes abiertos. Transformará vuestra arquitectura.

¿Quién puede dudar de que entre un puño cerrado, un apretón de manos cortés o ritual o la palma ampliamente abierta, ofreciéndose para acoger, no existen todos los grados del odio, de la indiferencia o del amor?

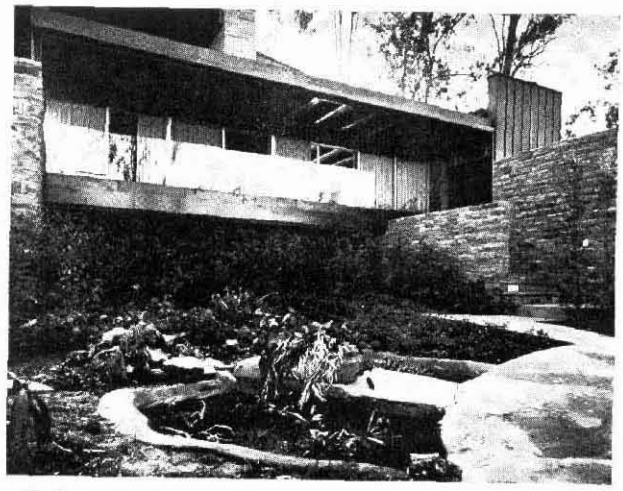
El secreto de la renovación de la arquitectura no se encuentra en esta esperanza de repliegue sobre la técnica que los mejores de entre nosotros han buscado al desesperar de su estrella. No, el secreto de la renovación de la arquitectura está en la actitud de **Monsieur Vincent,** que distribuye el pan, la carne, la ropa, la piedra, el cemento o ladrillo... que **los da** y **se da** a su alrededor.

El secreto está en vuestros corazones y no en los Viñola o en las revistas de arquitectura moderna. Está una vez más en esta **noción de escala** que nos conduce a pensar primero en el prójimo más cercano, en el vecino y en su vecindad. Este impulso hacia la vecindad, que puede ser irradiado de escalón en escalón hasta el cosmos, es el **amor;** es lo que nos hace dar, de la arquitectura de la nueva era, esta ardiente definición: nuestra arquitectura no puede ser más que un desbordamiento de la caridad.

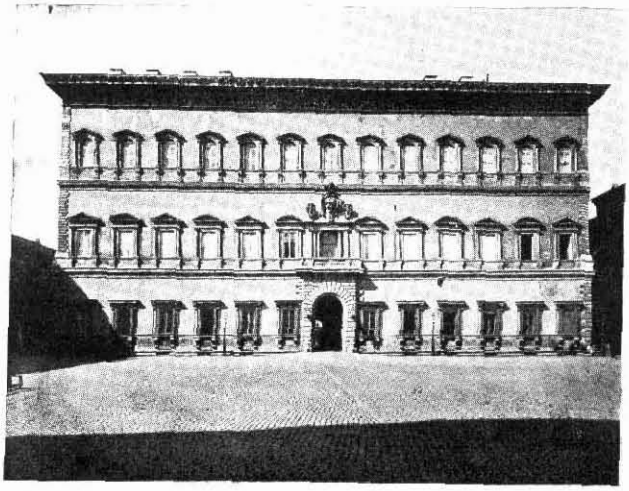
●

Sé demasiado bien —porque tengo el hábito de sembrar— cuánto hay de pedregales y espinas; pero yo hablo para aquellos que llegarán a sentir súbitamente —como yo en Brujas— cómo la caridad puede convertirse en belleza.

Es para ellos para quienes hablo, harto imperfectamente por cierto. Veo sobre sus frentes, en sus pupilas, como una llama que despierta. Y cuando vuelvan a inclinarse sobre sus mesas de dibujo, en lugar de sentirse hundidos en la noche de siempre, sus dedos, hasta entonces inciertos, comenzarán a bosquejar los gestos del don, de la caridad y del amor.

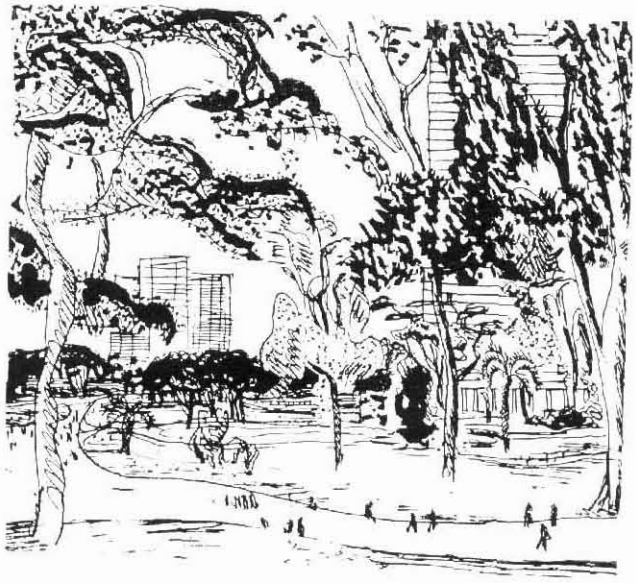


Richard J. Neutra. Residencia en Los Angeles



Palacio Farnesio

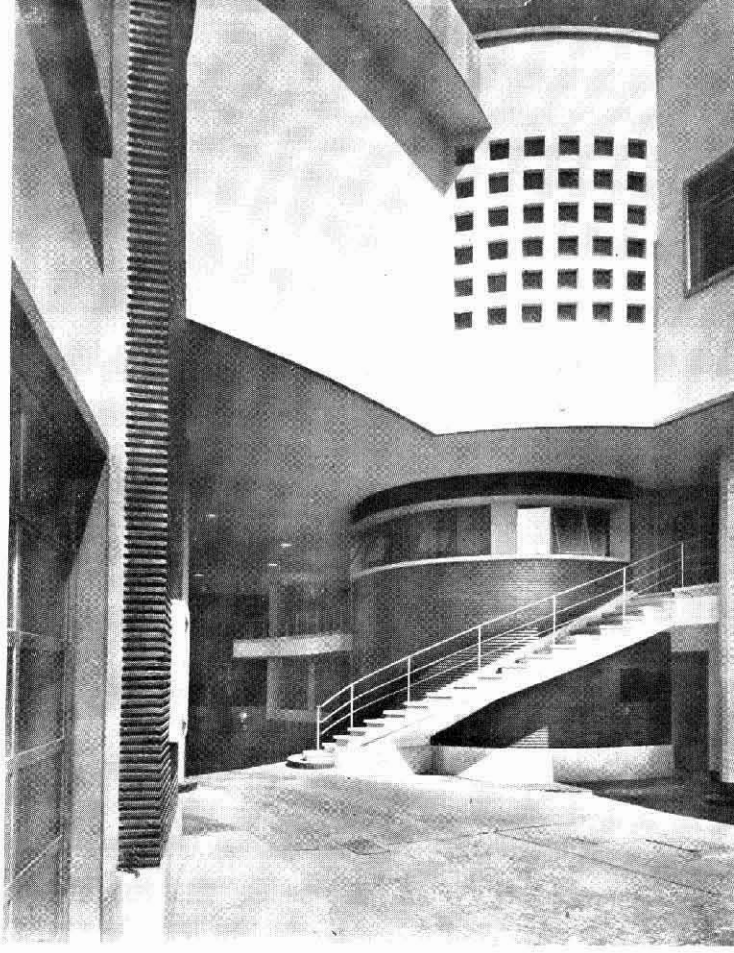
Los deliciosos croquis de Le Corbusier



AUTO SERVICIO Y CENTRO COMERCIAL

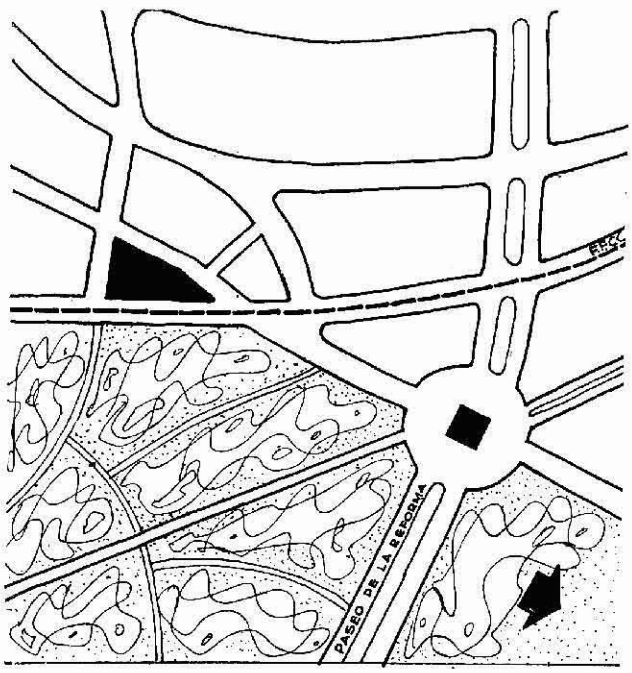
EN MEXICO, D. F.

VLADIMIR KASPE, ARQ.



Este edificio automovilístico del arquitecto Kaspé, en la limpia expresión de sus fachadas y en la fluidez de su planta, revela claramente su destino. Es un edificio moderno para un problema moderno, y su autor ha recurrido lógicamente a los materiales y procedimientos contemporáneos para llegar a la solución buscada. En la proximidad de esta obra, y en una zona de confusa e invertebrada urbanización, estropeada por el paso de un anacrónico ferrocarril, las características residencias de las Lomas de Chapultepec continúan exhibiendo su ridículo estilo colonial.

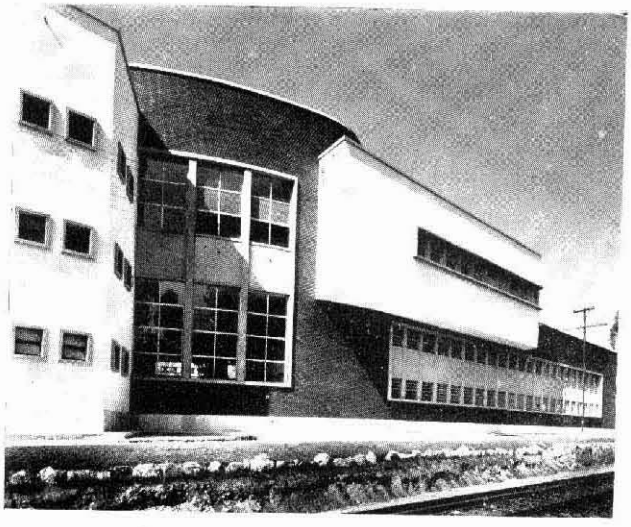
Este conjunto se encuentra a la entrada de las Lomas de Chapultepec, importante y lujosa sección residencial de la capital. El centro de la composición es la estación de gasolina colocada frente a la intersección de dos calles, una de las cuales es de bastante importancia. Todas las demás secciones de la planta baja: locales para comercios, exhibición de automóviles, servicio de lubricación y de lavado, etc., son visibles desde la estación de gasolina. El servicio de lubricación y de lavado, colocado algo aparte, se comunica directamente con la gasolinera. Tiene, además, sus accesos particulares desde la calle. Las otras secciones del conjunto tienen, igualmente, accesos directos desde la calle. Casi todas poseen *mezzaninas*. En la *mezzanina* de la estación de gasolina se encuentra la oficina del gerente, de donde tiene éste visibilidad completa hacia todos los puntos de la gasolinera y del servicio de lubricación, así como contacto con éstos por medio de altavoces.

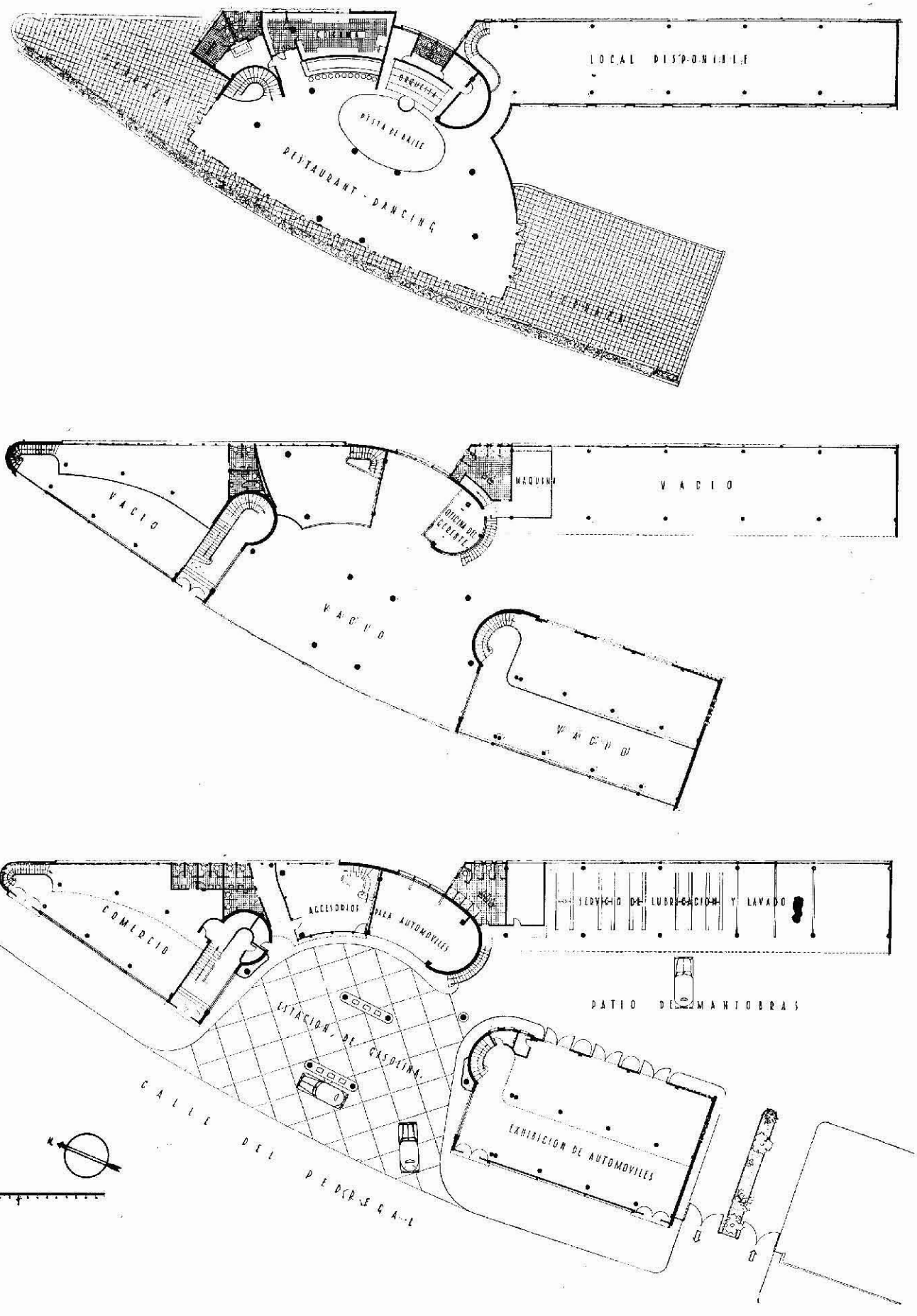


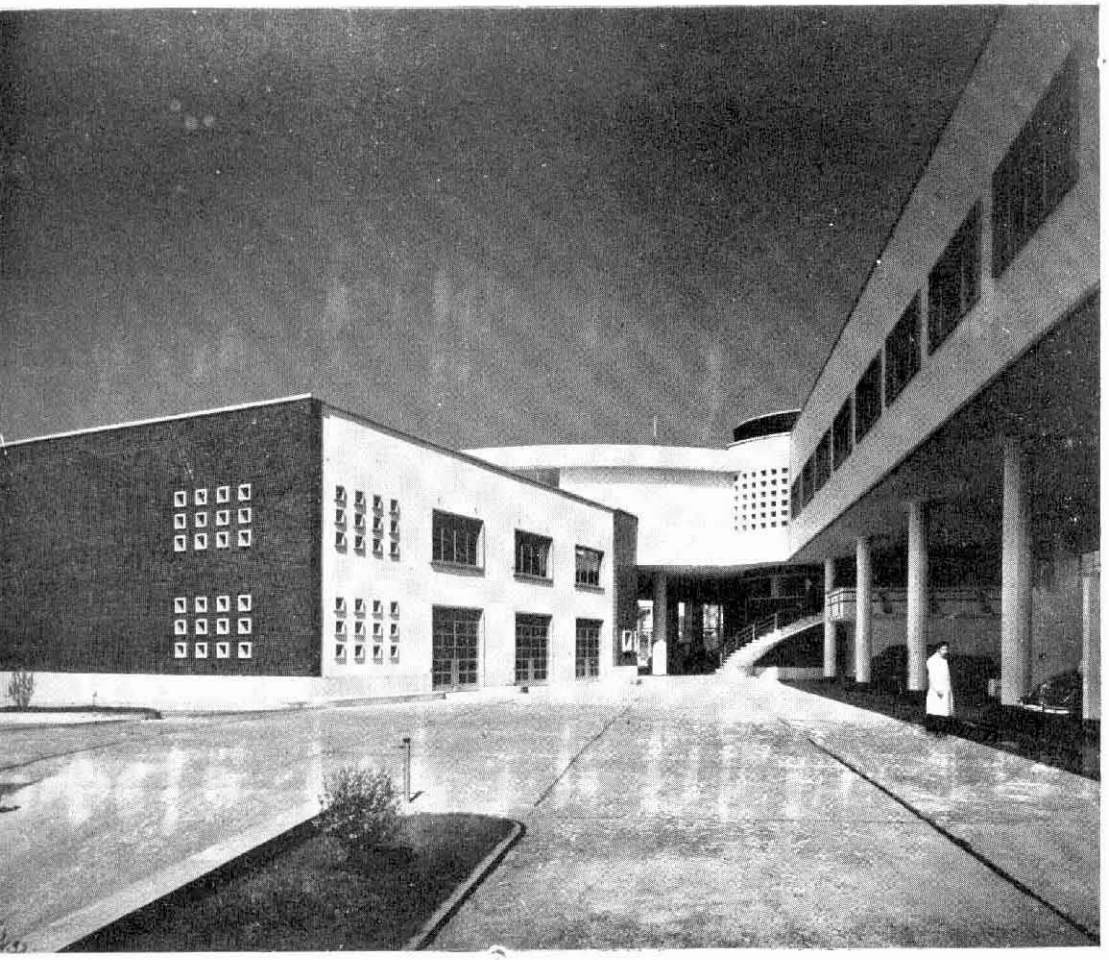
El local previsto en el primer piso para un restaurant-dancing, está rodeado de amplias terrazas abiertas, de donde se abren hermosas vistas hacia el bosque de Chapultepec y las montañas lejanas.

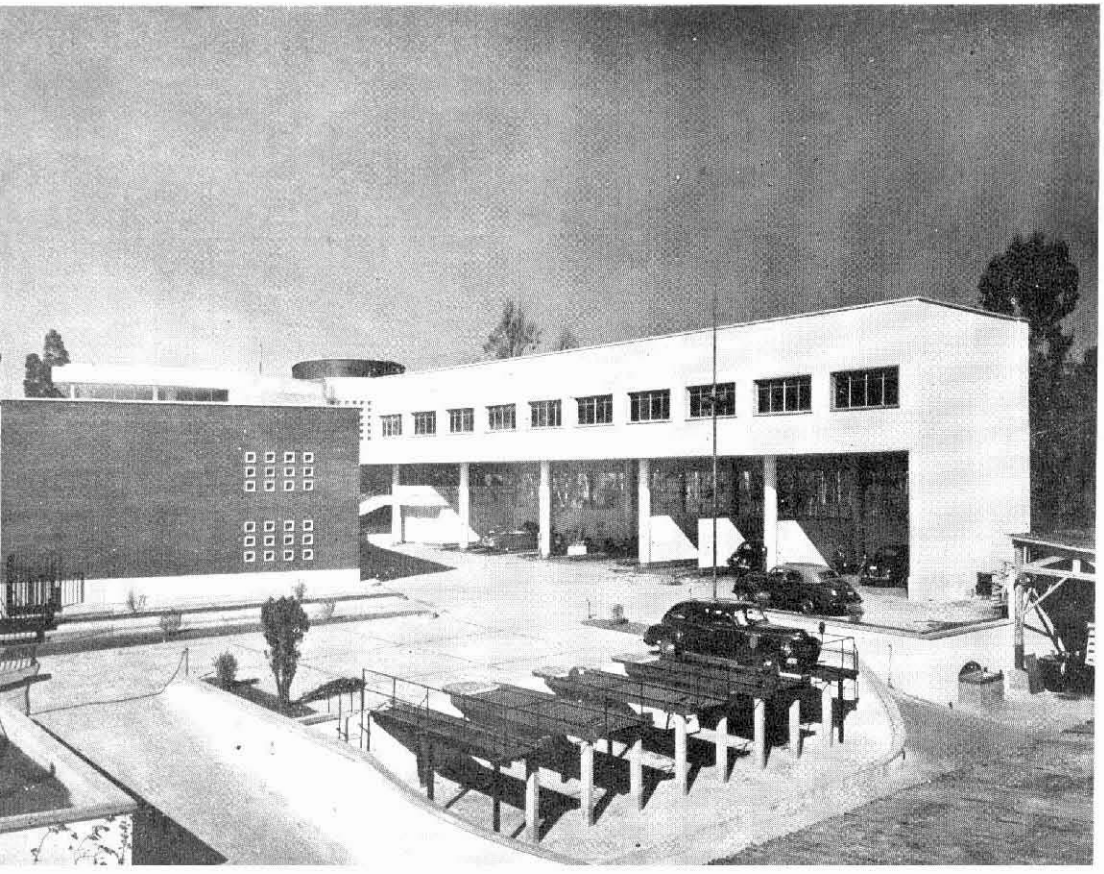
La forma general de la composición en planta procuró adaptarse lo más posible a la del terreno. En vista del número elevado de elementos de distinto uso y dimensiones, se buscó darles unidad, agrupándolos alrededor del elemento principal —la estación de gasolina— y dando al interior de ésta la forma de una media circunferencia. Se trató de simplificar al máximo el conjunto, es decir, hasta

Las fotografías muestran el acceso a la estación de gasolina, que se abre anchamente sobre la fachada principal, y que es acentuado horizontalmente por el saledizo del gran balcón-terraza del piso superior. Abajo aparecen la esquina aguda de la fachada principal con la calle del Ferrocarril, resuelta en superficie curva, y una vista del alzado posterior, cerrado en expresión, y que da sobre la vía del ferrocarril, desafortunadamente existente allí.




LOCAL DISPONIBLE
TERRAZA
ORQUESTA
PISTA DE BAILE
RESTAURANT - DANCING
TERRAZA
VACIO
MAQUINA
COCINA DEL RESTAURANT
VACIO
VACIO
VACIO
COMEDOR
ACCESORIOS PARA AUTOMOVILES
SERVICIO DE LUBRICACION Y LAVADO
PATIO DE MANIOBRAS
ESTACION DE GASOLINA
EXHIBICION DE AUTOMOVILES
CALLE DEL DESIERTO





La parte propiamente de servicio en esta obra se halla resuelta con la misma claridad que las restantes dependencias. Las fotografías enseñan el departamento de lavado y lubricación, el respaldo de la sección de exhibición y ventas, y las rampas para coches.

donde lo permitió la función y el carácter requerido de cada uno de sus componentes.

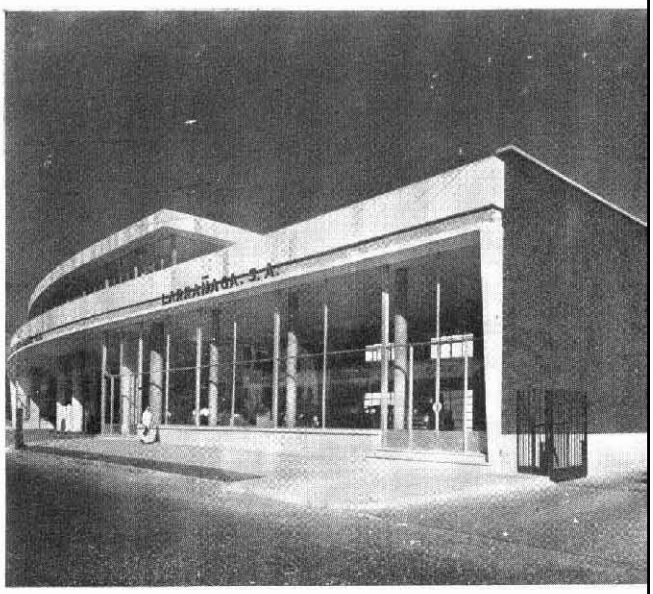
La estructura del edificio es de concreto armado. Las columnas, cuyo número se redujo al mínimo —particularmente en la parte central accesible a los coches—, son independientes, en su mayoría, de los muros y de los paños de vidrio. Todos los muros que están en contacto directo con el movimiento de la gasolinera poseen un revestimiento de ladrillo-cornisa barnizado, de alta resistencia. Los marcos generales de las fachadas, las cejas, jardineras y zoclos recibieron un revestimiento de piedra verde de Guanajuato o se dejaron aparentes. Los canceles y ventanas son de aluminio; los pisos de la parte central, de color rojo, de *Masterplate*.

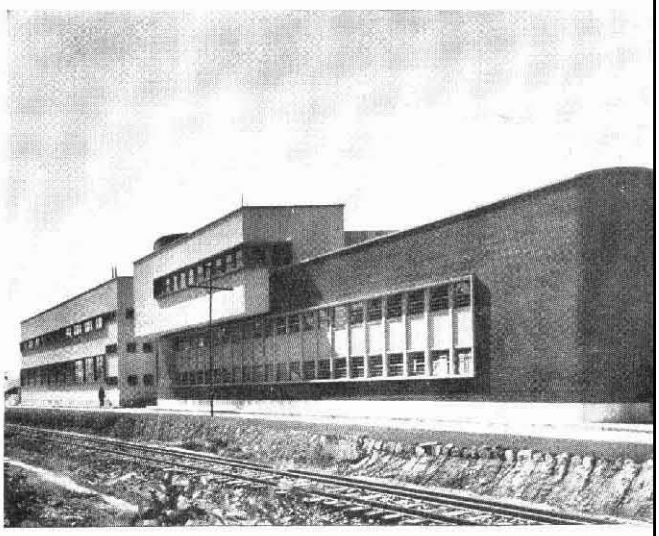
Las columnas de la gasolinera, muy expuestas a golpes y contacto, están recubiertas, en su parte inferior, de granito artificial. Las juntas entre éste y el yeso del resto de las columnas fueron ocultadas con anillos de bronce.

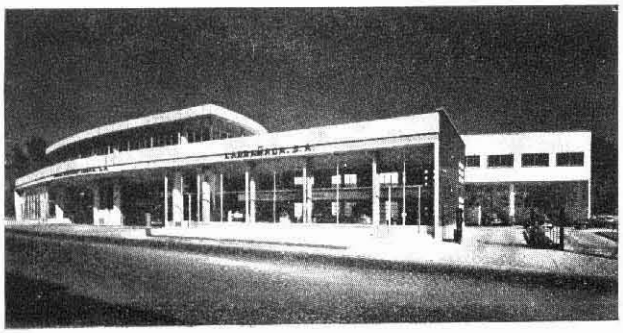
Las columnas de la sección de lubricación y de lavado, así como sus paredes, están enteramente revestidas con azulejo blanco.

Todos los locales reciben una luz eléctrica cenital por medio de reflectores especiales (*spot-lights*). En la noche proyectores exteriores hacen resaltar el edificio a través de los árboles del bosque, que casi lo rodean.

En la parte central del conjunto se instaló una torre que sirve de depósito de agua, y existe otro depósito de gran capacidad enterrado en el patio de maniobras.





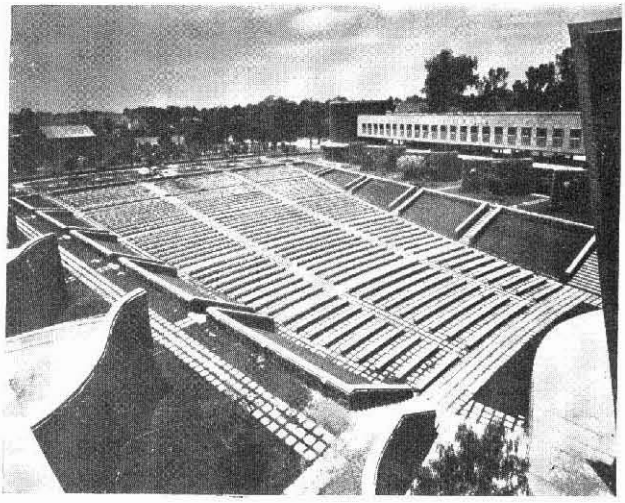


Parte central de la fachada

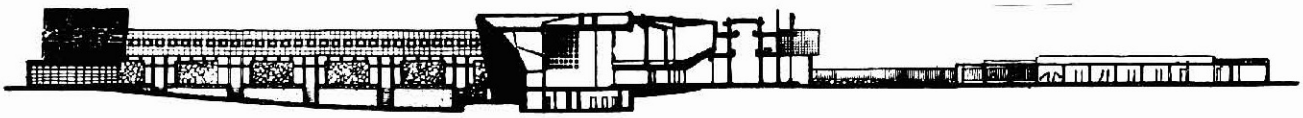
CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA • MEXICO, D. F.

MARIO PANI
ARQUITECTO

(Fotos Zamora)



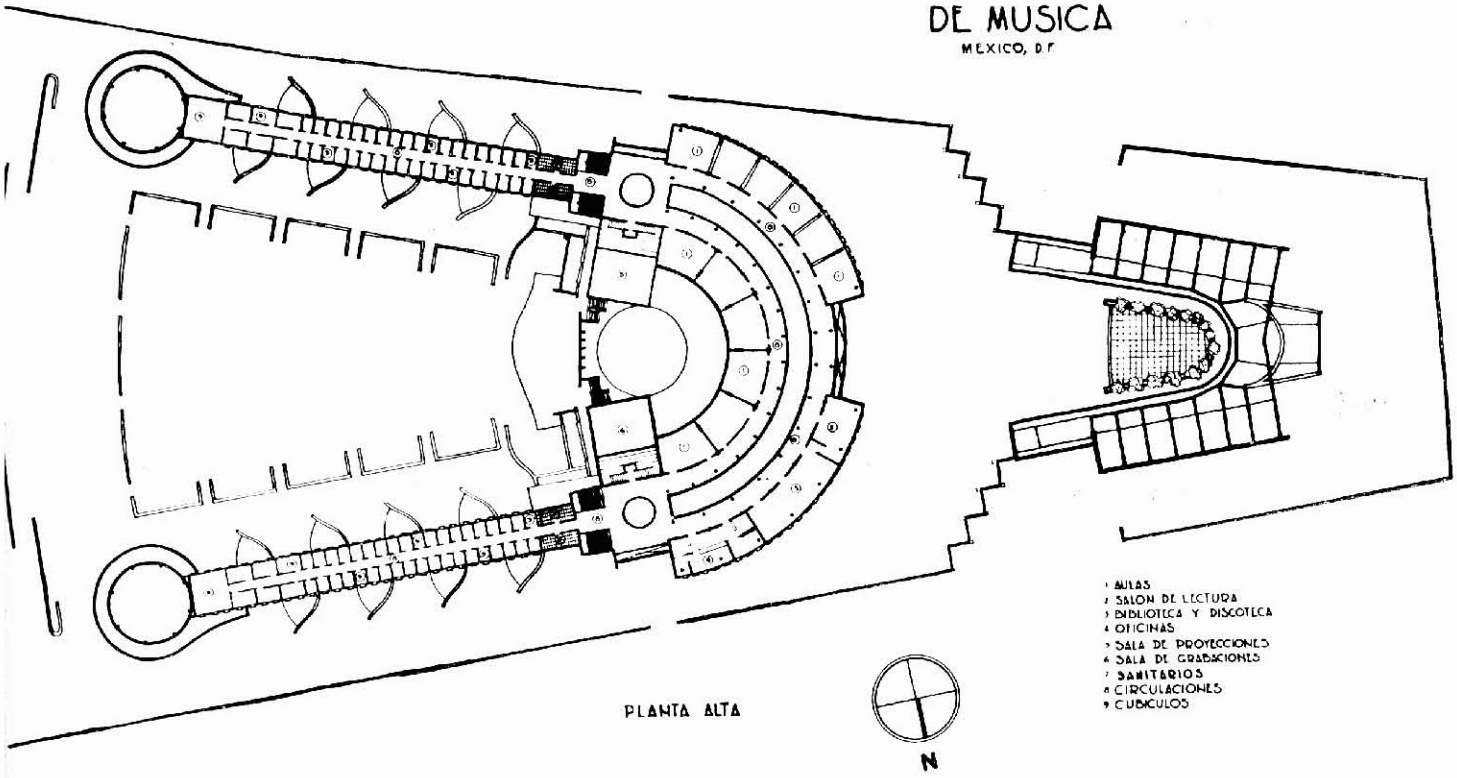
Auditorio abierto



CORTE LONGITUDINAL

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

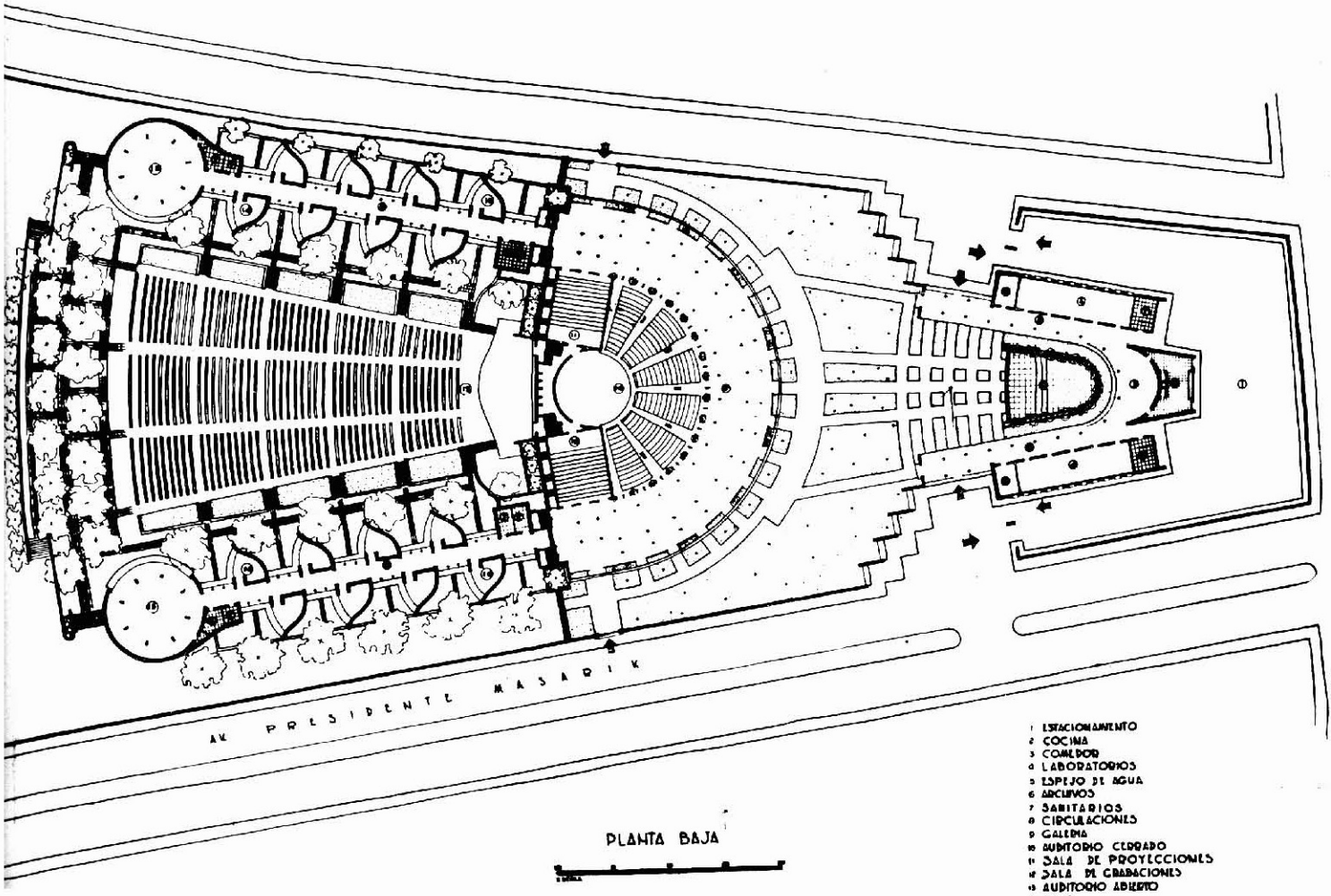
MEXICO, D.F.



1 AULAS
2 SALON DE LECTURA
3 BIBLIOTECA Y DISCOTECA
4 OFICINAS
5 SALA DE PROYECCIONES
6 SALA DE GRABACIONES
7 SANITARIOS
8 CIRCULACIONES
9 CUBICULOS

PLANTA ALTA

N



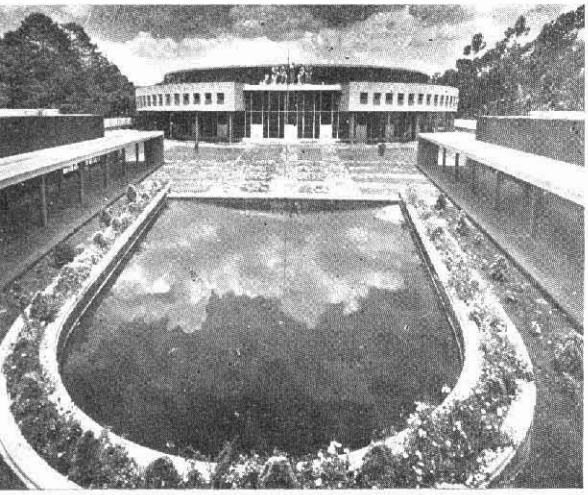
1 ESTACIONAMIENTO
2 COCINA
3 COMEDOR
4 LABORATORIOS
5 ESPEJO DE AGUA
6 ARCHIVOS
7 SANITARIOS
8 CIRCULACIONES
9 GALERIA
10 AUDITORIO CERRADO
11 SALA DE PROYECCIONES
12 SALA DE GRABACIONES
13 AUDITORIO ABIERTO
14 AULAS

PLANTA BAJA

Conservatorio Nacional de Música.
ARQ. MARIO PANI.

Fachada lateral que muestra el principio de la serie de clases de instrumentos en el piso bajo y de cubículos de estudio en la planta alta

Espejo de agua frente a la fachada principal



Se proyectó este edificio con la libertad que para resolver las características muy especiales de un programa bien definido, permitía un terreno amplio. Se concedió al problema acústico capital importancia en la composición. Tanto las formas arquitectónicas obtenidas, como su disposición relativa, son resultado de la preocupación de satisfacer las características acústicas muy especiales del caso.

El conjunto comprende tres grupos de elementos principales bien definidos:

1o.—Las salas especiales: auditorio y salas de ensayos;

2o.—Las aulas para el estudio de instrumentos y

3o.—Los cubículos de estudio.

Conservatorio Nacional de Música.
ARQ. MARIO PANI.

SALAS ESPECIALES:

Comprenden un auditorio cerrado con capacidad para 900 personas, dos salas de conciertos para 200, dos salas de ensayos y un auditorio al aire libre, para 3,000.

El auditorio cerrado es de planta circular. Estructuralmente se compone de dos elementos: una gran "charola" de concreto, de 12 metros de diámetro sobre cuatro columnas, que cubre el escenario, y un anfiteatro apoyado en estructuras de concreto equilibradas por contrapesos bajo el piso (como las de un estadio), con un techo volado de más de catorce metros. La mayor distancia de un espectador al punto de emisión del sonido en una audición, no pasa de veinte metros. El balcón del auditorio está subdividido en seis aulas que pueden independizarse por medio de cortinas de fácil manejo, que servirán para las clases de solfeo, o bien, comunicadas con el auditorio, para el estudio de diversos grupos corales.

De las dos salas de conciertos para doscientos espectadores, una está acondicionada para proyecciones y la otra para grabación de discos.

Las salas de ensayos podrán utilizarse tanto para orquesta y coros, como para clases de música de cámara. Su forma de torre y el gran volumen de aire que encierran, ponen a estas salas en condiciones acústicas semejantes a las del auditorio; por lo que el volumen de sonido que se aprecie en el ensayo será semejante al que se obtenga en la sala de espectáculos.

El auditorio al aire libre viene siendo el elemento de unión de las diferentes partes del edificio. Tiene una concha de reflexión acústica de forma cilíndrica y de generatriz parabólica y un escenario, en dos niveles, de cerca de sesenta metros de frente.

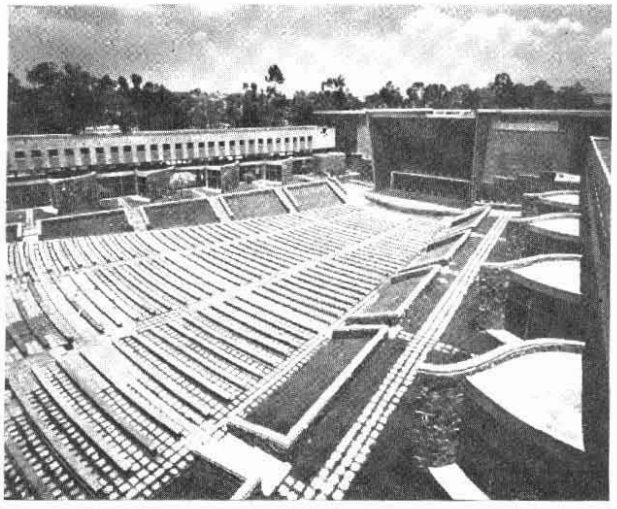
Un gran órgano tubular de tres teclados puede servir tanto para el auditorio al aire libre, como para el auditorio cerrado. Los auditorios y salas de conciertos tienen sus servicios comunes: vestidores, sala de descanso de músicos, sanitarios y baños con accesos independientes.

AULAS PARA INSTRUMENTOS:

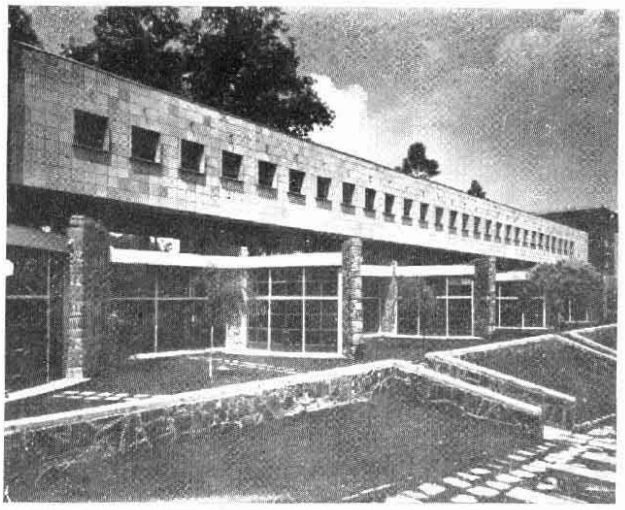
Son dieciséis las aulas para las clases de instrumentos. En dos secciones separadas que limitan el auditorio al aire libre, se conectan entre sí por dos galerías.

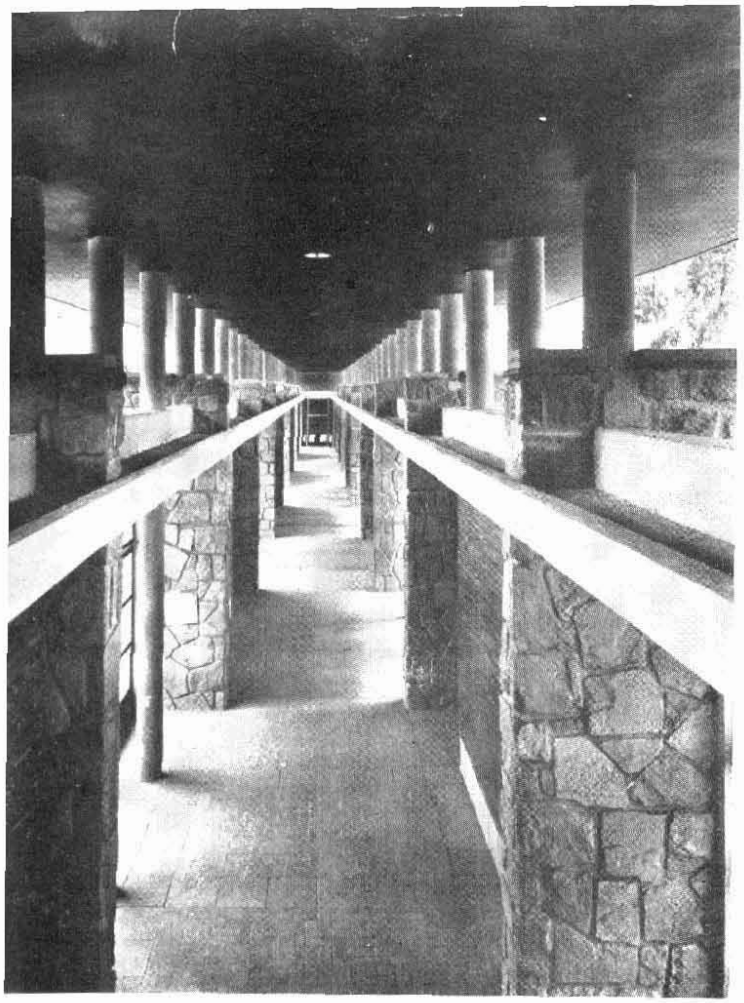
Abierta cada aula hacia el jardín, proyecta el sonido hacia la pared del aula siguiente, que por su

Aulas



Auditorio abierto





Una de las circulaciones de aulas mostrando la disposición arquitectónica que aísla los cubículos de estudio.

forma, espesor y material de que está construída, evita las interferencias. En cada aula pueden colocarse dos pianos de un cuarto de cola, y cada una tiene capacidad para veinte alumnos.

CUBICULOS DE ESTUDIO:

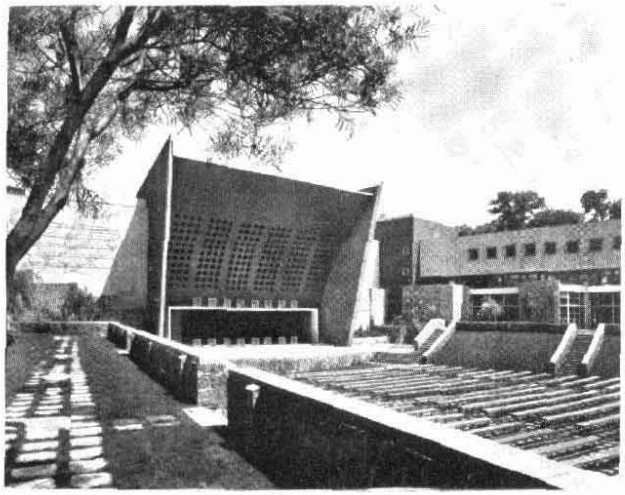
En el piso alto, sobre las galerías que unen las aulas de instrumentos, hay alrededor de ochenta cubículos, en su mayoría para estudio individual; algunos dobles para dos o tres alumnos (sonatas o cantos) y otros para pequeños conjuntos. Están aislados acústicamente entre sí por muros dobles de celotex rellenos de serrín; y de las aulas de la planta baja por un espacio abierto por el que circula el aire.

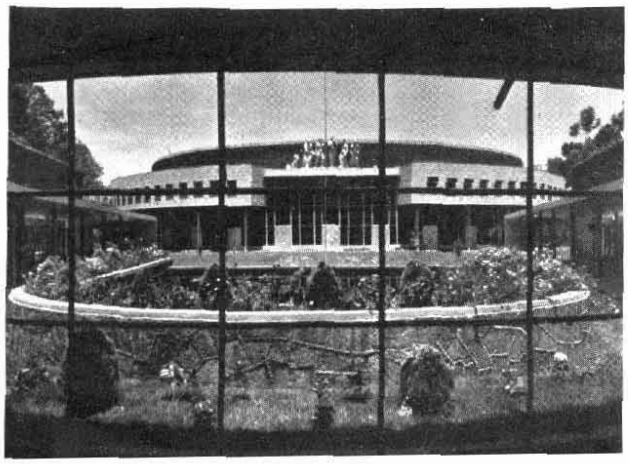
Además de los elementos principales señalados, el Conservatorio comprende una biblioteca con sala de lectura; una discoteca con dos cubículos y mesa para audición simultánea con audífonos de seis discos, así como con las oficinas administrativas necesarias.

Las salas de espectáculos, situadas al frente del edificio, están unidas por una gran galería cubierta que viene a ser un amplio elemento de desahogo, así como el principal acceso del conjunto arquitectónico.

En los espacios abiertos se disponen jardines arbolados.

Al frente, en un edificio anexo, se encuentran los talleres para reparación de instrumentos y los laboratorios, así como el comedor con su cocina anexa.





ESCULTURAS Y MURALES:

En la fachada principal, sobre el gran ventanal del hall, se encuentra un grupo de esculturas de piedra blanca de Oaxaca, obra del escultor mexicano Armando Quezada; representan el descubrimiento que hizo el hombre del sonido musical (figura central, el caracol); la danza o resultante del sonido armónico (dos figuras de mujeres y la del indio bailando la danza del venadito y de los caracoles), y, por último, dos grupos de niños cantando, simbolizan el coro y, en general, los conjuntos musicales.

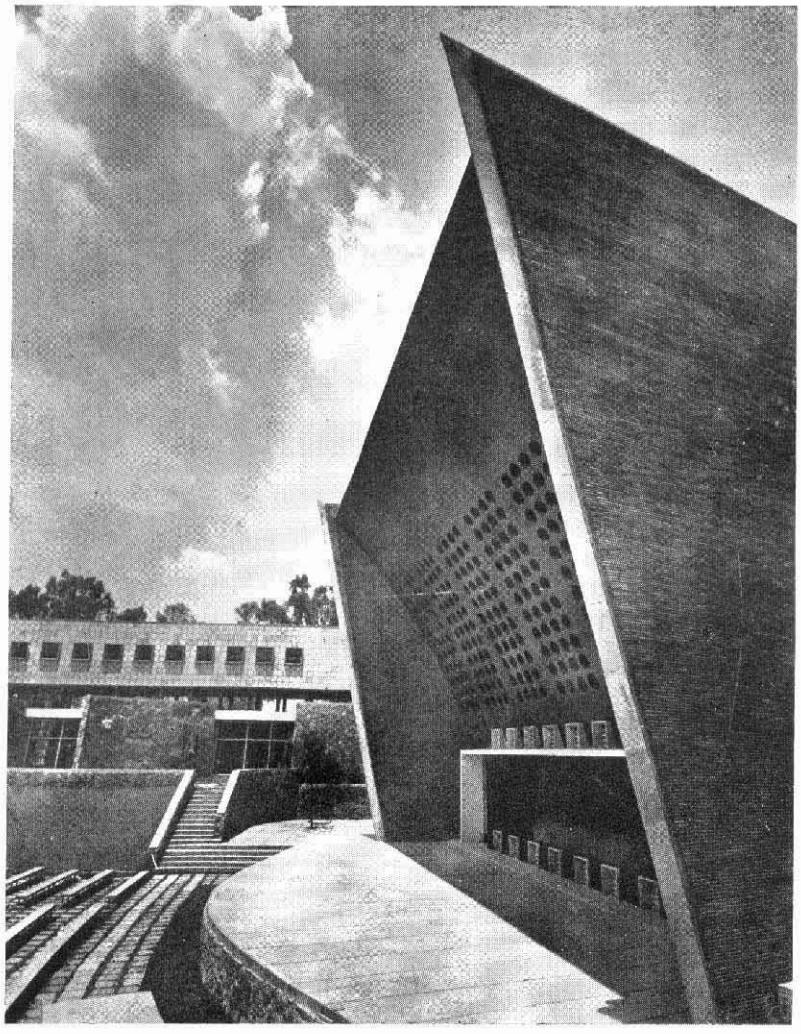
En el auditorio cerrado, a ambos lados del escenario circular, se encuentran dos murales, obra del maestro don José Clemente Orozco. Son pinturas hechas sobre concreto a base de vinilita (material plástico), y tienen la característica de que están realiza-

das en diferentes planos, siendo un ensayo muy importante para liberar a la pintura del plano único.

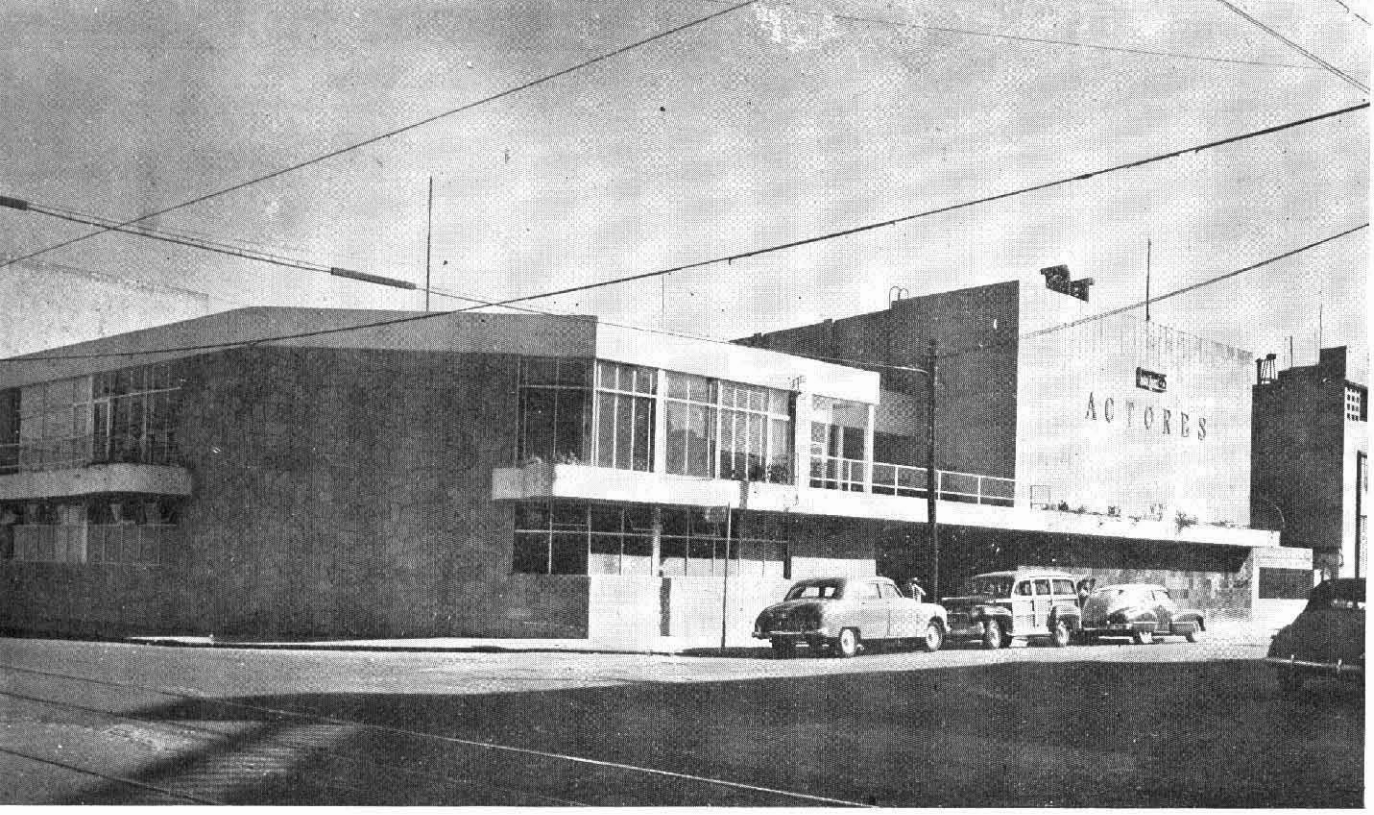
En el auditorio al aire libre, sobre los muros del fondo del escenario, existen dos dibujos hechos con varilla de fierro pintada (obra del arquitecto Roberto Engelking) que en su trazo abstracto representan dos aspectos de la música.

COLABORADORES EN LA OBRA:

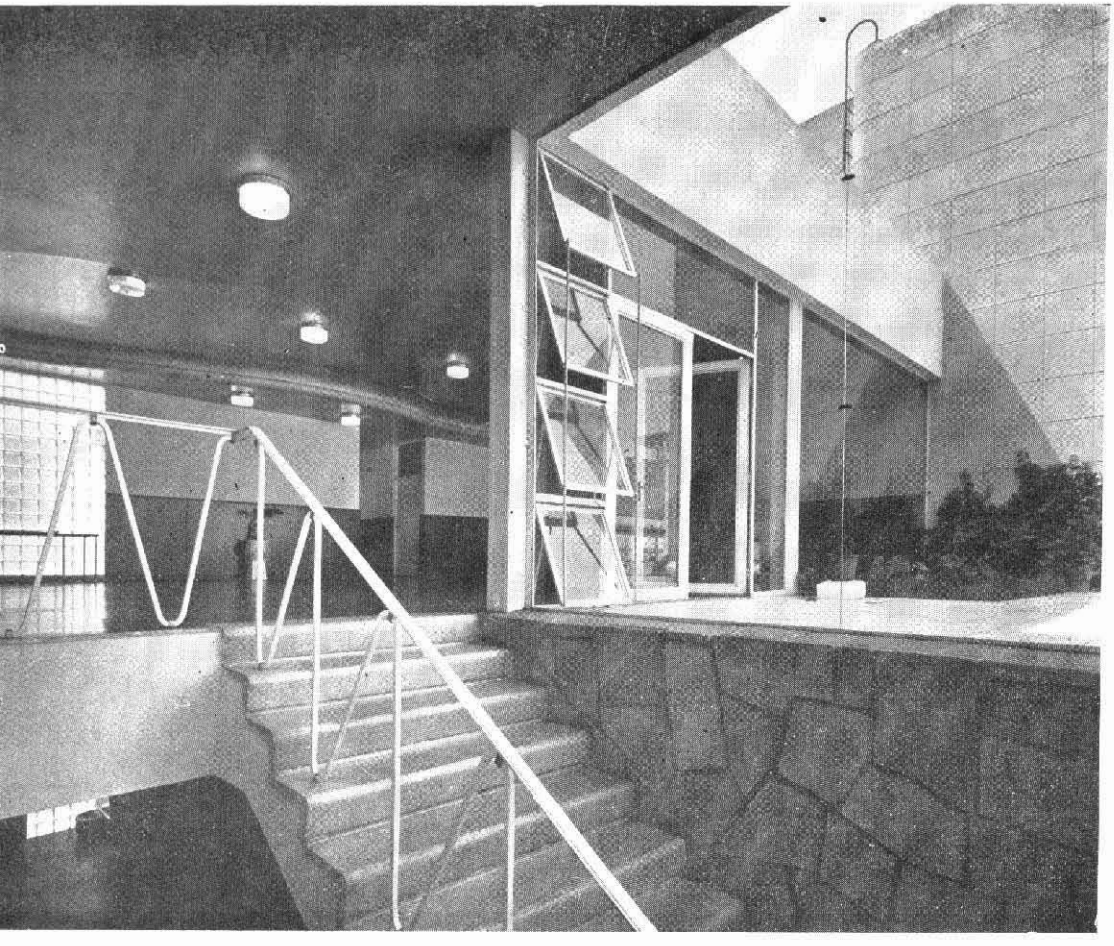
El edificio fué construído por el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas y proyectado y dirigido por el arquitecto Mario Pani, habiendo sido sus principales colaboradores los ingenieros arquitectos Enrique M. Morales y Mario García.

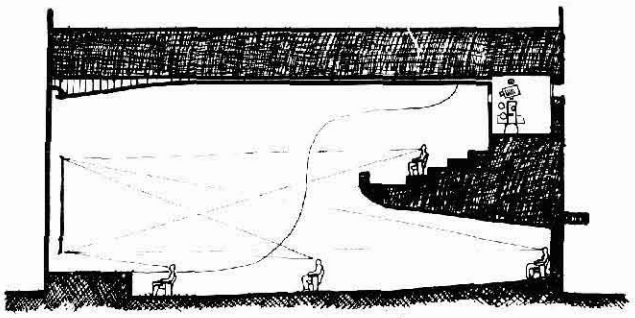


Concha de concreto en el auditorio abierto. Los agujeros sirven para el sonido del órgano, que a voluntad sale hacia el auditorio abierto o el auditorio cerrado.



Exterior e interior de la Asociación Nacional de Actores





CORTE SALA PROYECCIONES

ASOCIACION NACIONAL DE ACTORES

ROBERTO ENGELKING, ARQ.

En la esquina de las calles de Artes y Altamirano, en una región de la ciudad de México sujeta a pocos cambios, con un ambiente de arquitectura residencial de clase media que no ha permitido la edificación de obras modernas de importancia en su cercanía, se levanta un interesante y ágil edificio que por sus flúidas líneas y fresca composición se destaca inmediatamente del academismo de segunda clase que caracteriza a las construcciones vecinas. Se trata del domicilio social de la "Asociación Nacional de Actores", del que fueron arquitectos los señores Roberto Engelking y Mateo Ortiz, y que fué construído por el ingeniero Alfredo Guerra Cepeda.

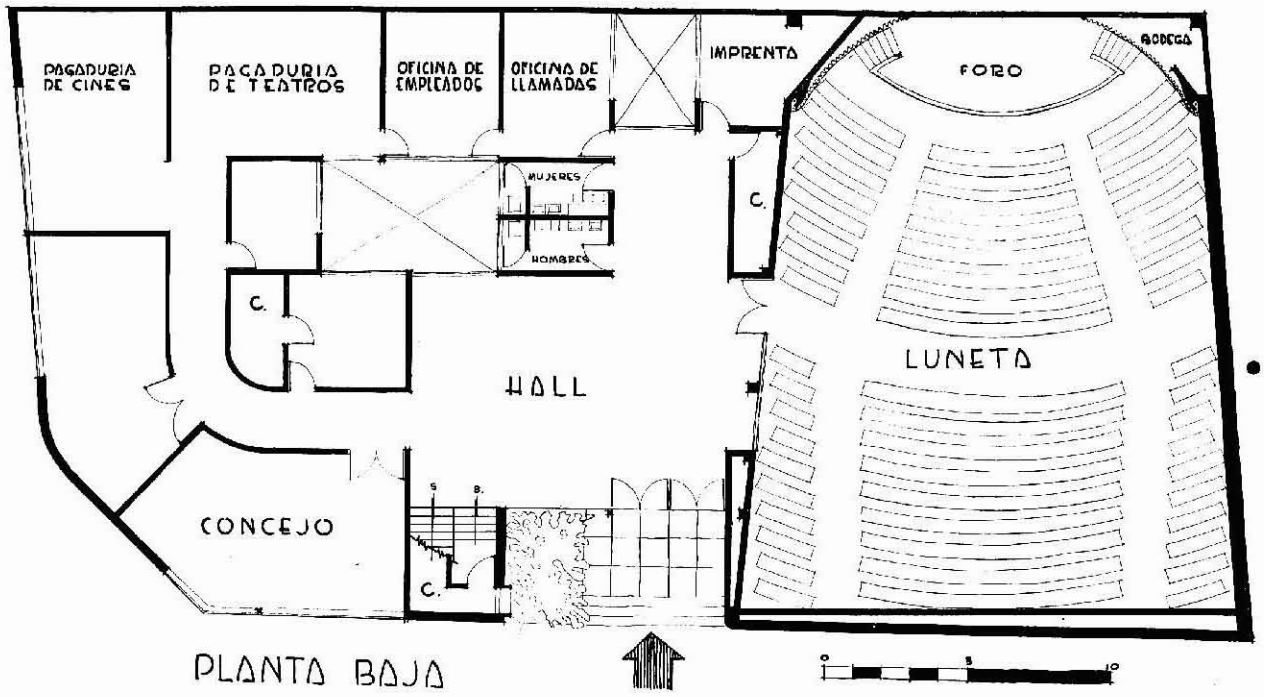
Dicha construcción está dividida fundamentalmente en dos partes: las oficinas y un auditorio de 712 asientos, que absorbe una irregularidad del terreno y que se expresa claramente en la fachada que da a la calle de Altamirano. Sobre esta misma arteria está la entrada principal, en la que un amplio *hall* de agradable aspecto da acceso a las oficinas, al auditorio y a las escaleras. En la planta baja quedan ubicadas las oficinas del Concejo, las pagadurías de cine y teatros, los archivos, otras oficinas menores y los servicios, así como el lunetario y foro del auditorio.

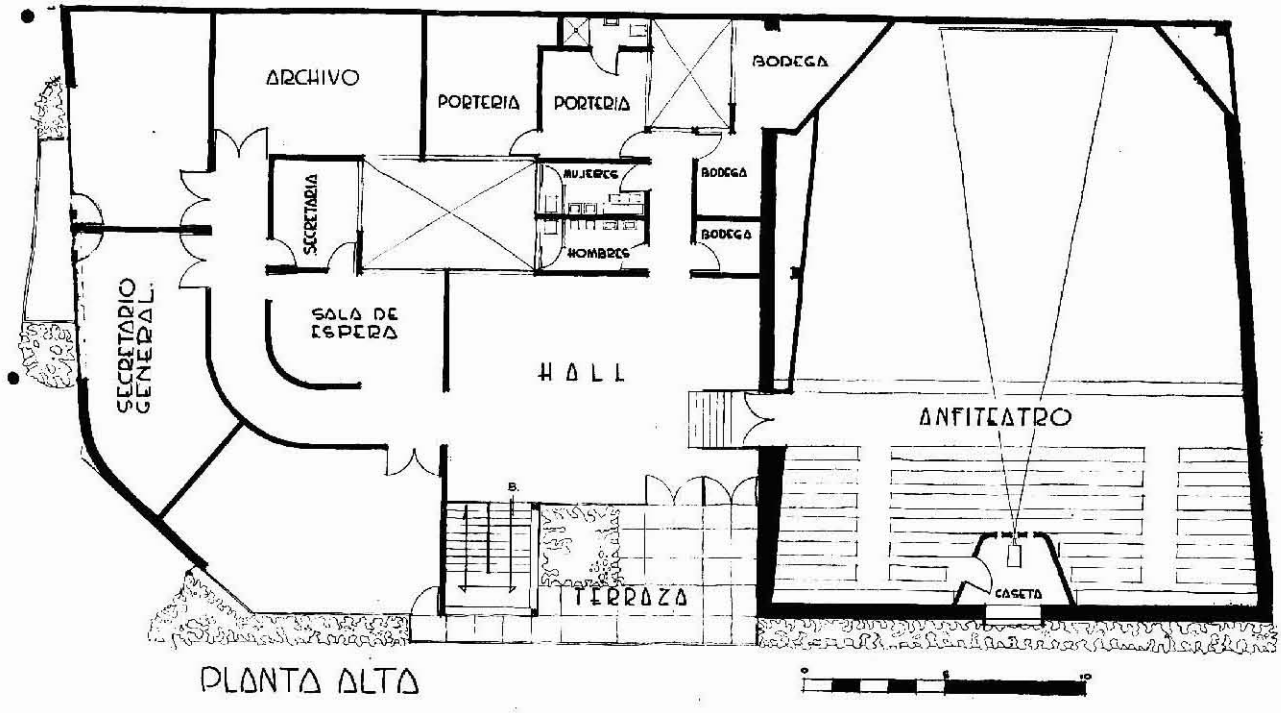
En la planta alta se alojan salas de espera, secretaría, archivos, oficina del Secretario General, una agradable terraza que se abre sobre la entrada principal, servicios, así como la entrada al anfiteatro y a la caseta de proyecciones del propio auditorio.

El edificio de la Asociación de Actores tuvo un costo aproximado de un millón de pesos, y se inauguró en enero de 1947, siendo Secretario General el artista Jorge Negrete, y habiendo contribuído eficazmente Mario Moreno como colaborador de importancia en el esfuerzo constructivo.

Es de señalarse particularmente en esta composición su sencillez y frescura arquitectónica y el agradable uso que se hizo de los materiales de construcción. Dada la habitual rigidez que hasta aquí ha caracterizado a este tipo de edificios sociales, es interesante notar el hecho de que dicha obra una, a sus cualidades puramente funcionales, un agradable toque artístico.

Asociación Nacional de Actores.
ARQ. ROBERTO ENGELKING.



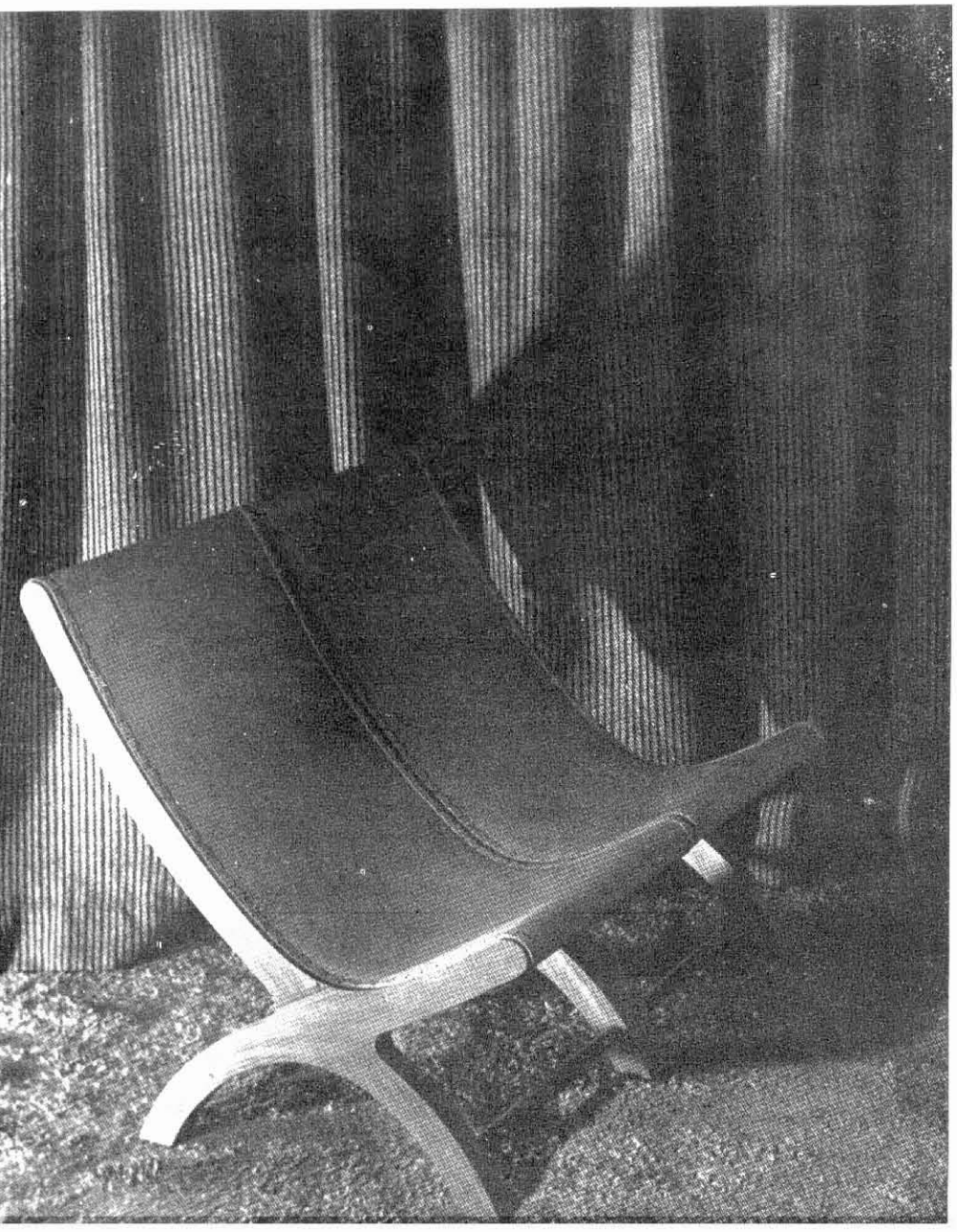


Vista interior del Auditorio

La "Asociación Nacional de Actores" cuenta en la actualidad con más de dos mil agremiados, entre artistas de cine, teatro, radio, cabarets, circos y carpas. El domicilio social que presentamos, además de servir utilitariamente a estos artistas, les proporciona posibilidades de esparcimiento, y así, los jueves y domingos tienen lugar en el auditorio funciones de cine para los socios y sus familiares. Lo sencillo y agradable de este local tendrá seguramente benéficas repercusiones en el gusto de los artistas agremiados, y de esa manera, el edificio llena su función social más allá de su propio programa.

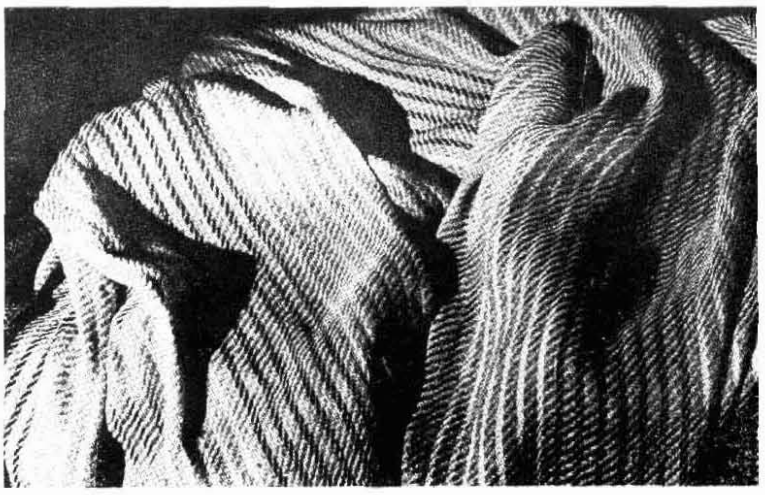
Arte en la industria

Nuestra colaboradora Clara Porset, cuyos diseños de muebles se han publicado en revistas norteamericanas como Interiors *y* The Forniture Forum, *examina ahora en estas páginas algunos aspectos contemporáneos de la industrialización del arte, especialmente en lo relativo a sus características mexicanas.*



"Butaques" del Istmo de Tehuantepec. Ya actualizados, por su correcto diseño son cómodos y agradables.

EXPRESION Y UTILIDAD DE LOS OBJETOS DE USO DIARIO



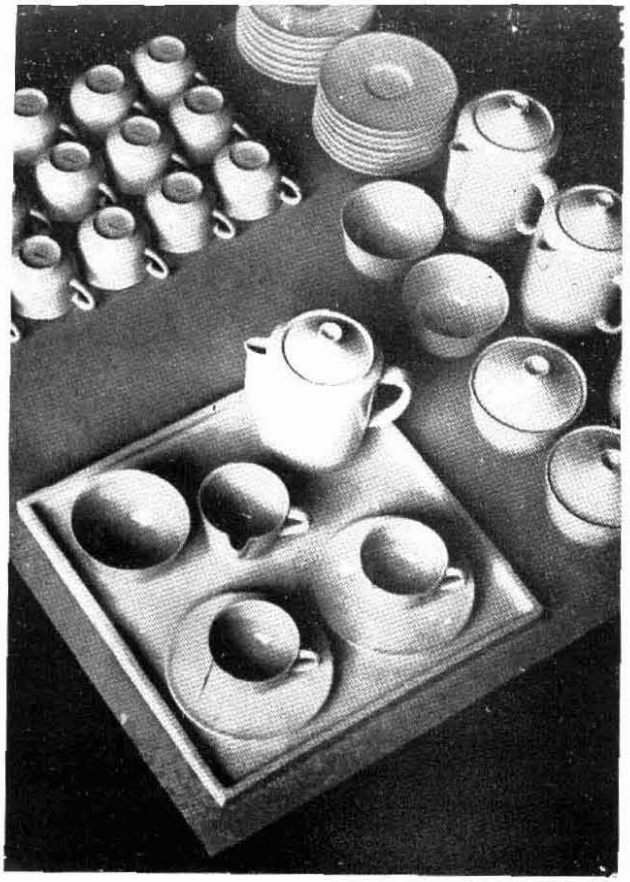
CLARA PORSET, DISEÑADORA

EN las etapas recias e integradas de la cultura no es posible encontrar demarcación alguna entre las *bellas artes* y las *artes utilitarias*. En tales tiempos la pintura, la escultura y la arquitectura tienen funciones de servicio, mientras que las jarras y las ollas dan deleite visual por la perfección de sus formas, al mismo tiempo que sirven para contener líquidos o para cocinar. Que el *lekytos*, por ejemplo, haya quedado como muestra de lo que fué la mejor época del arte de Grecia, es significativo de la necesidad vital —intuitiva en los pueblos— de obtener valores estéticos en los objetos más corrientes que nos rodean a diario. El *lekytos* se creó con el fin específico de guardar aceite de olivo y de verterlo, gota a gota, sobre la ensalada. Su forma era tan pura, y tan significativa de su propósito, que más tarde se tomó en Grecia la costumbre de colocar en las tumbas estas jarras, con la misma intención de ofrenda fina con que nosotros ponemos en ellas flores.

Es en los momentos débiles del proceso cultural cuando se establece en el arte la separación artificial entre la que es forma expresiva y la que es utilitaria, segregando la función de la primera y la belleza de la segunda. Los últimos cien años han sido característicos de este estado de cosas, debido, en gran parte, a la aparición de la máquina como nuevo instrumento, y a la total incomprensión de ella que ocasionó toda suerte de desequilibrios. Quedó excluída de ella la belleza, para concentrarla íntegra en lo que el artesanado producía, y la producción industrial se mantuvo torpe e inepta. Así fué como nació la sobreestimación de lo hecho a mano —que llegó a ser fetichismo— y el temor fantasmagórico de lo tecnológico. Se habló entonces —se habla todavía— de lo *implacable* de la máquina y del *toque artístico* del instrumento manual, como si la máquina no fuese —comprendida en sus particularidades— instrumental del hombre y factor posible del mejoramiento de su vida, y como si la forma que produce la máquina no hubiera sido originalmente concebida por el cerebro del hombre y expresada por su mano, aunque su modo de producirla sea distinto al del instrumento artesano. Inevitablemente lo feo tenía que ser siempre lo industrial y lo bello lo hecho a mano. Y ello hizo que surgiera una resignación fatalista frente a este enfoque de las cosas, que prolongó la ignorancia de las propiedades verdaderas de la máquina. Y, también, que las sensibilidades más finas, que tenían el propósito de crear la belleza visual, se refugiaran en el *arte por el arte*, es decir en el aislamiento de la expresión artística de sus raíces vitales, que hace del arte algo distante y esotérico.

Pero, aunque las tendencias de desintegración y de escapismo sean las que prevalecen en la cultura occidental de la clase dominante, junto a ellas se vienen iniciando otras, salidas de mentalidades sanas y vigorosas, que van hacia el ordenamiento orgánico de la vida, dentro del cual se reconoce que la belleza es tan necesaria al proceso biológico como la utilidad, y en el que las artes todas se relacionan y se integran, sin más jerarquías que las que emanan de sus calidades esenciales.

Como consecuencia, ha reaparecido la exigencia de traer el arte a los objetos de uso diario, se ha equiparado en rango artístico la producción industrial y la artesana y se han borrado las fronteras —falsamente establecidas durante un siglo entero— entre las *artes mayores* y las *artes menores*. El concepto del arte, tan remoto y elusivo, y tan trágicamente ausente de la vida del hombre sencillo, se le acerca de nuevo y se fusiona con todas las circunstancias de su vida cotidiana. Y, al destruir el pedestal insustancial en que se habían colocado las artes de expresión, y levantar, simultáneamente, el nivel de las de uti-



Cerámica industrial alemana

lidad, las dos categorías se encuentran en un terreno común y asumen igualdad.

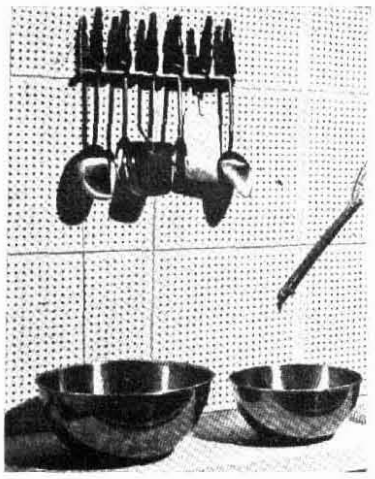
* * *

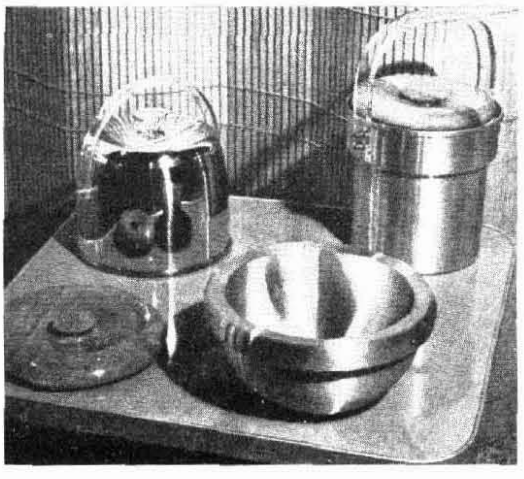
En México se produce un arte popular de los más ricos y variados del mundo. Como en Grecia en sus tiempos más cultos, nosotros podemos guardar aceite o cocer frijoles en jarras y ollas de sorprendente belleza. La cestita más modesta revela un pensamiento constructivo admirable; el tejido que envuelve las humildes tortillas es un ejemplo magnífico de textura y de color; los dulces y panes que aparecen en las distintas festividades tienen un perfecto sentido escultórico; y el plato que sale de la mano del viejo artesano, decorado ingenuamente, es una obra de arte. El pueblo mexicano se expresa con belleza hasta en los objetos más simples.

Pero la creación de todo este gran acervo cultural se limita a la población indígena, campesina, que no ha sido prostituída en su gusto por la producción de la ciudad que las demandas voraces del comercio transformaron en espuria, y el disfrute cabal de sus valores queda restringido a una minoría cultivada. Al gran público, impreparado aún para gozar la estética visual, le pasa inadvertido. Todavía no se ha divulgado suficientemente la sustancia del arte popular, su mérito y mucho menos su empleo.

Además, no se ha hecho un sólo esfuerzo por ayudar a las artes industriales a surgir, a pesar de que la hora ha llegado en que, por leyes económicas incontrovertibles, éstas tienen que tomar su lugar en el proceso general de producción y llegar inclusive a sobrepasar a las artes manuales. La incipiente industria mexicana se ha preocupado hasta aquí del buen diseño, sólo a modo de excepción. Como en todas partes al comenzar, no ha hecho casi otra cosa que producir objetos que resultan repulsivos por su falta de respeto a la función y al material de la forma. Todavía es corriente el mueble inútil y vulgarmente ornamentado, la loza con figuras que desmienten su función, el material que imita a un material de opuestas propensiones, como el plástico flúido en pretensión de cristal rígido, y otras tantas similares perversiones de la forma. Nos mantenemos así todavía en el momento de la pasiva resigna-

Muebles y objetos bellos y sencillos, diseñados ex profeso para el fin a que han sido destinados

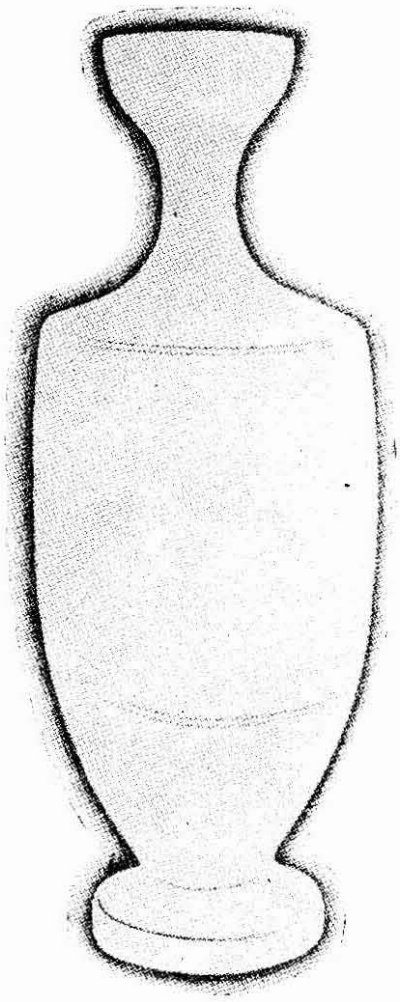




ción a lo feo industrial, que implica la ignorancia de lo que es diseño y de las posibilidades de expresión de la técnica maquinista. La fealdad se siente aún más por contraste con las bellezas que se producen a mano. Y si bien es cierto que el prodigioso arte popular mexicano —que tan sabiamente ha sabido integrar lo bello a lo útil— debe conservarse como parte riquísima de la herencia cultural, y como iniciativa a nuevas creaciones, y estimular su funcionamiento cuanto sea posible y en tanto que sea compatible con la producción idustrial coexistente, es también cierto que el diseño industrial de objetos vistos y usados por cada uno, y en cada día, tiene que ser acogido, orientado y fomentado. Lo contrario implicaría el quedarnos estancados en la evolución económica y cultural, porque el arte industrial es una de las manifestaciones más altas y progresistas de la economía y de la cultura contemporáneas.

* * *

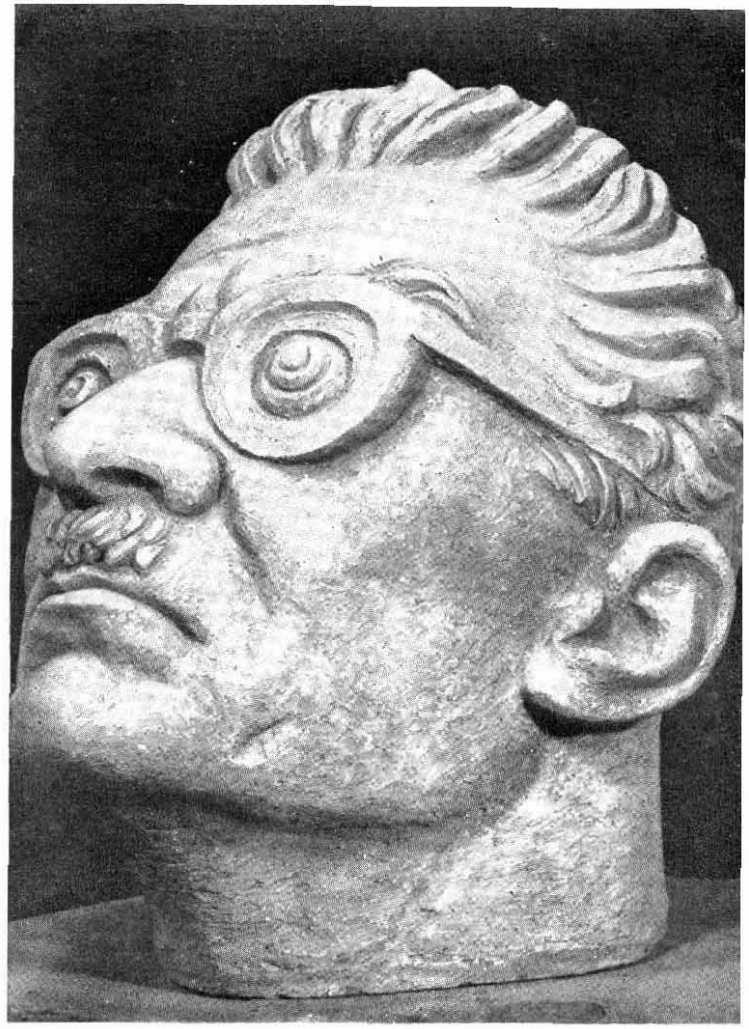
Cabe preguntar a quiénes corresponde la responsabilidad de enfocar como se debe este momento complejo que vivimos en México, de transición entre la producción artesana y la semi-industrial o industrial; quiénes son los llamados a afrontar la doble acción de cuidar las artes populares y ponerlas en funcionamiento, mientras se orienta, impulsa y divulga la esencia y función de las artes industriales; y quiénes son los llamados a transmitir al gran público el concepto de convivialidad cotidiana con el arte y de desaparición definitiva de demarcaciones entre las artes expresivas y las utilitarias, ausente de nosotros todavía. Y surge de inmediato la respuesta de que no pueden hacerlo otros que los mecenas particulares interesados en la cultura del país y con ellos, o sin ellos, las organizaciones culturales oficiales y las escuelas tecnológicas.



El lekytos griego de tan bello diseño fué específicamente creado para contener y verter aceite de olivo.

Mas la realidad es que ni unos ni otras dan señales de estar al tanto de las tendencias actuales que unen el arte a la vida de todos los días. O, si lo están, no han medido de seguro la urgencia que existe de que afronten ya sus responsabilidades. Alguna vez aducen las organizaciones oficiales que les faltan los medios, pero de hecho siguen demarcando categorías entre las artes, puesto que lo poco, o lo mucho, que tienen no se divide equitativamente entre las distintas manifestaciones artísticas y sus necesidades de divulgación, sino que se dedica íntegramente a valorizar y revalorizar las *bellas artes* mientras que las artes con función de uso siguen relegadas, y sin conexión auténtica con la vida de las gentes sencillas. No parecen darse cuenta estas instituciones de que un museo tiene valor para su comunidad sólo en proporción a la integración que logra con la vida corriente de esa misma comunidad y de que el obtenerla depende, principalmente, de que el museo consiga presentar al arte sin lindes y como acontecimiento normal y diario. Ni tampoco responden las escuelas tecnológicas a las solicitudes de la vida contemporánea, entre las que están, en posición prominente, la valorización del producto industrial y la formación de técnicos que, pensando en términos de producción maquinista, vengan a crearlos y a mejorarlos constantemente. Ellas también esquivan la responsabilidad inminente, cobijándose bajo la misma excusa que dan los museos tan de seguido.

Las potencialidades de México que se derivan de la excepcional mezcla con que cuenta de viejas culturas, de sensibilidades plásticas y de inquietudes de progreso, quedan así irrespetadas y aun sofocadas, aunque en su pujanza pugnen por hacerse realidades.



Cabeza de Orozco, por Juan Cruz

El arte contemporáneo de México ha sufrido una pérdida tremenda con la *desaparición del genial José Clemente* Orozco, acaecida el 7 de septiembre último. El pintor se hallaba en plena capacidad creadora y múltiples proyectos que acrecentarían su obra sin par, se frustraron. ARQUITECTURA rinde homenaje a su memoria al publicar este ensayo inédito del arquitecto Arai, seguido de algunos fragmentos de la **Autobiografía** del artista, rebosantes de la mordacidad incisiva con que se situó siempre ante los problemas mexicanos e internacionales *de su época.*

JOSE CLEMENTE OROZCO

LOS VALORES PLASTICOS DE OROZCO

ALBERTO T. ARAI, ARQ.

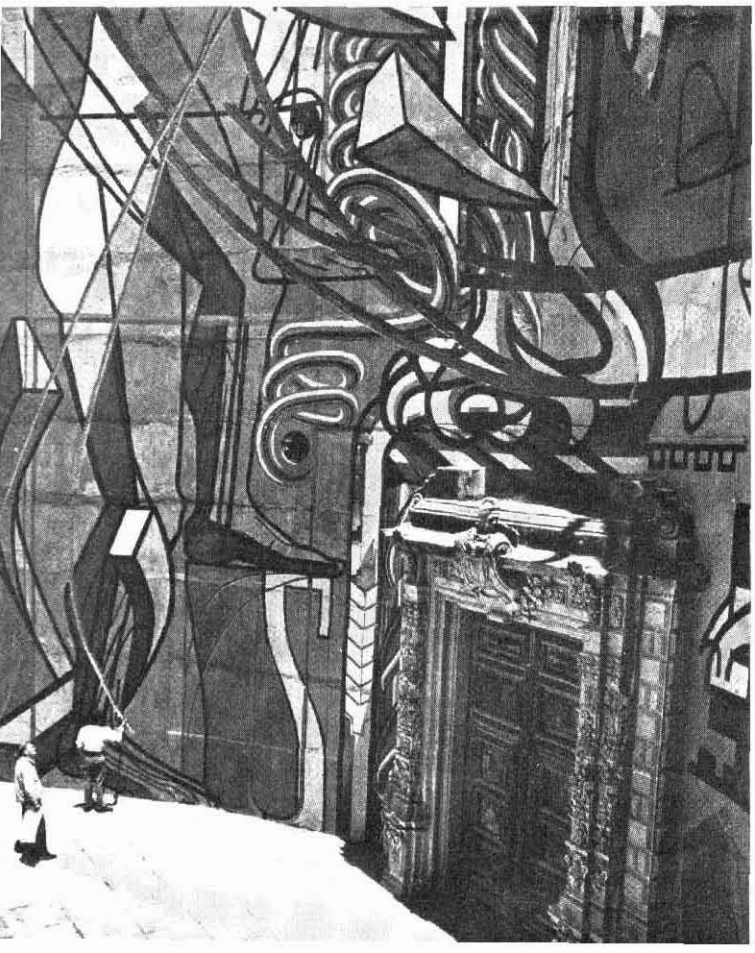
Orozco vive. La muerte de Orozco es la mejor prueba de que sigue viviendo. El gran pintor se ha ido a su *casa para no volverse a presentar más en público.* Vivir es para Orozco ensimismarse, recluirse en sí mismo, hundirse en su intimidad. Toda su obra mural, que es su propia vida, es un acto de descubrimiento de su intimidad, de sus visiones personales. Su obra nos asombra por su recóndita peculiaridad individual, por su fuerza distintiva. La casa del pintor, su medio habitual, es esa caverna oscura y sin fondo, cruzada por violentas puñaladas de luz, en la que se agita la vida y surgen y resurgen los temores, los afanes y los odios en avalancha inacabable y arrolladora. Ese es su mundo cotidiano. Cuando pinta, Orozco se refugia en su casa; se repliega en lo privado y personal para sentirse a gusto. Cuando lo visitamos, él no tiene inconveniente en mostrarnos su casa: esa casa extraña que nos sumerge en un ámbito vívido, dinámico, tenebroso. La podemos visitar en muchas ocasiones y en distintas partes: la boca de esa gran caverna está siempre detrás de cualquiera de los muros pintados por él. Como un arquitecto mago, Orozco ha hecho que estos muros sean giratorios y nos den acceso, como puertas secretas, a sus recintos privados. Por eso decimos que vive, que se ha ido, que se ha marchado a su morada para no volver a salir de allí. Escondido en su fantástica cueva, sigue viviendo y trabajando. Aquel que tenga la llave de su puerta, aquel que posea en sus ojos los rayos que puedan atravesar las paredes, sólo ése podrá seguirlo frecuentando en lo hondo de su retiro.

No ha habido en toda la historia del arte un pintor más íntimo y de más arraigo personal, más inconfundible. Sus creaciones dan la vuelta, en el sentido de que están en consonancia consigo mismo. Esta autenticidad artística se debe a que José Clemente Orozco no tiene más mundo que su mente ni más horizonte que sus visiones prodigiosas. Y sin embargo, en ese universo tan

← *Emotiva imagen de Orozco, obtenida cuando pintaba el mural de la Escuela Nacional de Maestros, que tiene ante sí.*

suyo no falta nada de lo que es de otro, de los demás, de todos. Su persona, su ser espiritual, no tiene otro rostro distinto de las formas retorcidas, hechas de tejidos fibrosos, ensombrecidas y abrillantadas por el claroscuro misterioso, en donde se resumen las grandiosas composiciones de cuerpos humanos, de cosas de uso humano, de pensamientos humanos, de inquietudes, esfuerzos y aflicciones de la existencia del hombre. Desde el punto de vista de la luz, podemos clasificar a los pintores en dos grandes grupos, cada uno con sus máximos representantes. Hay, pues, pintores diurnos y pintores nocturnos. Día y noche significan, en el arte pictórico, dos posibles preferencias estilísticas que se le ofrecen al pintor, para teñir con cualquiera de ellas la representación de su atmósfera, del ámbito envolvente de sus cuadros. Diego Rivera, el otro genio de nuestra pintura, es un pintor diurno; Orozco es un artista nocturno. Orozco se mueve en un lívido ambiente de tinieblas. Entiende el hueco del aire, el vacío etéreo de la atmósfera, como espacios flotantes, oscuros y lóbregos. La luminosidad de los objetos representados, es concebida como brillo metálico de contrastes violentos, en el que los haces de luz de las vigorosas pinceladas blancas, resaltan como jirones en. cegadores de claridad sobre la oscuridad de la nube tormentosa de los fondos, como islas vivientes sobre el mar negro que todo lo envuelve.

Pero, además de este aire nocturno, de este espacio



circundante de sombras, tristezas y pasiones arrolladoras, Orozco posee un sentido agrio del color, que concuerda con esa oscuridad. El color es terroso, y aparece siempre desfigurado por la intromisión brutal de los blancos o por las sombras profundas del negro de humo. Un colorido que apenas sobrevive, que apenas se le puede reconocer como natural en las cosas, pues la lluvia de luces y las nubes sombrías lo acallan y ahogan. Se entabla una lucha a muerte entre el claroscuro y el colorido. El claroscuro ataca y el colorido se defiende Este va cediendo, pero no acaba de darse por vencido; quiere vivir. Los colores de Orozco son tintes que agonizan ante la irrupción de este aire de sótano o de caverna. El color apenas respira, pero deja muestras de vida en sus últimos suspiros, elevándose a intensidades insospechadas. El grito de desesperación del colorido orozquiano, atraviesa el espacio nocturno como ráfaga de tonos chillantes y eléctricos. Así, en su heroica agonía, saltan a la vista de tarde en tarde, hiriéndola de muerte y de dolor, algunas férreas pinceladas cromáticas, rojas, azules, amarillas, verdes, en colores puros y vivos, entrelazadas con otras más potentes, negras, grises o blancas.

De esta lucha incesante entre el colorido y el claroscuro, surge triunfante la forma, la forma plástica orozquiana. En efecto; las formas que revisten a las representaciones, no se constituyen aquí ni por superficies lisas y tersas ni tampoco por superficies redondeadas, de suave y diluído claroscuro. La forma se construye como un tejido de fibras apretadas, como manojos gigantescos de haces musculares, que vibran y palpitan, que se contraen y distienden obedeciendo a la fuerza ciega del feroz dinamismo corporal, del instinto de vivir y de la voluntad de luchar. Así, la forma en esta pintura queda impregnada, hasta la médula, de dinamismo, de vida móvil y de arranques de fuerza. Unas veces las formas yacen inertes, como resultado de caídas violentas. En otras ocasiones los objetos, y los seres sobre todo, se ven lanzados en actitudes desesperadas, en movimientos que desarrollan una energía incontrolable. Escenas fantasmales del combate trágico de la vida verdadera. Así es como ve Orozco al tumulto ardiente de la masa humana, aspirando a la superación, creando eternamente nuevos ideales. Este dinamismo vivo de las formas orgánicas, contagia sin distinción alguna a todas las cosas que rodean al hombre, hasta las inorgánicas y minerales. Orozco, como el Greco, es el creador de un mundo en el cual los objetos que lo integran, sean hombres o cosas, afanes o pensamientos, sueños o realidades, están figurados como llamas vivientes, temblorosas de furia y proyectadas hacia la meta de la emulación colectiva, humana. De manera que las calidades y texturas son parejas y válidas por igual para todos los objetos. Semejante cualidad táctil uniforme está compuesta por dos caracteres disímbolos, que allí aparecen unidos indisolublemente, estrechamente fusionados: la brillantez metálica de las epidermis de los hombres y de las cosas, y la consistencia fibrosa y muscular, similar a un haz de cuerdas anudadas en manojos apretados y retorcidos, de donde proviene aquel brillo. Estos dos caracteres orozquianos son los más apropiados para expresar la lucha vital, que deforma los cuerpos y los gestos de los hom-

OPINIONES DE OROZCO

De las prédicas del Doctor Atl surgieron las primeras rebeldías contra la situación colonial del arte mexicano: "Fué entonces cuando los pintores se dieron cuenta cabal del país en donde vivían... En todas las telas aparecía poco a poco, como una aurora, el paisaje mexicano y las formas y los colores que nos eran familiares. Primer paso, tímido todavía, hacia una liberación de la tiranía extranjera, pero partiendo de una preparación a fondo y de un entrenamiento riguroso."

De su paso por uno de los periódicos de oposición, en la época maderista, dice: "Así como entré en un priódico de oposición podía haber entrado a uno gobiernista, y entonces los chivos expiatorios hubieran sido los contrarios. Los artistas no tienen ni han tenido nunca convicciones políticas de ninguna especie, y los que creen tenerlas, no son artistas"

De la Revolución, entre otras cosas, dice: "Yo no tomé parte alguna en la revolución, nunca me pasó nada malo y no corrí peligro de ninguna especie. La revolución fué para mí el más alegre y divertido de los carnavales, es decir, como dicen que son los carnavales, pues nunca los he visto."

Desde su puesto de caricaturista de "La Vanguardia", en Orizaba, la Revolución le pareció: "Sainete, drama y barbarie. Bufones y enanos siguiendo a señores de horca y cuchillo en conferencias con sonrientes celestinas. Comandantes insolentes enardecidos por el alcohol, exigiéndolo todo pistola en mano".

—Recopilación de
Francisco González Guerrero

bres, y que al mismo tiempo amarga sus ánimos y los incita a la pelea.

Resumiendo, Orozco interpreta el mundo real, la vida del hombre, enfocando su mirada hacia los temas de la superación humana. De ahí que sus figuras adopten posturas de desesperación y de esfuerzo, de abatimiento y de muerte. Para conformar pictóricamente estas escenas, para crearlas de nuevo con su pincel magistral, las agiganta y las lleva a los muros de los edificios. Una vez allí, el genio las trata con su técnica fogosa, dando nacimiento a los cuatro valores que acabamos de definir. Los principales valores plásticos de la obra de Orozco son: 1.—La creación de un ámbito nocturno. 2.—La creación de un colorido agonizante. 3.—La creación de formas de textura fibrosa, muscular, despidiendo brillos metálicos. 4.—La creación de la dinamicidad propia del movimiento vivo y violento, o de la inercia como caída de los cuerpos por agotamiento o muerte.

DE LA AUTOBIOGRAFIA DE OROZCO

Este es un somero relato de gran parte de mi vida. En él no hay nada de particular, ningunas hazañas famosas, ni hechos heroicos, ni sucedidos extraordinarios o de milagros. Sólo las continuadas y tremendas luchas de un pintor mexicano por aprender su oficio y tener oportunidades de trabajar. Lo mejor de mi existencia se ha desarrollado durante la época llamada revolucionaria y en esta ferozmente guerrera de convulsiones espantosas que muy bien pudieran terminar en parto de los montes, pero que de todos modos son de lo más divertido.

José Clemente Orozco
(Epígrafe de su **Autobiografía**)

Después descubrí que hay una casa que alquila cuantas mujeres "más gordas del mundo" se necesiten para todas las ferias de los Estados Unidos, lo mismo que mujeres barbadas, en abundancia. Los enanos son morralla que alquilan por docena. Tiene hasta catálogo ilustrado para información de los empresarios. Esto no tiene nada de particular, pues el Museo de Arte Moderno de Nueva York alquila también, para exhibiciones, lotes de pintura cubista, surrealista, dadaísta mexicana o combinaciones especiales de Picasso-Braque, Picasso-Rouault, Picasso-Matisse, Picasso-Chirico, a escoger y a tanto la semana de exhibición para cualquier club, universidad o **cocktail-party** donde se quieren dar pisto con el Arte Moderno.

●

Si no hubiera conflictos no habría películas, ni toros, ni periodismo, ni política, ni lucha libre, ni nada. La vida sería muy aburrida. En cuanto alguien diga **sí**, hay que contestar **no.** Debe hacerse todo a contrapelo y contra la corriente y si algún insensato propone alguna solución que allane las dificultades, precisa aplastarlo, cueste lo que cueste, porque la civilización misma correría peligro.

●

La pintura mural se inició [en México] bajo muy buenos auspicios. Hasta los errores que cometió fue-

ron útiles. Rompió la rutina en que había caído la pintura. Acabó con muchos prejuicios y sirvió para ver los problemas sociales desde nuevos puntos de vista. Liquidó toda una época de bohemia embrutecedora, de mixtificadores que vivían una vida de zánganos en su **torre de marfil**, infecto tugurio, alcoholizados, con una guitarra en los brazos y fingiendo un idealismo absurdo, mendigos de una sociedad ya muy podrida y próxima a desaparecer.

Los pintores y los escultores de ahora serían hombres de acción, fuertes, sanos e instruídos; dispuestos a trabajar como un buen obrero ocho o diez horas diarias. Se fueron a meter a los talleres, a las universidades, a los cuarteles, a las escuelas, ávidos de saberlo y entenderlo todo y de ocupar cuanto antes su puesto en la creación de un mundo nuevo. Vistieron overol y treparon a sus andamios.

●

Se llegó al **arte proletario**, hijo legítimo del manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores. El arte proletario consistía en pinturas que representaban obreros trabajando y que se suponían destinadas a los obreros. Pero eso fué un error, porque a un obrero que ha trabajado ocho horas en el taller no resulta agradable volver a encontrarse en su casa "obreros trabajando", sino algo diferente que no tenga que ver con el trabajo y que le sirva de descanso. Pero lo más gracioso fué que el arte proletario fué comprado a muy buenos precios por los burgueses, contra los cuales se suponía que iba dirigido y los proletarios comprarían con todo gusto el arte burgués si tuvieran dinero para ello y no teniéndolo se deleitan surtiéndose de cromos de calendarios que representan doncellas aristocráticas indolentemente reclinadas en pieles de oso o un caballero elegantísimo besando a la marquesa a la luz de la luna en la terraza del castillo. Las salas de las casas burguesas están llenas de muebles y objetos proletarios como petates, sillas de tule, ollas de barro y candeleros de hojalata; mientras que un obrero, en cuanto tiene suficiente dinero para amueblar su casa, se compra un **pullman** forrado con gruesos terciopelos, un **breakfast** o desayunador o un juego de esos muebles rarísimos construídos con tubo de fierro niquelado, gruesos cristales y espejos biselados.

Las fábricas de calzado de León y Guadalajara producen enormes cantidades de guaraches para la burguesía de los Estados Unidos y nuestras maritornes se mueren por los zapatos de tacón alto y las medias de seda.

La Avenida Madero y la Avenida Juárez están llenas de tiendas con objetos proletarios. Para comprar telas de seda hay que ir a la Lagunilla.

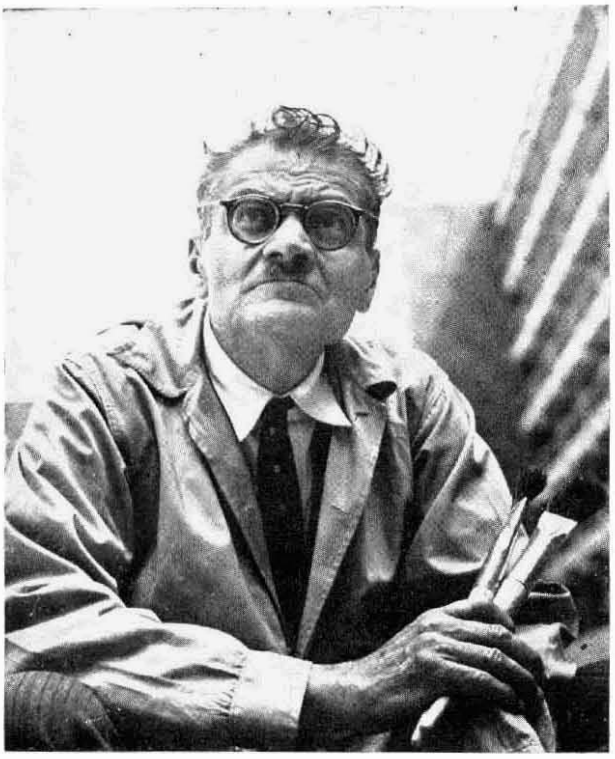
●

Es el artista el que crea una obra que va a ser impuesta a la colectividad **por la razón o la fuerza**, como dicen los chilenos, o es la colectividad la que tiene que imponer al artista su gusto y sus preferencias. Hay que saber primero de cuál colectividad se trata, de cuál clase social, de cuál raza, de cuál edad, de cuál grado de educación. También sería interesante saber si es la colectividad misma la que va a imponer su gusto al artista o lo hará por medio de representantes y entonces se complican las cosas, porque, ¿quiénes son los representantes de la colectividad y cómo podrían interpretar fielmente los gustos de sus representados? Antes que nada, habría que averiguar si las colectividades tienen realmente un gusto ya formado. Desde luego, sí lo tienen; a la mayoría le gusta mucho el azúcar, la miel y el caramelo El arte diabético. A mayor cantidad de azúcar, mayor éxito... comercial.

●

Para lograr la unidad, la paz y el progreso bastaría, tal vez, con acabar para siempre con la cuestión racial. Ya no volver a hablar nunca de indios, españoles y mestizos. Relegar a los estudios puramente especulativos lo referente a la Conquista y volver a colocar ésta en el lugar que le corresponde, y que no es otro que el siglo XVI. Tratar al indio, no como **indio**, sino como hombre, igual a los demás hombres, como trataríamos a los andaluces y a los vascos. Si hay un Departamento de Asuntos Indígenas, ¿por qué no uno de Asuntos Mestizos o Criollos? El de Asuntos Indígenas suena a Departamento de pobres diablos, Departamento de infelices menores de edad que jamás pueden hacer nada por sí mismos y que necesitan que gente de otras razas piense por ellos y los provea graciosamente de cuanto les hace falta con el pretexto de los tres siglos de explotación colonial, magnífico truco para la holganza con el lema de **hay que darle la razón al indio aunque no la tenga**, como a los locos del manicomio se les da por su lado para que no se enfurezcan, aunque los indios no tengan nada de loco. Un departamento de viciosos o de enfermos sería menos humillante. Las razas indígenas no serían otra cosa que un sumando más en el total de razas que forman lo hispánico, en la misma categoría y derecho de cualquiera de ellas. Ya no habría por qué hablar del león y sus cachorros, o de la madre y sus hijos. Todos seríamos el león y todos la Madre España, de Cataluña al Perú y de Chihuahua a la Pa-

De la "Autobiografía" de Orozco.



tagonia. La metrópoli podría ser cualquier lugar del mundo, en donde gente hispánica viva su vida, piense lo que piense, ame lo que ame.

Pero este panorama tan bonito será estropeado por los indigenistas. Según ellos, la conquista no debió haber sido como fué. En lugar de mandar capitanes crueles y ambiciosos, España debió de haber enviado numerosa delegación de etnólogos, antropólogos, arqueólogos, ingenieros civiles, cirujanos dentistas, veterinarios, médicos, maestros rurales, agrónomos, enfermeras de la Cruz Roja, filósofos, filólogos, biólogos, críticos de arte, pintores murales, eruditos en historia. Al llegar a Veracruz desembarcar de las carabelas carros alegóricos enflorados y en uno de ellos Cortés y sus capitanes llevando sendas canastillas de azucenas y gran cantidad de flores, confetti y serpentinas para el camino a Tlaxcala y la Gran Tenochtitlán, y después de rendir pleito homenaje al poderoso Moctezuma establecer laboratorios de bacteriología, urología, rayos X, luz ultravioleta, un Departamento de Asistencia Pública, universidades, kindergartens, bibliotecas y bancos refaccionarios. En lugar de aceptar los españoles los frecuentes regalos que les hacían de doncellas aztecas y toltecas, debían de haber traído mozas guapas de Andalucía y Galicia para obsequiárselas a Moctezuma y a Cuauhtémoc. Poner a Alvarado, a Ordaz, a Sandoval y demás varones fuertes, de gendarmes, a cuidar las ruinas para que no se perdiera nada del tremendo arte precortesiano. Aprender ellos mismos los setecientos ochenta y dos idiomas diferentes que se hablaban aquí. Respetar la religión indígena y dejar en su lugar a Huitzilopochtli. Repartir gratis semilla, maquinaria agrícola y ganado. Construir y regalarles casas a los campesinos. Organizar los ejidos y las cooperativas. Hacer caminos y puentes. Enseñarles nuevas industrias y deportes, todo con muy buen modo, suave y cariñosamente. Impulsar los sacrificios humanos y fundar una gran casa empacadora de carne humana con departamento de engorda y maquinaria moderna para refrigerar y enlatar. Sugerirle muy respetuosamente al gran Moctezuma que estableciera la democracia en el pueblo, pero conservando los privilegios de la aristocracia para darle gusto a todos.

De esta manera se habrían ahorrado los tres siglos de la aborrecida Colonia y estaría en pie todavía el gran Teocali, bien desinfectado para que la sangre de los sacrificados no se pudriera y poder hacer morcilla fresca con la misma, en una fábrica que ocupara el sitio que malamente ocupa el Monte de Piedad...

●

Las primitivas escuelas impresionistas que funcionaban habían experimentado una transformación radical. Ya no se trataba solamente de imitar a los impresionistas franceses, de pintar en los campos la luz del sol y el sol mismo, el ambiente y la hora, llegando a olvidarse de los objetos para captar sus vacilantes reflejos en el agua. Apareció la idea **democrática**, una especie de cristianismo artístico bastante raro y un principio de nacionalismo. También los discípulos eran muy diferentes. En vez del estudiante de arte llegaron toda clase de gentes, desde escolares y boleros hasta empleados, señoritas, obreros y campesinos, lo mismo chicos que grandes. No había preparación ninguna. De buenas a primeras se les ponían en las manos colores, telas y pinceles y se les pedía que pintaran como quisieran lo que tenían enfrente: paisajes, frutas, figuras u objetos. El resultado era sencillamente maravilloso, estupendo, genial. No había adjetivos suficientemente elocuentes para calificar las obras. El conocimiento previo de la geometría, de la perspectiva, de la anatomía, la teoría del color, de la historia, eran cosa académica y un estorbo para la libre expresión del genio de la raza, sin precisar de cuál. El profesor no tenía nada que enseñarles a los discípulos; al contrario, eran éstos los que iban a enseñarle al profesor. El candor y la inocencia de los niños y de las gentes sencillas del pueblo eran algo sagrado que no había que echar a perder con observaciones técnicas y sólo debería estimularse al **discípulo** con una letanía de alabanzas y

exclamaciones de asombro, lo mismo que **olés** coreando un faenón de Armillita. El mérito de las obras era mayor todavía si el muchacho era un analfabeto, pues su alma estaría virgen, impoluta, libre de toda contaminación y de todo prejuicio. Por poco que razonara arruinaría su obra, pues ya no sería espontánea e inocente. ¡Bienaventurados los ignorantes y los imbéciles, pues de ellos es la gloria suprema del arte! ¡Bienaventurados los idiotas y los cretinos, porque de su mano saldrán las obras maestras de la pintura!

Sólo faltó volver a hacer el experimento del burro pintor. Era un burro cualquiera al que se puso en condiciones de pintar, ¿cómo? Muy sencillo: se le puso al alcance de la cola una paleta bien provista de colores brillantes y una tela en blanco. Al mover la cola el burro, los colores iban a dar a la tela, la cual quedó toda embadurnada. Luego se llevó el cuadro a París a un salón de arte moderno sin decir quién había **pintado** el cuadro y los críticos se hicieron lenguas sobre la audacia de la técnica, sobre la brillantez del colorido, la maestría de la ejecución; hicieron consideraciones filosóficas y teológicas, citaron a Platón y proclamaron que se iniciaba una revolución artística.

Los cuadros de las escuelas al aire libre fueron realmente llevados a París, no recuerdo en qué año. A la exposición fueron invitados los prohombres del arte y de la crítica, los cuales quedaron asombrados y proclamaron el prodigio mexicano el pasmo de los siglos.

Hubiera sido muy interesante que en el Conservatorio Nacional de Música hubieran llegado a conclusiones semejantes y que suprimiendo toda enseñanza musical, todo entrenamiento y toda técnica hubieran salido a la calle en busca de cualquier gente, así fueran sordos o niños de pecho, vendedores de tacos, billeteros o camioneros, y sentándolos al piano o dándoles un violín esperaran de ellos, sin más ni más, música como la de Beethoven.

●

Entre 1924 y 1926 apareció la patraña de la pintura de pulquería, expresión sublime del genio plástico del pueblo mexicano, poderosa e inmortal creación de una raza cósmica, convulsión telúrica, trasunto de cosmogonías ancestrales y aliento de los dioses, etc. Las pobres pinturas de pulquería han desaparecido sin dejar huella, no precisamente a causa de convulsiones telúricas sino por estar pintadas con engrudo y cola. Hace unos días vi todavía por la Colonia de San Rafael una pulquería que se llama "Los Tigres" y sólo por el nombre podría suponerse que quisieron pintar tigres. Eran más bien perros sarnosos, sin gracia ni originalidad ninguna. Es inútil buscar por la ciudad las demás creaciones plásticas de pulquería del pueblo mexicano. No queda una sola.

En cuanto a los retablos, podrá haber algunos muy interesantes, magníficos y aun geniales, pero los demás son como la pintura de pulquería, iguales a los muñecos de aficionados en cualquier parte del mundo. Los retablos repiten el mismo tema, con muy pocas variaciones: la cama, el enfermo arrodillado y la aparición milagrosa entre las nubes. Han pasado como obras de arte gracias al surrealismo: se pinta algo que semeja remotamente una silla y se le pone por nombre "niño jugando con su perro". Después se le manda hacer marco, y listo.

●

Lo que diferencia al grupo de pintores murales de cualquier otro grupo semejante, es su capacidad crítica. Por la preparación que la mayor parte de ellos tenían, estaban en la posibilidad de ver con bastante claridad el problema del momento y de saber cuál era el camino que había que seguir. Se daban cuenta perfecta del momento histórico en que les correspondía actuar, de las relaciones de su arte con el mundo y la sociedad presentes. Por una feliz coincidencia se reunían en el mismo campo de acción un grupo de artistas experimentados y gobernantes revolucionarios que comprendieron cuál era la parte que les correspondía. El primero de ellos fué don José Vasconcelos.

En 1922 ya estaba organizada la flamante Secretaría de Educación Pública, su edificio estaba por ser terminado y por todas partes se levantaban nuevas escuelas, estadios y bibliotecas. Del Departamento Editorial, creación también de Vasconcelos, salían copiosas ediciones de los clásicos, que eran vendidas a menos del costo para beneficio del pueblo. Fueron llamados los artistas y los intelectuales a colaborar y los pintores se encontraron con una oportunidad que no se les había presentado en siglos. Yo no sé cómo ni por qué Rivera volvió de Europa. Siqueiros fué llamado de Roma por Vasconcelos y los dos artistas se reunieron con sus compañeros residentes en México y a ellos se unió Jean Charlot, pintor francés recién llegado a este país a los veintitrés años de edad y que había sido oficial del ejército de su patria.

Los pintores que habían estado en Europa traían de allá su experiencia y sus conocimientos especiales de la Escuela de París, muy útiles y necesarios para relacionar el arte de México con el europeo. Jean Charlot fué muy servicial en este punto, pues era pintor exclusivamente europeo y por añadidura francés y joven en extremo. Es decir, que representaba

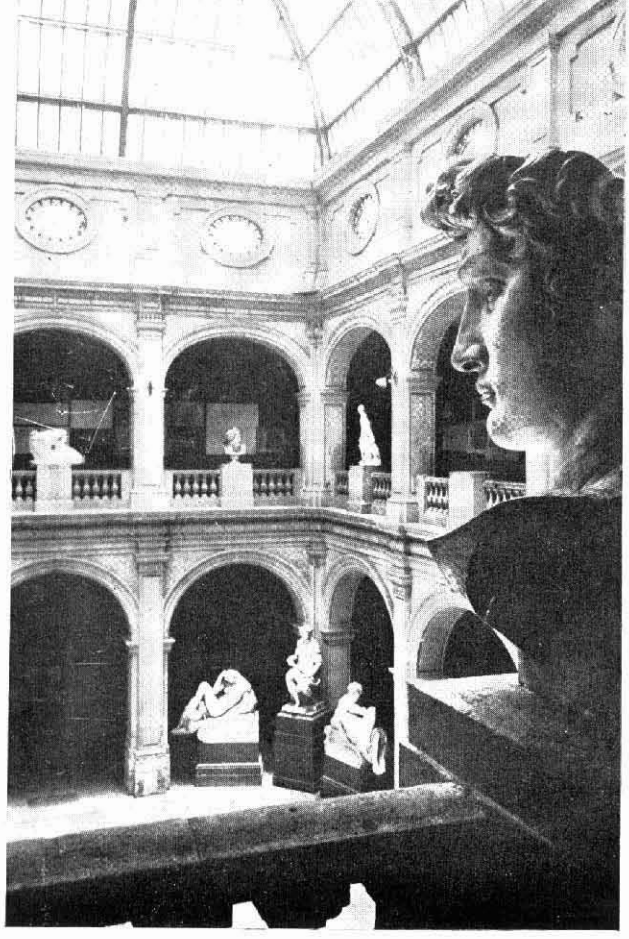
la sensibilidad europea más moderna y más libre de prejuicios. Por regla general, con brillantísimas excepciones, los profesores de estética que nos visitan son viejos fósiles que se han quedado parados en una época del siglo XVIII ó XIX y que creen que el arte sólo puede existir en París, heredero de Roma, interpretando torcidamente lo de que París es el "cerebro del mundo", mirándolo con su "lupa" o lente de su erudición de biblioteca anticuada. Ya no pueden entender lo que pasa ahora en el mundo.

Charlot, con su ecuanimidad y su cultura, atemperó muchas veces nuestros exabruptos juveniles y con su visión clara iluminó frecuentemente nuestros problemas. Íbamos con él a visitar el salón del Museo de Arqueología, donde se exhiben las grandes esculturas aztecas, las cuales le impresionaron a él profundamente y hablábamos por largas horas acerca de aquel arte tremendo que llega hasta nosotros y nos sobrepasa, proyectándose más allá del presente. El arte precortesiano influenció a Charlot de tal manera, que su pintura está todavía saturada de él.

Los medios técnicos y estéticos de que disponían los pintores murales en 1922 pueden clasificarse en dos grupos: primero, los que procedían de Italia, y segundo, los que procedían de París. Ni uno solo de los pintores de entonces ni de ahora ha intentado siquiera pintar a la manera de los mayas, los toltecas, los chinos o los polinesios. O es pintura que viene del Mediterráneo o de las maneras y modas del París que fué hasta antes de esta guerra "totalitaria" y que parece no volverá a ser jamás. Todas esas escuelas o maneras no eran necesariamente francesas, por supuesto. París fué una especie de bolsa de valores artísticos de toda Europa y, sobre todo, un mercado. Fueron los comerciantes los que en buena parte contribuyeron al desarrollo y expansión de la llamada "Escuela de París", formada con aportaciones del mundo entero, hasta mexicanas, como lo atestigua el aduanero Rousseau, que había sido soldado del ejército invasor de Bazaine en suelo mexicano.

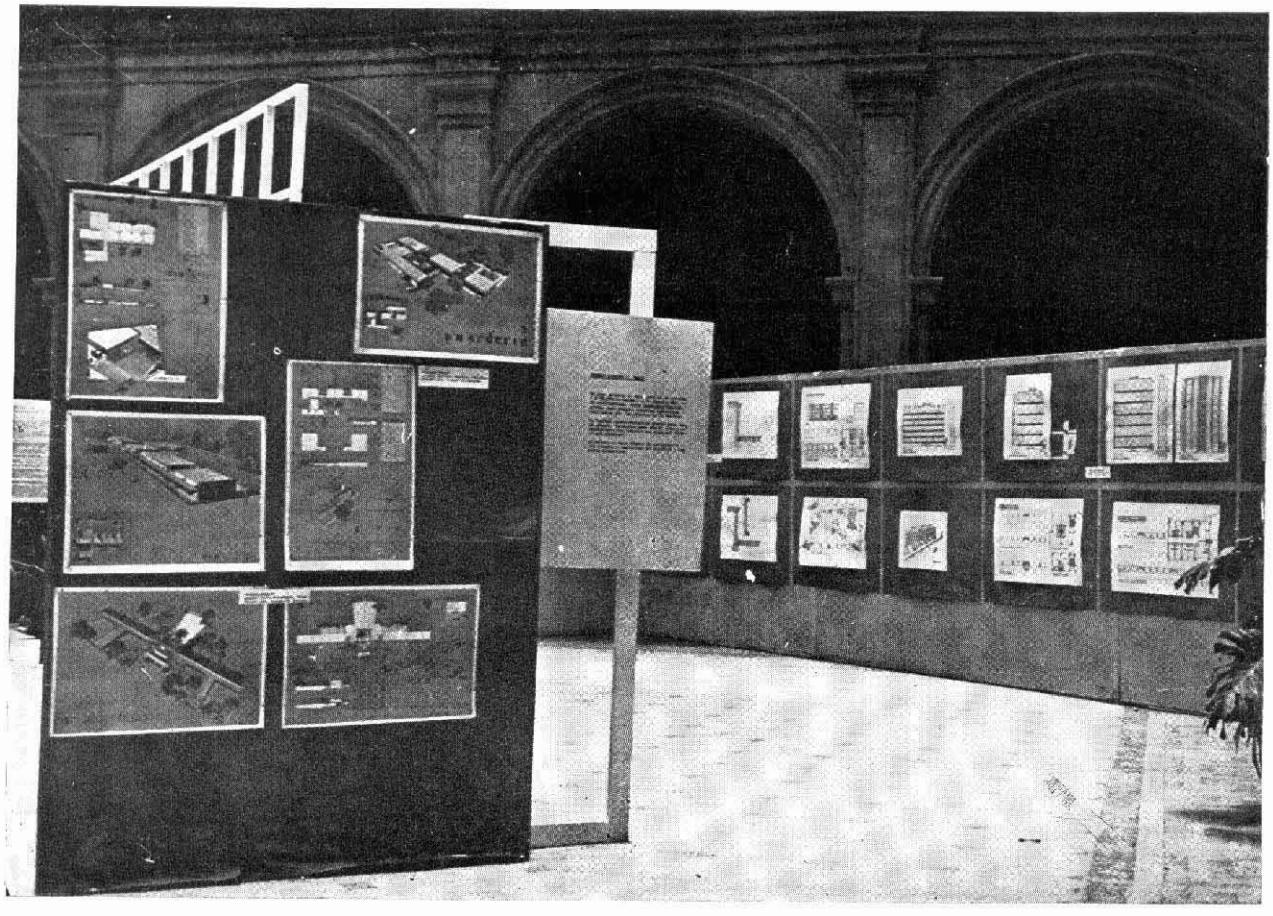
La pintura mural se inició bajo muy buenos auspicios. Hasta los errores que cometió fueron útiles. Rompió la rutina en que había caído la pintura. Acabó con muchos prejuicios y sirvió para ver los problemas sociales desde nuevos puntos de vista. Liquidó toda una época de bohemia embrutecedora, de mixtificadores que vivían una vida de zánganos en su "torre de marfil", infecto tugurio, alcoholizados, con una guitarra en los brazos y fingiendo un idealismo absurdo, mendigos de una sociedad ya muy podrida y próxima a desaparecer.

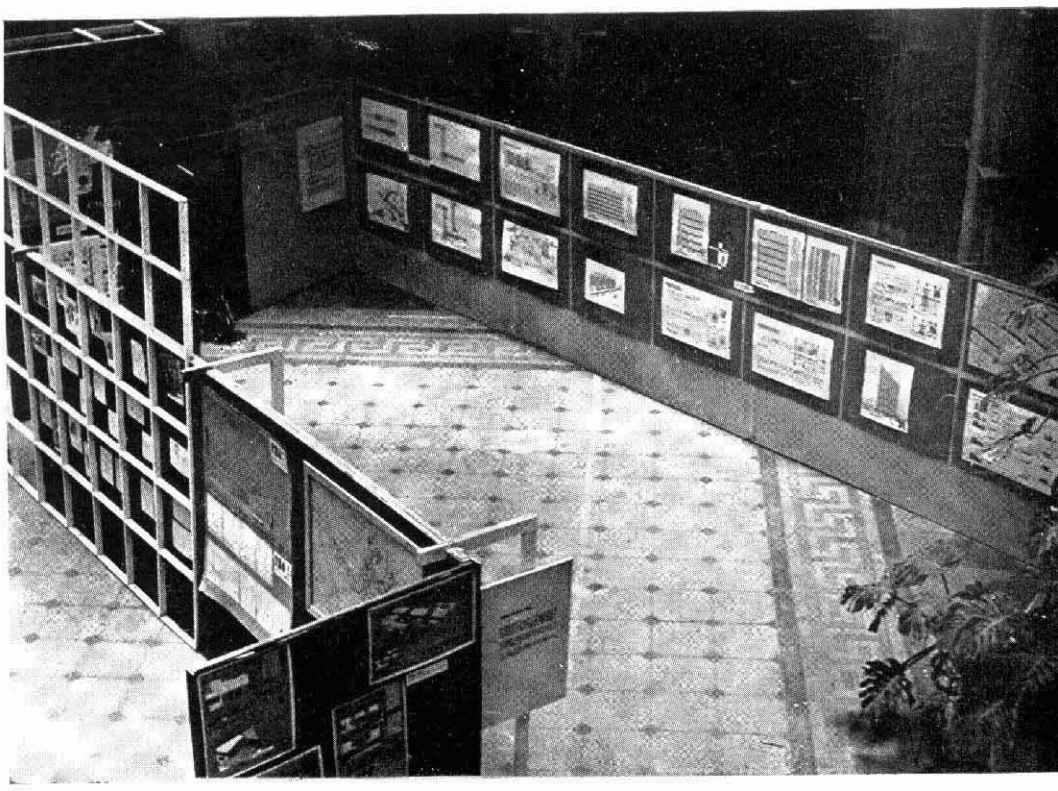
Los pintores y los escultores de ahora serían hombres de acción, fuertes, sanos e instruídos; dispuestos a trabajar como un buen obrero, ocho o diez horas diarias. Se fueron a meter a los talleres, a las universidades, a los cuarteles, a las escuelas, ávidos de saberlo y entenderlo todo y de ocupar cuanto antes su puesto en la creación de un mundo nuevo. Vistieron overol y treparon a sus andamios.



EXPOSICION DE TRABAJOS

DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARQUITECTURA

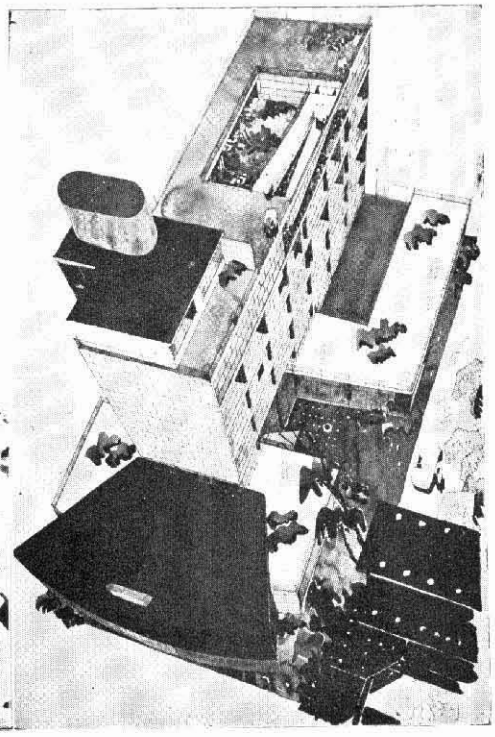


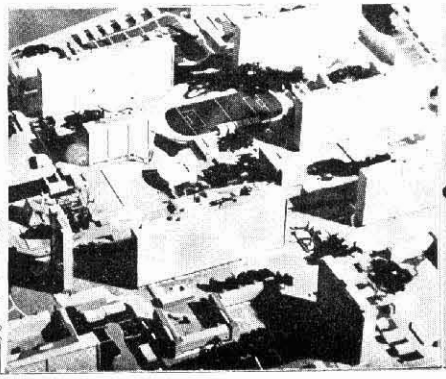


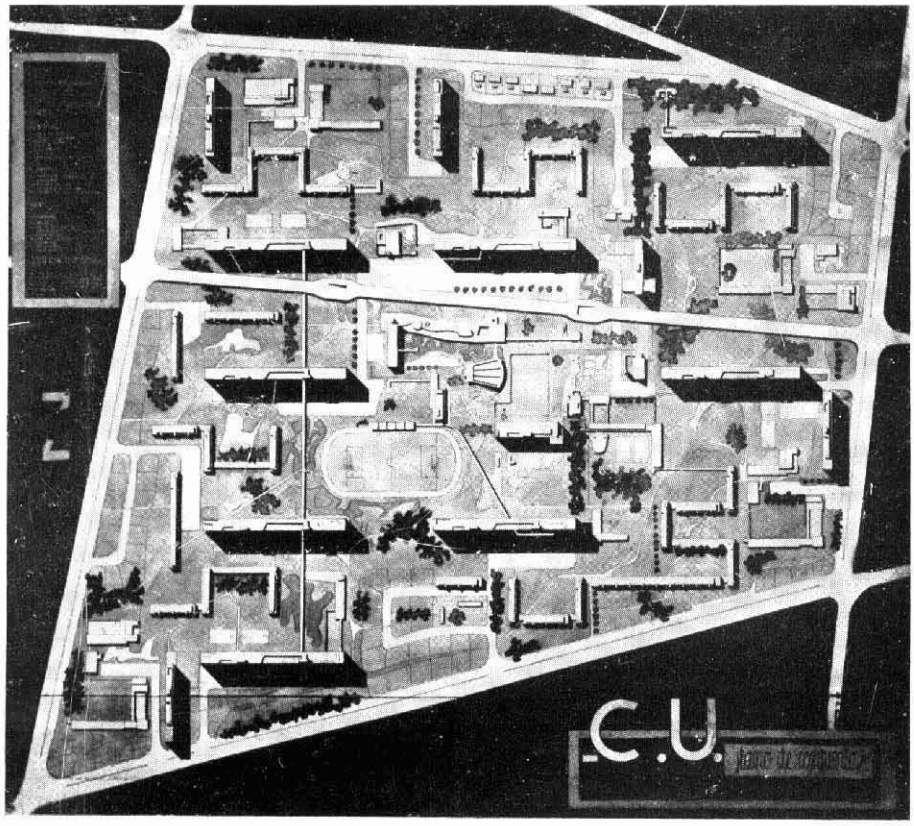
La Escuela Nacional de Arquitectura preparó recientemente una valiosa antología de los muchos trabajos desarrollados en 1948, para organizar con ellos una exposición pública que llamó profundamente la atención de quienes la visitaron y que constituyó un significativo índice de la altura técnica y pedagógica que ha alcanzado la tradicional Academia de San Carlos, tradicional por la historia en que reposa, pero eminentemente viva y contemporánea por la doctrina que enseña y la obra que produce.

La exposición a que nos referimos, resultado ya de una selección muy exigente, tiene que volver a ser inevitablemente objeto de otra condensación para entrar en nuestras páginas. El publicar, como fuera el deseo de esta Revista, la totalidad de lo que se expuso en el patio de San Carlos, significaría el dejar fuera de número todo el resto del material que encontrará el lector en la presente edición, y fué precisamente un problema de falta de espacio lo que nos impidió presentar tales trabajos

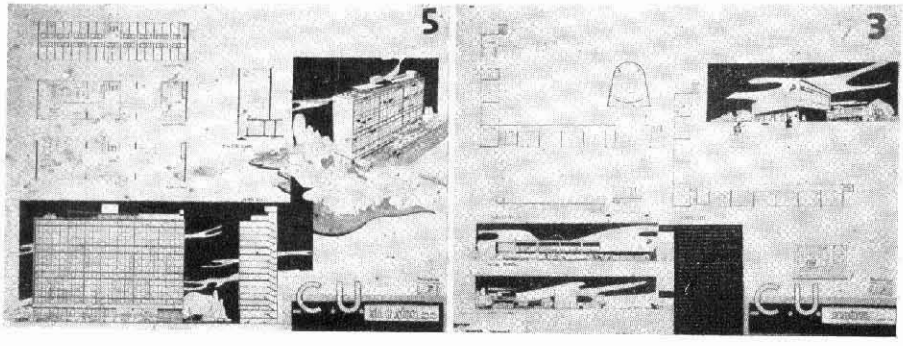
De muy diversa índole, pero siempre interesantes, fueron los trabajos presentados. El edificio valientemente moderno, junto con la investigación sobre nuestro valioso pasado colonial; la escultura y herrería de Oaxaca, junto con las formas del urbanismo más reciente: la mirada respetuosamente vuelta hacia el ayer, al mismo tiempo que la voluntad técnica lanzada a un mañana de alto valor urbanistico y arquitectónico.

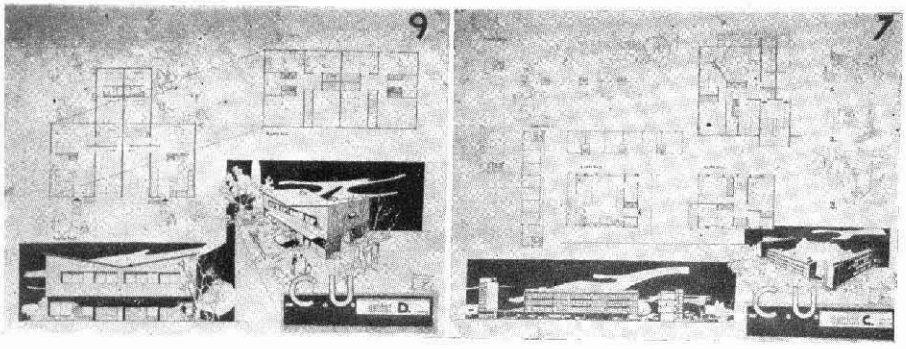




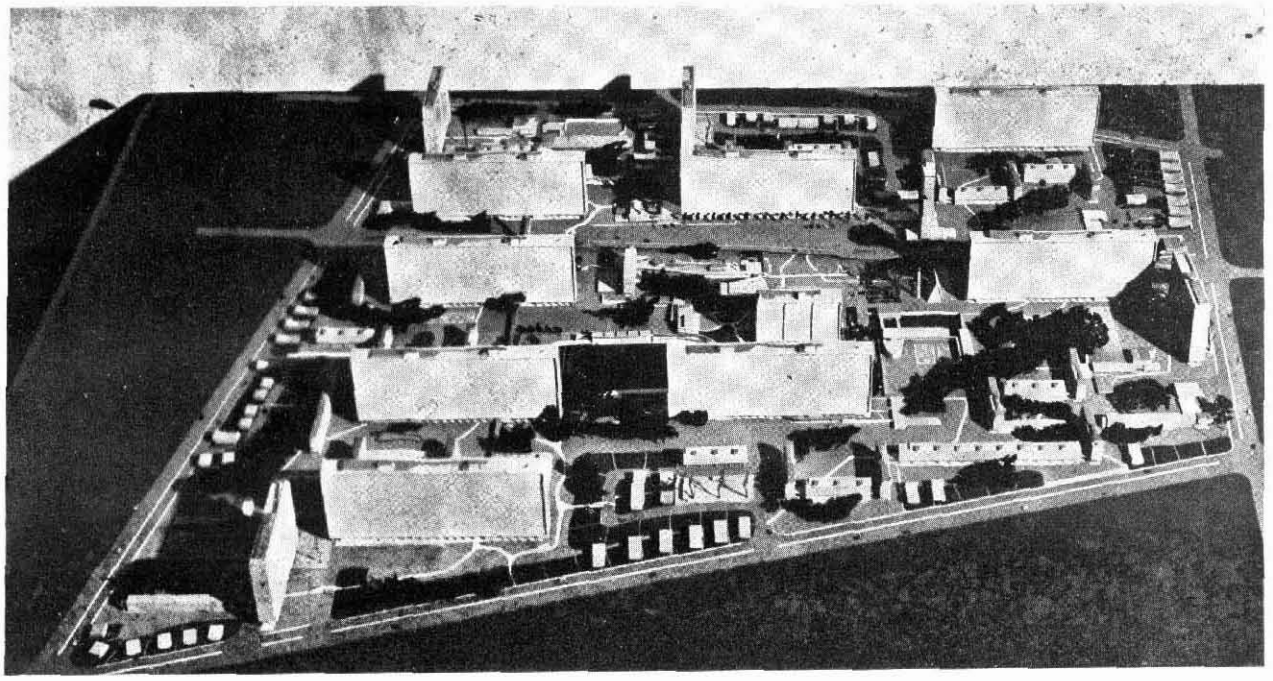


En sus actuales lineamientos, la Escuela Nacional de Arquitectura entiende que no hay arquitectura posible sin contorno y cimiento urbanístico. Dos de los más importantes trabajos que comentamos tuvieron por objeto simultáneamente el urbanismo y la arquitectura.





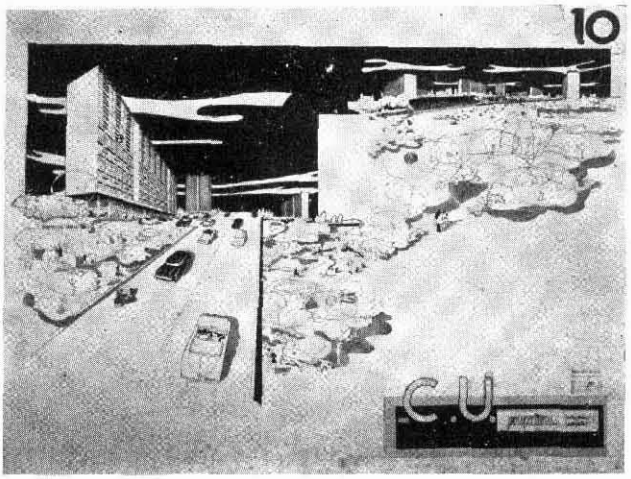
Los problemas de la habitación colectiva, que ocupan la atención de muchos arquitectos en México y en el mundo entero, tuvieron su sitio en los estudios elaborados por alumnos de años superiores de la Escuela. El conjunto urbano que fué motivo de desarrollo en los trabajos ejecutados, se refería particularmente a problemas de habitación, con todos sus análisis y concomitancias.

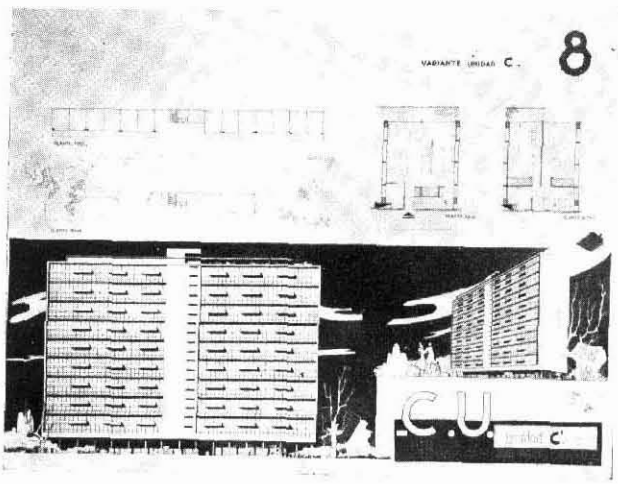


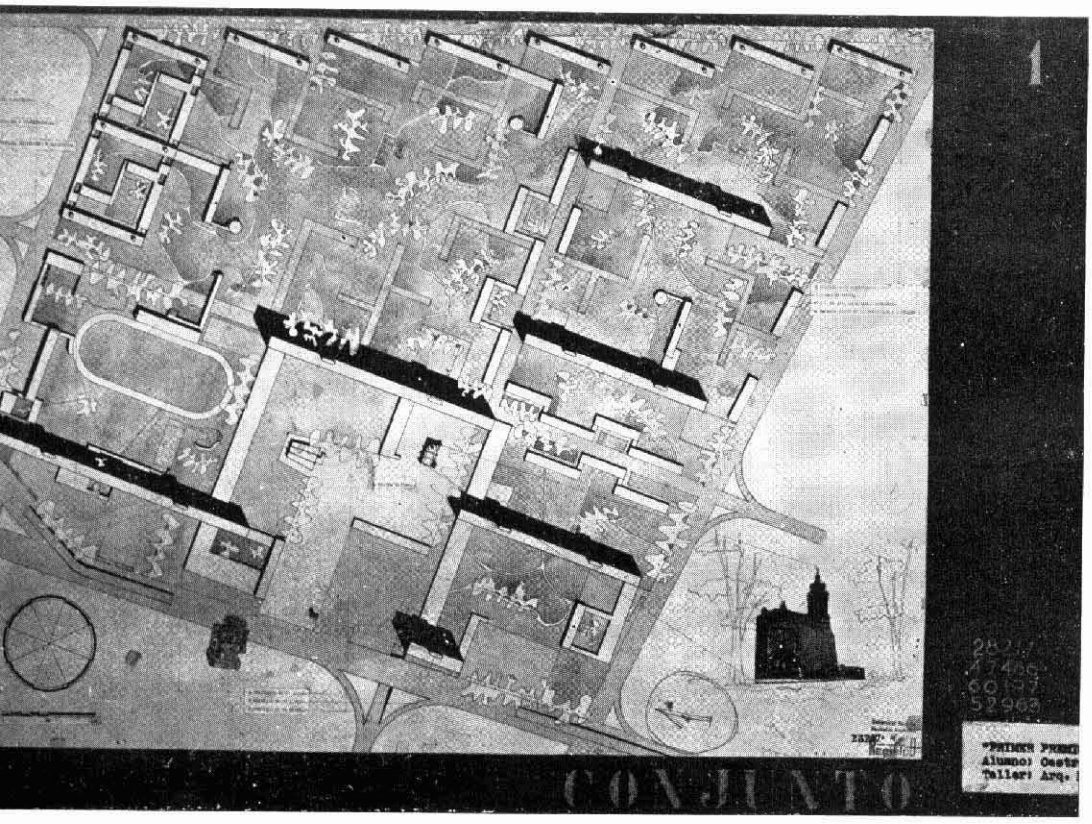
de la Escuela en el número anterior, como era nuestro propósito.

Nos vemos, pues, precisados a concretar fundamentalmente la atención de estas páginas en un tema de arquitectura y urbanismo, de alcances muy especiales, que fué presentado por dos grupos de alumnos que trabajaron en equipo bajo la especial dirección de los arquitectos Mario Pani y Enrique del Moral, en su calidad de maestros de composición de la Escuela. Pero la atención preferente que damos a este asunto no excluye el que presentemos, aunque sea aisladamente, otros varios trabajos de diversos ciclos y años, como fueron un cine, un restaurante, un club de golf, una serie de estudios sobre grupos de tres almacenes y algunos otros asuntos. Lamentamos que la falta de espacio nos impida por esta vez el publicar también trabajos de tipo pictórico de la clase del maestro Luis G. Serrano, en la que también se han desarrollado labores e investigaciones que merecen nuestra mayor atención, particularmente cuando se deja sentir en nuestra más reciente arquitectura un vivo deseo de reintegración plástica, con tanto mayor sentido y trascendencia cuanto que estamos en un país y dentro de una cultura eminentemente pictóricas.

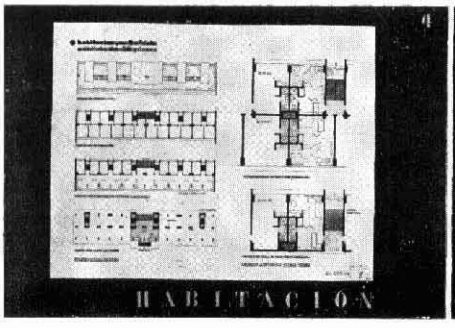
El trabajo a que nos referimos líneas más arriba, y que por su interés pedagógico, social y técnico se destacó con el conjunto que publicamos, es el proyecto para un centro urbano de habitación, supuestamente ubicado al sur de la ciudad, sobre la prolonción de la Calzada de la Piedad, y destinado a plantear

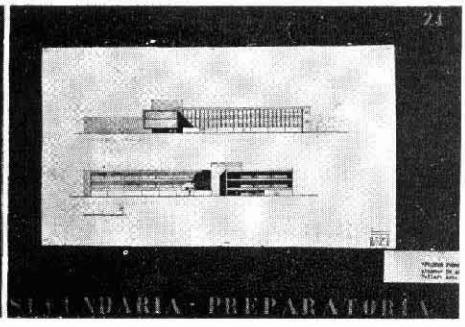


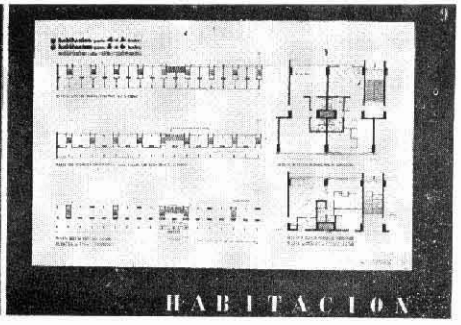




Es de señalarse la unidad de criterio que coincide en organizar armoniosamente edificios multifamiliares de diversas alturas y tamaños dentro de espacios fundamentalmente concebidos como zonas verdes, cívicas y de recreo.

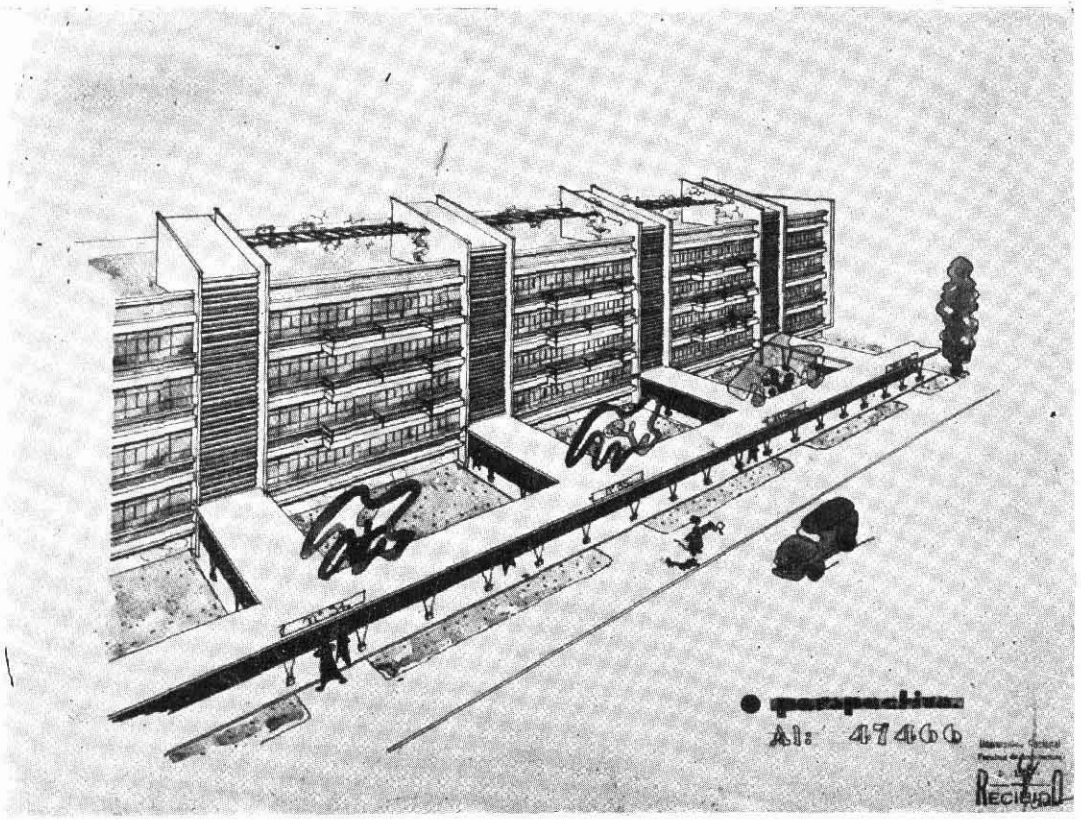






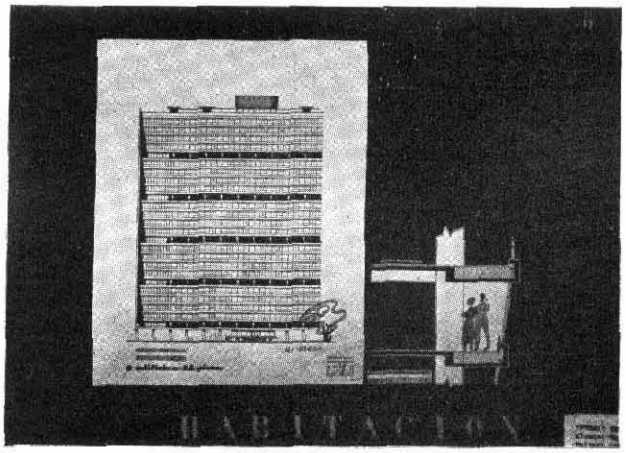
Interesantes estudios de apartamentos individuales que forman celdillas de grandes edificios, así como de centros escolares incorporados a la composición urbana, se encuentran en los estudios presentados.

Exposición de trabajos de la Escuela Nacional de Arquitectura.

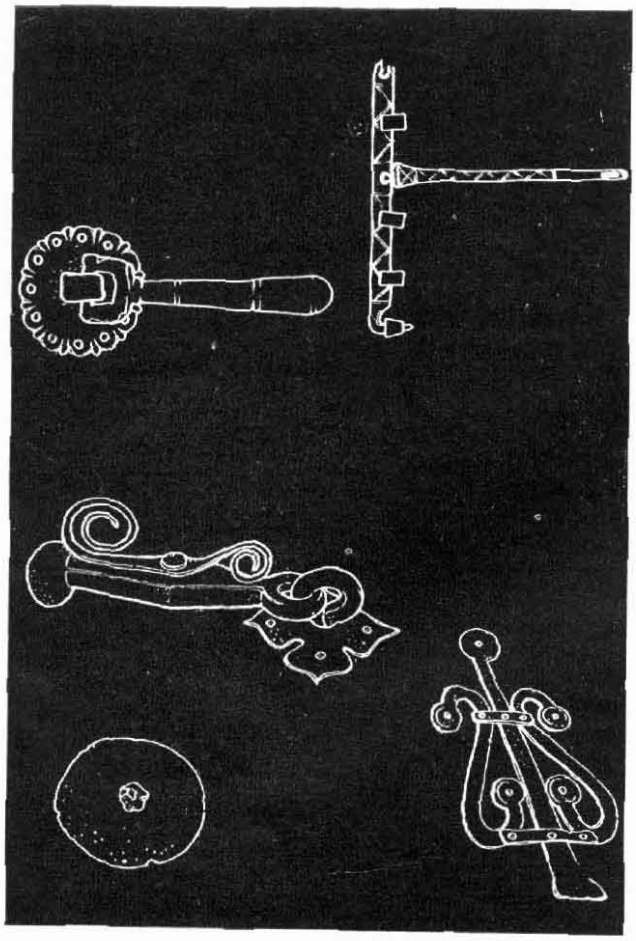


y resolver ya el clásico problema (dentro de un pensamiento técnico contemporáneo) de la creación de conjuntos urbanos para clases media o pobre, partiendo por igual de una estructura económica y de una transformación urbana integral de la zona que se estudia. Aquí se pretendió llegar, dentro de los límites de la tarea escolar, a una solución integral que atendiese tanto al aspecto puramente arquitectónico cuanto al urbanístico, y en la que no faltase ninguno de los aspectos vitales de la población que ocuparía aquella zona. Para plantear correctamente y resolver tan importante problema se organizaron dos equipos de trabajo formados por alumnos de los años 3o. al 5o., siendo el representante de este último año una especie de jefe de grupo y trabajándose, como se dijo más arriba, bajo la dirección de dos maestros de composición.

El resultado de los trabajos así ejecutados (en la inteligencia de que una tarea de dicho tipo constituye un experimento sin precedente en la Facultad de Arquitectura) fué tan brillante, que tanto el equipo dirigido por el arquitecto Pani, cuanto el que estuvo a cargo del arquitecto Del Moral, fueron acreedores al "Premio Alberto J. Pani", que se concede anualmente en nuestra Escuela a los trabajos mejor realizados. Concretando un poco más lo anterior, especificaremos: en el grupo que llamaremos "A", bajo la dirección del maestro Pani, constituído por los alumnos Alberto Castro, de 5o. año; Abel Gassol Galafré, de 4o. año; Salvador de Alba y Juan Rangel Hidalgo, de 3o., obtuvieron todos sus componentes primer premio, excepto Gassol Galafré, que mereció Premio de Excelencia por su trabajo sobre la habitación, con calidad y dimensiones dignos ya de una tesis excepcional, más que de un trabajo de fín de año. En el grupo que llamaremos "B", bajo la dirección del arquitecto Del Moral, constituído por los alumnos Rossell, de 5o. año; Encinas y Sheinberg, de 4o., y Freyermuth y Vargas, de 3o., obtuvieron primer premio todos los que lo formaron, excepto el pasante



Exposición de trabajos de la Escuela Nacional de Arquitectura.

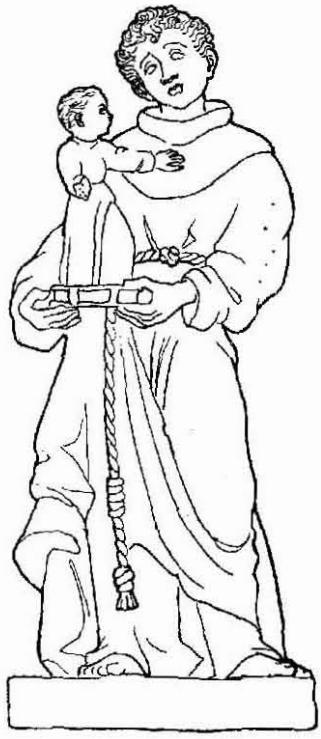


Hierros coloniales de Oaxaca, de exuberante riqueza artística.

Guillermo Rossell, que alcanzó Premio de Excelencia por su trabajo de urbanismo.

Además de estos dos grandes contingentes, que lamentamos no reproducir en toda su amplitud, se presentaron dos tesis profesionales: la del Instituto Nacional de Antropología e Historia, que tuvimos la oportunidad de publicar casi íntegramente en nuestro número anterior, y la de un Rastro para la Ciudad de México, así como multitud de trabajos diversos que sería prolijo enumerar y describir, y en todos los cuales se advierte la consistencia y la salud de la enseñanza que se imparte actualmente en nuestra Escuela de Arquitectura, en el momento en que ha dejado atrás definitivamente una multitud de tendencias preteristas poco valiosas para hacer suya la madurez de pensamiento que caracteriza a la doctrina de la arquitectura contemporánea.

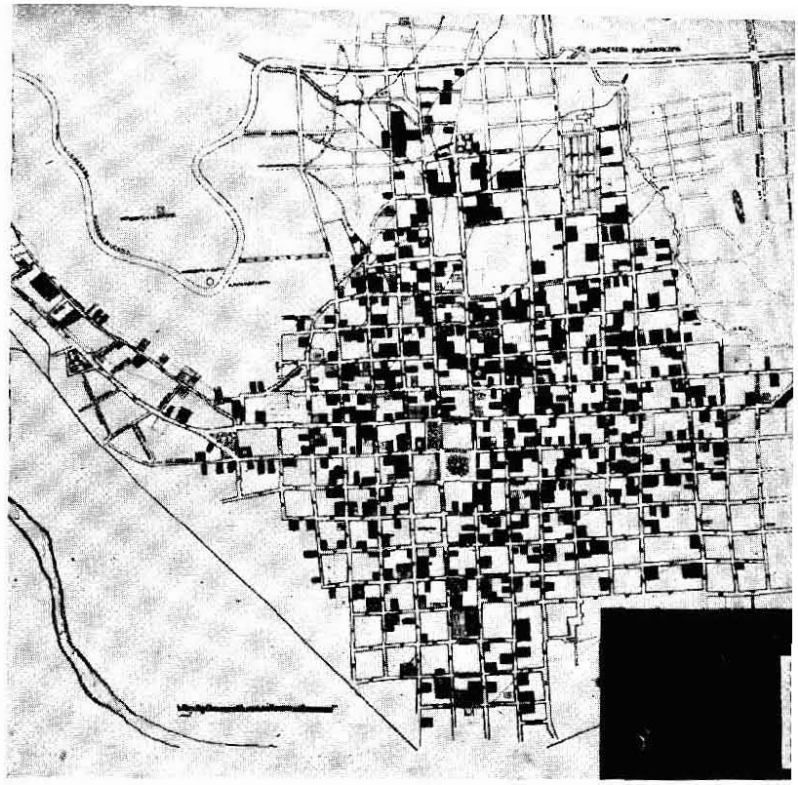
Independientemente de año, de maestro y de tema, es estimulante advertir en todos los trabajos expuestos una agilidad de concepto y una atractiva modernidad de presentación que los han colocado en muchos casos a la altura de los desarrollos profesionales que podemos encontrar en libros y en revistas especializadas en arquitectura y urbanismo. Y si bien algunas de estas presentaciones adolecen —¿y por qué no?— de la influencia de algunos de los grandes maestros extranjeros, también es de notarse en ellas la presencia inconfundible del espíritu plástico del arte contemporáneo de México: el particularísimo sentido de los asuntos y materiales humildes; la cercanía

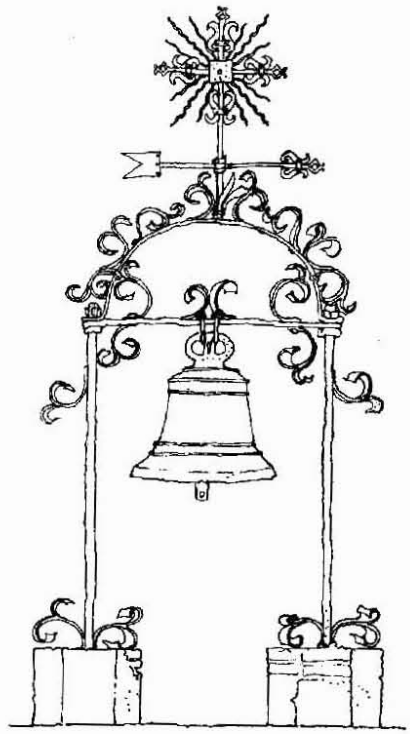


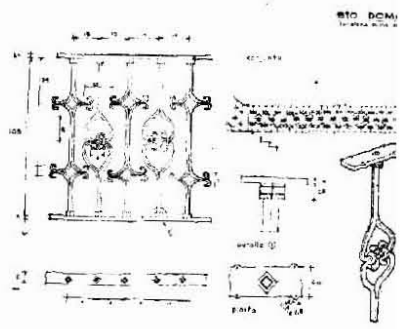
de la roca viva y de la vegetación en polifonía con las formas precisas de lo arquitectónico.

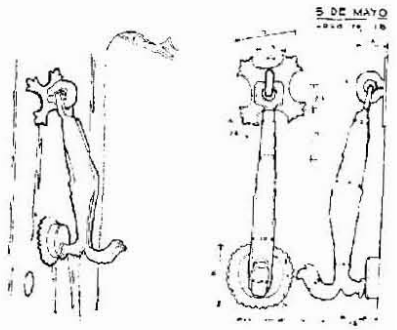
También merece destacarse la extraordinaria labor de investigación y de catalogación que se ha venido desarrollando por alumnos y maestros de la Escuela a lo largo de más de cuatro años y que ha tenido como tema la interesante ciudad de Oaxaca. Sobre este particular interesará al lector saber que dicha tarea se desarrolló, año tras año, durante las vacaciones, por medio de grupos selectos de alumnos, quienes llevaron a cabo una indagación verdaderamente exhaustiva de los tesoros de arte de aquella capital. Aunque mucho de lo importante fué presentado en la exposición, el contingente desarrollado es de tales proporciones, que hubiera sido necesaria una sala completa del Palacio de Bellas Artes para exhibirlo en su totalidad y haciéndole el honor que merece. Lástima que no haya sido así, y que una tarea del extraordinario valor de ésta tenga que ser tan restringidamente mostrada al público, como tuvo que serlo. Y justamente con este motivo nos permitimos sugerir al Instituto Nacional de Bellas Artes que organice periódicamente exposiciones antológicas de la Escuela Nacional de Arquitectura con la seguridad de que ello contribuiría poderosamente, por una parte, a levantar más aún la calidad de la tarea escolar, y por otra, a contribuir a la educación del criterio y del gusto públicos en los importantes y frecuentemente ignorados asuntos del urbanismo y de la arquitectura: de la cultura de la ciudad y de la habitación.

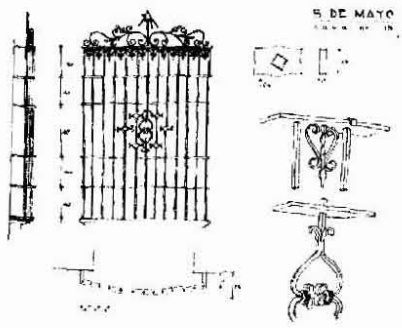
Frente a esta joven y activa Escuela de Arquitectura, con cuyo Director recorrimos pormenorizadamente la exposición de trabajos del año pasado, no podíamos menos de hacer comparaciones con tiempos anteriores que conocimos muy bien y que señalan una vez más el valioso hecho de que en muchísimos casos los tiempos pa-

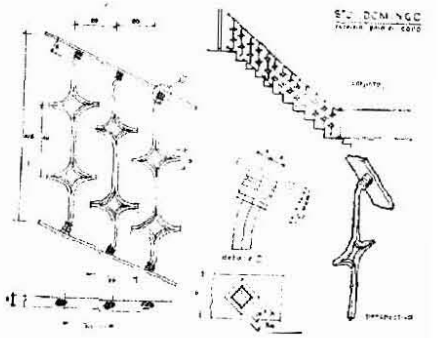




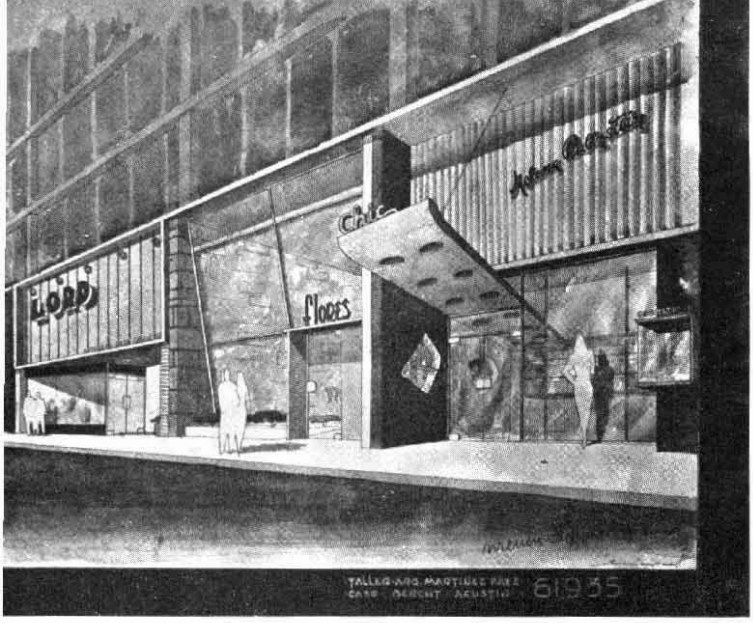


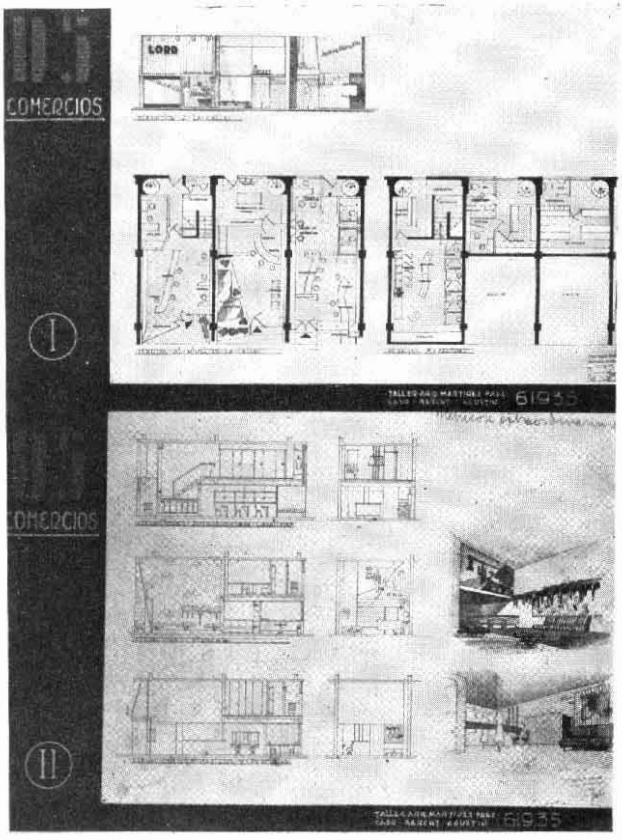






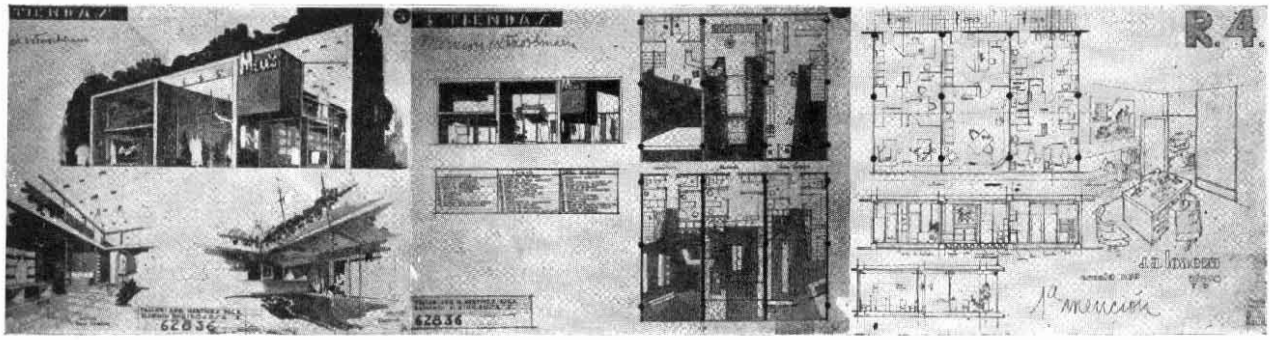
En el plano de Oaxaca que reproducimos en la parte superior y que constituye una verdadera guía para el investigador de las obras coloniales, se ha vaciado, de acuerdo con una clave especial, toda la información que a lo largo de años se obtuvo sobre arquitectura civil y religiosa, escultura, balconería, hierro forjado y tallas en madera.

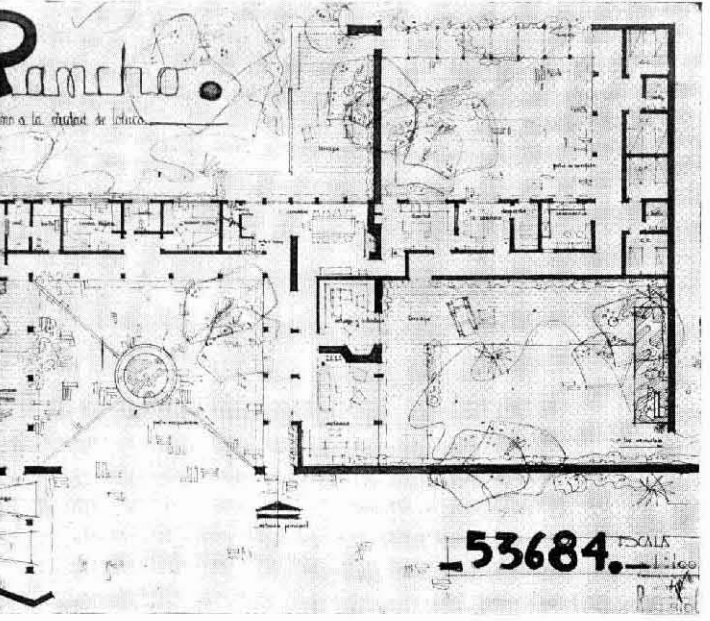




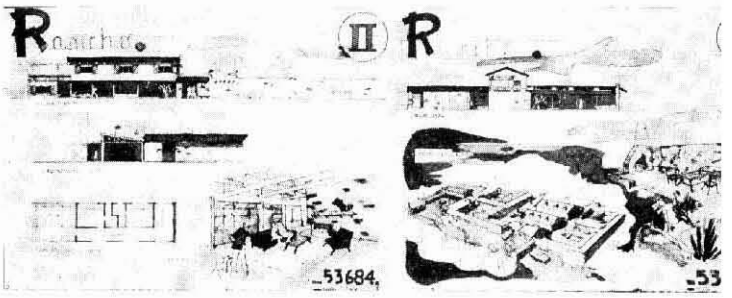
sados no fueron mejores. Recordábamos con hiriente viveza aquellos años en que fuimos estudiantes y en los que la Escuela empezaba apenas a librarse del penoso lastre del academismo y de la "ortodoxia" de los estilos arquitectónicos. No hacía muchos años que en esos mismos corredores, junto a los inmortalmente ridículos vaciados en yeso, copia de la copia de alguna cosa, veíamos las exposiciones de patios clásicos, de fachadas para edificios públicos, de entre-ejes en neoclásico francés, de escalinatas y balaustradas para residencias y maquinarias, y de otros asuntos más o menos alejados de la verdadera arquitectura. Inevitablemente comparábamos las novedades casi publicitarias de las presentaciones de trabajos actuales, con sus superposiciones y "collages" de materiales y texturas, con aquellos eternos "lavados" a la acuarela, supuesta clave de toda verdadera arquitectura, y en los que la perfección técnica había degenerado en manía, y en un modo de perder el tiempo como otro cualquiera.

En los trabajos de ahora (recordamos particularmente los del equipo dirigido por el maestro Del Moral) nos llamaban poderosamente la atención las indicaciones de grupos escultóricos abstractos estrechamente armonizados con lo tectónico y paisajista, y comparábamos inevitablemente estos juveniles hallazgos con la clase de un buen señor que no hace muchos años obligaba a los alumnos a copiar ociosamente en barro los famosos vaciados aquellos, gastados y desfigurados ya de tanto ser copiados un año y otro con la misma falta de interés y de sentido. E inclusive en esa admirable tarea, proseguida año tras año, de investigación artística en Oaxaca, se sentía, a pesar del tema, la misma agilidad y la misma juventud que animaba a todo el conjunto, y en la que participan por igual maestros y alumnos, y ello mismo nos hacía sentir que nuestra Escuela ha llegado por fin al punto de madurez y de conciencia de su sentido en el que la investigación del pasado artístico ya no es un peligro para el presente, ni implica como antes el deseo de imitar o de continuar las arquitecturas y formas históricas. En otras épocas, investigaciones de ese tipo no hubieran conducido sino a una deificación



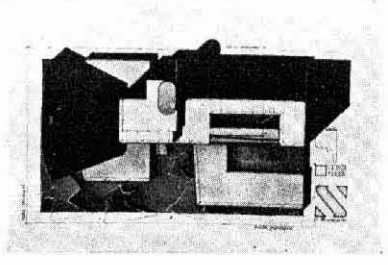


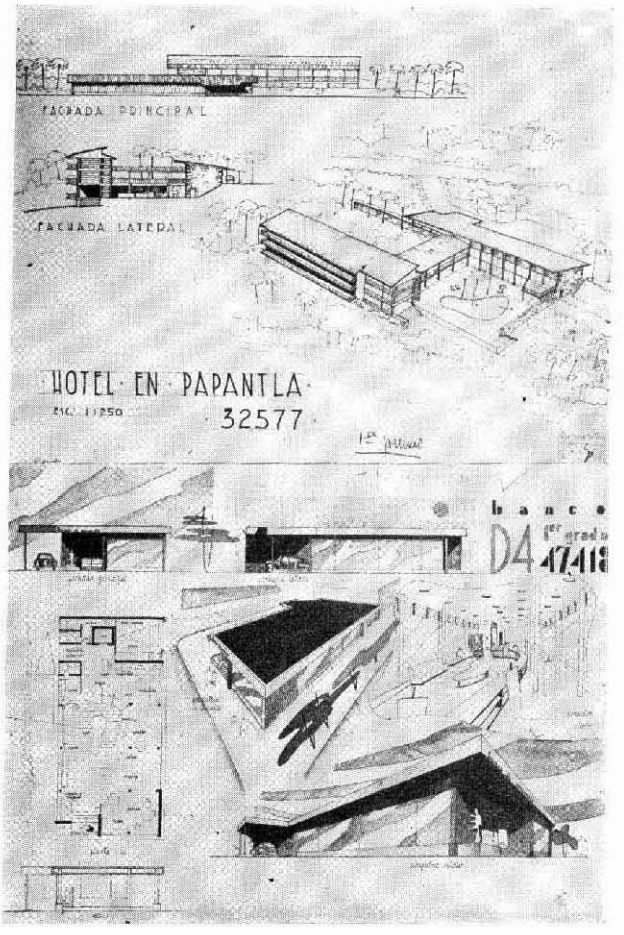
Problemas de arquitectura rural, pequeños hoteles tropicales, sucursales bancarias y edificios sindicales: un buen acopio de realidad con técnica mexicana presentado por alumnos de la Escuela Nacional de Arquitectura.



del pasado con una serie de consecuencias en las soluciones de problemas contemporáneos. ¡Qué bueno que nuestra Escuela de Arquitectura ya no es la Academia que fué tanto tiempo, y qué bueno que esté fundando ahora una tradición de juventud y de futuro y no de continuación del ayer o del anteayer!

De esta manera, ARQUITECTURA se complace de una manera verdaderamente entusiasta, cordial, en dedicar varias de las páginas del presente número a esta labor de una Escuela que nos formó y por la que sentimos tan grande interés y cariño. Quienes la conocimos en aquellos otros tiempos menos brillantes que los actuales, nos sentimos llenos de satisfacción de que se dé ahora a las nuevas generaciones todo aquello que nosotros en otra época no pudimos recibir, y de que nuevas generaciones den en respuesta todo cuanto nosotros no llegamos a dar.





LIBROS Y REVISTAS

UN EXAMEN DE LA ARQUITECTURA MEXICANA DEL XVI

Por Justino Fernández

Para aquellos que han conocido al autor de esta impresionante obra * no sorprenderá que haya dado cima a su más reciente trabajo publicando, en dos preciosos volúmenes, su historia, si así puede llamarse, de la arquitectura mexicana del siglo XVI. Los antecedentes académicos y de erudición de George Kubler, su amor a los monumentos del pasado americano, su laboriosidad, inteligencia y sensibilidad, garantizan al estudioso que se embarque en la lectura de su obra la mayor seriedad, conocimiento y comprensión de nuestras cosas, así como un tratamiento metódico y coordinado de primer orden. De todos modos George Kubler no necesita presentación, pero sí un reconocimientoto de sus méritos, tanto más, cuanto que con cordial compañerismo ha dedicado su obra al maestro Manuel Toussaint y a los amigos mexicanos, entre los que tengo el honor de contarme.

La obra es ambiciosa y postula novedades en el tratamiento del tema, en relación con los autores que anteriormente se habían ocupado en él. Esas novedades consisten en el esfuerzo hecho por Kubler para relacionar la demografía, el urbanismo y la historia de las instituciones al análisis de los monumentos que estudia. El autor ha limitado el área geográfica de su estudio a aquella que corresponde a la diáspora de la construcción monumental en Nueva España durante el siglo XVI, resultando una especie de gran triángulo cuyos vértices son: Nombre de Dios, en Durango, Tampico y Tehuantepec; considera el autor que Yucatán y las provincias al Oeste pertenecen más directamente a otra tradición en Latinoamérica —sin que nos aclare a cuál propiamente— y así, ha circunscrito, con todo derecho, su tema, a la visión de acuerdo con su criterio.

En la introducción, dedicada a dar un fondo histórico a los frailes mendicantes que pasaron a este Continente en la primera mitad del siglo XVI, el problema más interesante que surge es el del erasmismo, el de fray Juan de Zumárraga de manera importante —que recientemente ha tratado José Almoina (**Filosofía y Letras**, núm. 29) — y de una **élite** de religiosos directores intelectuales de la colonización, que representaron la **avant garde** de las ideas sociales y religiosas en España; por eso Kubler concluye —no sin base— que los doce primeros franciscanos que vinieron a estas tierras representaban la España de Cisneros, mientras que los grupos que vinieron después, bajo la dirección de Zumárraga, representaban el pensamiento erasmista en México. Y claro está que considera a Vasco de Quiroga y la **Utopía** de Moro, a fray Martín de Valencia y a fray Alonso de la Veracruz y su decidida simpatía por fray Luis de León. Una de las fuentes importantes para esta parte es Bataillon, que no se encontraría mejor autoridad.

Menos edificante que todo lo anterior, según atinada frase de Kubler, es el aspecto de los encomenderos, el problema de la encomienda, y los choques con los frailes y los de éstos y el clero secular, hasta que la centralización de la autoridad en la Corona, vino a modificar la situación y con ello entra en decadencia, en la segunda mitad del siglo, la acción benéfica de los frailes en favor de los indios, que Kubler encuentra renovada hasta nuestro tiempo, ahora por la acción gubernamental. Se podría pensar que las estadísticas en relación con los problemas demográficos resultasen, como toda estadística, aburridas, si bien reveladoras, pero George Kubler ha sabido dar a este capítulo un positivo interés y por medio de tablas e inteligentes discusiones presenta visiones convincentes, tanto de los movimientos de población indígena, como de la fijación de ésta en centros urbanos, para lo cual el experimento de Vasco de Quiroga fué tan importante por el buen éxito que obtuvo organizando comunidades, ejemplo sin paralelo que fué seguido por los frailes mendicantes. Mas el problema se presenta en relación con los fenómenos de despoblación, ya por epidemias o por otras causas, que Kubler analiza y discute, trayendo a colación las teorías de los cronistas, entre ellas las evidentes exageraciones del padre Las Casas, para concluir que no sabemos la causa real, si bien varias posibilidades se ofrecen como solución. Muy finamente Kubler hace notar la distinción del concepto de "trabajo" en la mente indígena antes y después de la Conquista y en la mente occidental; para el indígena del mundo antiguo toda actividad, salvo excepción, era ritual y así su vida estaba "ocupada"; en el cambio de valores, de vida, el indio siguió trabajando, pero quedó "psicológicamente sin quehacer". Este delicado problema ya había sido visto por Ricard.

El problema en pie consiste, como Kubler lo plantea, en que a mayor despoblación, mayor actividad constructiva puede demostrarse. Hay diferencias entre las formas de desarrollar establecimientos por las tres Ordenes, no sólo en la calidad de las construcciones, sino en su relación con los centros de población en que se erigían; también en cuanto al menor o mayor esfuerzo requerido a los indios por las distintas Ordenes, los franciscanos menos, los agustinos más, los dominicos término medio. Por otra parte, la población de los frailes fué siempre en aumento y así sus actividades constructivas hasta su declinación, alcanzan la cima entre 1560 y 1570, no obstante que las epidemias se hacen notar en distintos periodos, si bien los agustinos continuaron construyendo a pesar de ellas.

Al final, Kubler explica que urbanizar la población indígena era disfocar y destruir los presupuestos de su cultura, lo cual trajo como consecuencia el decrecimiento de la población, en el acomodo a la nueva vida. La arquitectura, dice, fué hecha a expensas de una de las grandes configuraciones históricas de la sociedad humana. Por último, agrega que hay que distinguir entre las obras de arte que afirman una tradición no rota sobre su propio suelo, y las que emergen de la destrucción de una cultura. Y ahí nos deja en punto y coma, porque según lo anterior, para la interpretación de la arquitectura del siglo XVI cabe preguntar: ¿emerge de una cultura destruída, la indígena, o de una floreciente, la occidental?

Al entrar al capítulo sobre el urbanismo, hace notar Kubler la diferencia entre las innumerables fundaciones de pueblos en Nueva España en el siglo XVI, que responde a una campaña sistemática, sin paralelo en la colonización española, y la diferencia que existe en el espíritu con que se desarrolló el urbanismo en el Perú, diferencia que consiste, según el autor, en que la colonización mexicana, en su inicio, estuvo animada por el humanismo, mientras que la peruana pertenece a una reacción contra él.

Principia el estudio de ciudades y pueblos con la fundación española de la ciudad de México por Cortés; no me parece que Kubler haya utilizado convenientemente los estudios sobre los planos de la ciudad de esta época que hace tiempo publicamos (Toussaint, Gómez de Orozco y Fernández, 1938), ni, por otra parte, se expresa en contradicción con las conclusiones a que ahí llegamos, positivamente

---

* GEORGE KUBLER: **Mexican Architecture of the S'xt enth Century.** 2 vols. New Haven, Yale University Press, 1948.

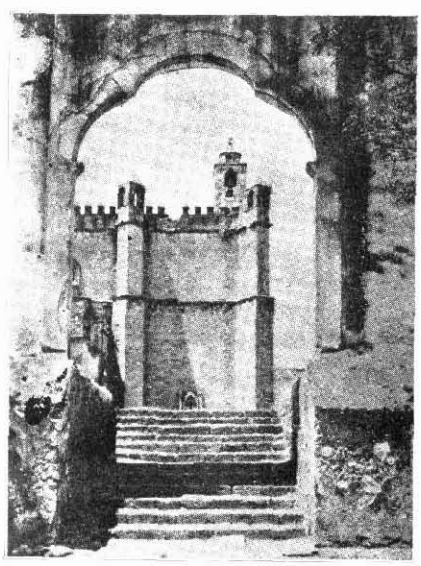
novedosas, creo; en general, se extiende más sobre la parte arquitectónica, utilizando muchos datos interesantes de las Actas de Cabildo y logra dar una visión precisa; concluye diciendo, atinadamente, que México surgió como la primera ciudad moderna de América, como el asiento del gobierno y la industria, sin fortificaciones, sin defensa y abierta al comercio y al viajero. Mas no sólo México sino, en general, pueblos y ciudades, salvo los puertos, carecieron de murallas o construcciones defensivas, puesto que, nota Kubler, las iglesias y conventos tenían ese sentido de protección en caso dado. La separación de la población europea de la indígena estaba basada *más en la protección de ésta que en* razones de prevenir el contacto; la separación respondió a la política de los franciscanos, discutida y a la postre cambiante.

Discute y compara Kubler el plan de retícula, tan usado en las poblaciones de Nueva España, y se refiere al **Plano en papel de maguey,** para indicar que ese tipo de plan, independientemente, surgió en *el viejo y en el nuevo continente. Después* trae a colación las fundaciones franciscanas de carácter urbano en Francia en el siglo XIII y recuerda que entre los frailes del siglo XVI, encargados de la evangelización, hubo varios de origen francés, como fray Jacobo de Testera y fray Maturino Gilberti, entre otros. Por último, menciona a Alberti y sus prescripciones urbanas en relación con las plazas y concluye el capítulo diciendo, acertadamente, que las fundaciones urbanas de siglo XVI en México tienen interés no sólo para la historia de la colonización española, sino para la del urbanismo en general y que constituye quizá uno de los más importantes capítulos del arte cívico de la historia de occidente.

En el capítulo titulado "Diseños y supervisión", Kubler da buena cuenta de la situación de Nueva España en materia de constructores y arquitectos antes y después de 1500, tocándoles a los frailes mendicantes una gran parte de la tarea y el mérito de haber creado una arquitectura que, si bien conserva por modelos las grandes construcciones españolas que la memoria tenía presentes, está, por la urgencia de la vida misma, por las necesidades que fueron sus maestras, dice Kubler, llena de invenciones. El caso es que antes de que vinieran a Nueva España arquitectos profesionales, *la técnica del estilo estaba* establecida antes de 1500, y con la llegada de éstos fué llevada a un refinamiento, con tendencia herreriana. Arquitectura con carácter como de aficionados —que lo eran los frailes— es para Kubler la de la primera mitad del siglo XVI, pero no sólo los frailes, sino también los constructores de ese momento, de los cuales logra listar veintiuno; de ellos salieron los diseños para pueblos y fábricas, hasta que con Arciniega y otros aparecen las reglas estrictas del Renacimiento; Kubler señala la necesidad de una monografía sobre Arciniega. *Es curioso encontrar a un inglés* entre los constructores de la segunda mitad del siglo. En cuanto al enigmático caso de Acolman, sabemos que no se trata sino de una mala lectura de la inscripción y que "Palomira" no es sino un error, ya aclarado, y debe leerse, si bien está allí abreviado: **Maestre fray Alonso de la Vera Cruz. Provincial.** Un indio se encuentra también entre los proyectistas y constructores; educado por franciscanos, trabajó en Nueva Galicia.

El autor pone en claro la situación del trabajo, gracias al documentado detalle con que la trata, y así logra distinciones que dan la mejor idea que hasta ahora tenemos de esa realidad. Se ha exagerado, dice, el papel desempeñado por la esclavitud, virtualmente terminada en 1561 y conservada sólo como castigo; explica la función del "repartimiento" y agrega que no se ha dado suficiente importancia a los servicios voluntarios, resultado de la *persuasión moral y el ejemplo de los frailes* y en cambio L. B. Simpson ha oscurecido la situación al hablar de los servicios por presión; en todo caso, la intensión de la Corona fué que el trabajo fuese voluntario y pagado. Es importante la relación necesaria que Kubler señala, entre el colono y el jefe de grupo de trabajadores indígenas, y así concluye que sin esta relación el trabajo de colonización hubiera sido imposible.

El entrenamiento de los trabajadores para hacerlos competentes en nuevos oficios necesarios a las construcciones de los europeos, se llevó a cabo de manera importante por los frailes, pero también por particulares; la especialización tradicional de ciertas tribus en determinadas técnicas, fué protegida en algunas regiones; mas, con la *organización de los "gremios", no puede* pasar inadvertido, dice Kubler, que los indios resultaron víctimas de prejuicios y, además, quedaron en lugares secundarios, como aprendices, por la competencia que sin duda podían hacer a los obreros europeos.



Convento franciscano de Tula, Hgo.

Y ahora Kubler va un poco más lejos y se plantea como problema ¿qué sensibilidad aportaron *los trabajadores indígenas* en la obra manual? ¿qué preferencias estéticas y gustos tenían? ¿qué ajuste psicológico desarrollaron en cuanto al estilo de construir del conquistador?

Las dotes artísticas de los indios, su habilidad y virtudes han sido reconocidas; en la ciudad de México, sobre todo, estaban ávidos de experiencia técnica; pero no estaban *interesados en aprender nuevas técnicas* por razones económicas, que no entendían, sino que, dice Kubler, volviendo al concepto indígena del trabajo que más arriba explico, trataron de identificar el trabajo con la conducta religiosa, invocaron las personas divinas como patronos de las obras, instituyeron cantos y, en general, dieron al trabajo un carácter de ceremonia; así acabaron por darle un sentido trascendente que llenara el vacío de la "desocupación psicológica" en que habían quedado, ya notada por Kubler, quien trae a colación una carta de Mendieta en que se demuestra, por la declaración de un indio mismo, que la mucha libertad —otro concepto por aclarar— que tenían los indios les hacía mal y les hacía propensos al vicio, sobre todo de la borrachera, a diferencia de los tiempos anteriores a la conquista, en que el principio de autoridad era incuestionable. Estos aspectos están finamente vistos por Kubler y no cabe duda que son atinados; quizá la supervivencia de ese espíritu queda patente hoy día en la celebración del 3 de mayo, el día de la Santa Cruz, de los albañiles, por ejemplo.

Las herramientas, las hojas de metal y la rueda, antes sólo una forma ceremonial, sobre todas, entraron pronto en la altura colonial indígena y marcan un punto crítico en los conocimientos autóctonos; no sólo *usaron los instrumentos europeos, sino que* los fabricaron. La tracción animal y los vehículos vinieron después, cuando se construyeron caminos apropiados, primero el de Veracruz, en 1530-31. Se construyeron iglesias y otros edificios simbólicamente sobre las ruinas indígenas y se emplearon

materiales tomados de éstas; se explotaron canteras, se introdujo el uso del **tezontle** y del **tecali**; se usaron morteros de varias clases para sustituir la cal, que era escasa y cara; a fines del siglo XVI, tabiques y ladrillos entraron en el uso común, pero el adobe y la "tierra pisada", usados antes de la Conquista, se siguieron usando para construcciones menos permanentes, *sobre todo, con techos de paja y de hoja* de maguey; la carpintería fué una de las glorias de la arquitectura del siglo XVI en el Valle de México; los techos de plomo se emplearon en algunos casos para las iglesias; se importó fierro de Europa y se repisó el que había para fundir campanas, especialmente. Las ventanas se cubrían con lienzos encerados o pintados y a veces con transparente **tecali**, pues el vidrio no se usó sino hasta el siglo XVII. En cuanto a las cimentaciones y otros aspectos de la construcción, se adoptaron ampliamente técnicas indígenas anteriores a la Conquista; las bóvedas de nervaduras aparecieron después de 1540 y otras de diversos tipos. Así, se desarrollaron técnicas desconocidas en España y de acuerdo con la práctica indígena y, en resumidas cuentas, dice Kubler, es notable que hayan subsistido, a pesar de muchos errores y fracasos, las obras de proyectistas e ingenieros aficionados; pero es que las construcciones fueron hechas, como diríamos hoy, "a lo desconfiado". Kubler ha logrado establecer, pues, los momentos de introducción y el desarrollo del uso de materiales y técnicas que sin duda ayudarán, entre otras cosas, a distinguir siquiera **grosso modo** las épocas de muchas construcciones.

El capítulo sobre arquitectura civil no tiene el interés ni la novedad de los anteriores, tanto porque no es comparable en volumen este tipo de construcciones con el de las religiosas, como porque es poco lo que ha subsistido y así hay que rastrear entre documentos y fragmentos aislados, salvo excepciones. Pero Kubler ha reunido en esta parte todo lo importante que conocemos y logra dar una visión más bien general de la arquitectura civil, en la que no abundan los detalles. La situación, dice, recuerda la de Europa en los siglos XI y XII, por la mayor necesidad de iglesias que de habitaciones monumentales. Trata las construcciones con patios, a la andaluza, o sin ellos, a la asturiana, y aquellas con **loggias**, cuyo antecedente se encuentra en las villas romanas del Renacimiento. Observa el autor que es difícil distinguir entre arquitectura doméstica e institucional, ya que en ocasiones un edificio sirvió para lo uno y lo otro, como las casas nuevas de Cortés en México, vendidas después a la Corona, con lo que resulta ser el primer especulador en materia de inmuebles. Cervantes de Salazar es la fuente de información más importante para la ciudad de México. Se ocupa, pues, Kubler, en todos tipos de construcciones, con cierta brevedad, tales como: edificios y casas urbanas, de campo (haciendas), fortificaciones marítimas, los "rollos" (Tepeaca), los "tecpan", las "ventas" o mesones, los teatros, los hospitales, los acueductos, las fuentes y los albarradones para prevenir inundaciones, y con esto termina el primer volumen, que lleva al final una hoja con mapas que ayudan a comprender el área geográfica considerada y el estudio de los monumentos en distintas regiones. *Por lo demás, las ilustraciones de este* volumen son más bien escasas, de tipo documental, pero son suficientes y están reproducidas con finura, lo que las hace interesantes a pesar de sus pequeñas dimensiones.

El segundo volumen se inicia con el capítulo dedicado a las iglesias de una nave, las cuales, por ser numerosas y por constituir un tipo dominante en el periodo estudiado, merecen tratamiento especial. Existe el mismo tipo en Yucatán y el Perú, regiones que caen fuera del estudio de George Kubler. ¿Cuál es la forma normal de las iglesias mexicanas de una nave? Dejando excepciones aparte, Kubler da una serie de características, todas aceptables, y pregunta: ¿qué es una iglesia de una nave? La sencillez de su planta es ilusoria y costará esfuerzo determinar sus antecedentes y objeto. Sólo las iglesias de tipo mexicano pueden llamarse propiamente de una nave; las que tienen capillas laterales, como San Juan de los Reyes en España, las llamará Kubler **criptocolaterales.**

Los antecedentes españoles pueden ser: la iglesia de Yuste, San Antonio de Mondéjar, Santa María de Armedilla y Ovila; pero el tipo no es original de España; ¿cuál es su origen? Kubler sugiere como hipótesis el sureste de Francia, de donde vinieron algunos frailes a la Nueva España. También las cartujas de Miraflores y Montealegre tienen relación con este tipo de construcción en México. Pero, ¿a qué factores de necesidad espiritual o litúrgica de la época da solución esta forma tan compleja en su simplicidad? Un movimiento hacia la primitiva sencillez apostólica de la Iglesia, que fué preparado en las iglesias monásticas españolas mencionadas y que en México fué llevado a sus últimas conclusiones por los frailes mendicantes en su deseo de simplicidad, de fe y de ceremonia. La necesidad progresiva de unificación y de concentración del volumen de las construcciones corresponde a las mismas necesidades en cuanto a la congregación de fieles, para lo cual las naves simples servían mejor al objeto que las triptocolaterales; así pues, no obstante los antecedentes españoles aislados, las iglesias de una nave son intrínseca y específicamente mexicanas, dice Kubler, quien agrega que es tentador relacionarlas con las tendencias españolas pre-reformistas y aun con las ideas erasmistas promulgadas en México por Zumárraga.

A continuación, el autor examina en detalle y medida un buen número de iglesias y variantes y originalidades, como, por ejemplo, la incorporación del confesonario al muro, que no parece tener antecedentes europeos. San Agustín de México *fué la primera iglesia con techo de* bóvedas, y fuera de la capital se usaron en el Valle de Puebla, en el del Mezquital, en la Mixteca Alta y en el Noreste del Valle de México. Escasas como fueron en un principio, parecen haber sido prerrogativa de los franciscanos. Kubler señala las diferencias constructivas de las bóvedas mexicanas y las europeas de los siglos XII, XIII y XIV y dice, con razón, que es un abuso aplicar el término "gótico" a edificios que incorporaron solamente un elemento estructural de ese estilo, a saber: la bóveda de nervaduras. Con conocimiento emanado de sus propias observaciones, Kubler discute larga y comparativamente sobre las formas y técnicas constructivas de las bóvedas de las iglesias mexicanas y señala que estructuralmente están más cerca del románico que del Renacimiento.

Muchas observaciones interesantes se refieren a los diferentes elementos de las construcciones, tales como los contrafuertes, las fachadas, las torres, los coros, las ventanas, los ábsides "ciegos" y su razón de ser así para contener los retablos, solución que se anticipa al barroco europeo del siglo XVII. Justamente opina que el carácter de fortalezas militares de estas iglesias no es sino reminiscencia caballe*resca y simbólica y casi nunca tuvo sen*tido utilitario.

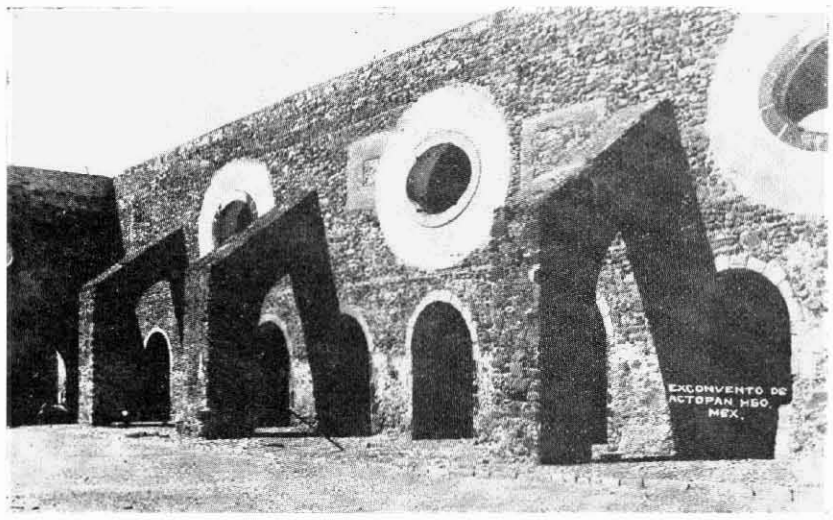
Otros tipos de construcciones religiosas son tratados en capítulo aparte, que empieza por ocuparse de las iglesias triptocolaterales, pocas en número y que se encuentran en México y en Oaxaca, pues fué una especialidad de los dominicos. Sus antecedentes pueden encontrarse en abundancia en España, que Kubler señala en varios casos y el antecedente europeo general en el sistema de meter los contrafuertes en el interior de la nave y, en última instancia, en las construcciones romanas. Una vez más sugiere Kubler que fué por las ideas humanistas por lo que los

franciscanos prefirieron las iglesias de una nave; pero, no obstante que este tipo domina, se pregunta Kubler, ¿de qué corriente de gusto o de antecedente pueden derivar las construcciones primitivas de tres naves, las cuales se usaron para iglesias de poca permanencia, y, sobre todo, para las primeras catedrales de México, Puebla, Oaxaca y Morelia, estructuras que después de 1555 fueron elevadas, en algunos casos, a carácter verdaderamente monumental? Discurre largamente el autor sobre las fechas primeras de la Catedral de México, para poder fijar si su estructura se debió a los franciscanos o no, si bien parece que es a ellos atribuible.

Como posible explicación de las estructuras de tres naves, hechas en madera, Kubler dice que quizá era una solución más rápida de ejecutar y más barata; pero tal explicación no le resulta suficiente y entonces señala algo positivamente interesante, a saber: que hay que tomar en cuenta la diferencia de cultos: el del antiguo mundo indígena y el cristiano; el primero al exterior, el segundo congregando a los fieles en espacios cubiertos. Para resolver su problema, los europeos contaban con la limitada técnica indígena en materia de espacios cubiertos y, claro está, con sus propios recursos; así, la evangélica obligación de impresionar a los indios por la magnificencia de las nuevas iglesias, encontró una fácil solución de exceder los espacios cubiertos alcanzados por la técnica indígena, si bien usaron ésta y el trabajo de los indios. La magnificencia del templo indígena radica en la pirámide, la del cristiano en la amplitud de los volúmenes; por lo tanto, para los europeos se trataba de una vieja y simple solución, mas para los indígenas era un tratamiento del espacio sin antecedentes, de lo cual sin duda estaban conscientes los colonos, dice Kubler.

En cuanto a los antecedentes del tipo de estructura, según Angulo, que Kubler cita, se trata de derivaciones de la arquitectura mudéjar de Sevilla, de fines de la Edad Media, unión de los estilos góticocastellano y almohade, antes de 1248. Kubler encuentra la tesis plausible, pero sólo en lo que se refiere a la planta de los edificios, porque las estructuras mexicanas se apartaron del prototipo mudéjar sevillano y repitieron soluciones más viejas y primitivas; la vieja Catedral de México, agrega, se explica como la combinación de un sistema primitivo medieval y de técnicas indígenas anteriores a la conquista.

Después de 1540, no hay estructuras de tres naves, hasta que el tipo queda resumido en el tercer cuarto del siglo en Cuilapan, Chiapa de Corzo y Coyoacán, iglesias dominicas, y en las franciscanas de Quecholac, Tecali y Zacatlán de las Manzanas, todos más o menos renacentistas y con elevación de la nave central —que no tenía ninguna del grupo anterior— con antecedente en las estructuras basilicales romanas del siglo IV. Este grupo se ha atribuido a Arciniega (Mac Andrew, Toussaint); su fuente se encuentra en Portugal y en España; sin embargo, dice Kubler, ningún tipo peninsular tienen las arcadas ambiciosas y las masas prominentes de las iglesias mexicanas; Cuilapan, Quecholac, Tecali y Zacatlán, no se pueden identificar con ningún edificio europeo y, no obstante ser obras de aficionados, tienen cualidades de libre y original invención en la estructura y el volumen, de manera que no tienen paralelo exacto en Europa.



Convento de Actopan, Hgo.

Pero las iglesias de tres naves no fueron rivales del tipo prevaleciente de una sola, más bien fueron destinadas para el uso de europeos en las dos primeras décadas de la colonización, ya que sólo se elevaron en las ciudades de México, Puebla y Oaxaca; prematuramente se extendió el tipo a algunas grandes comunidades indígenas, antes de 1540; pero fué sustituído por el de capilla abierta y, en última instancia, por el de una nave. Así, tanto las iglesias criptocolaterales como las de tres naves se erigieron contra la corriente, los hábitos y las preferencias prevalecientes del siglo.

Caen fuera del objeto de Kubler las grandes catedrales definitivas, y dice que poco puede añadirse a su estudio después de los trabajos de Toussaint y Angulo, quien da sus antecedentes españoles, a los que Kubler agrega los italianos y las influencias flamenca y germana. La catedral de Pátzcuaro, concebida por el obispo Quiroga, es objeto de especial atención con su antecedente recordado por Bevan: la catedral de Granada; pero aquí añade también Kubler otro antecedente interesante: el proyecto para San Pedro de Roma de fray Giocondo. Las catedrales significan, dice, la ascendencia del clero secular sobre el regular, y como símbolos espirituales la estrategia y la política de la contrarreforma en oposición al humanismo cristiano de los primeros frailes.

Respecto a las "capillas abiertas", hace Kubler ciertas atinadas observaciones acerca de su función; distingue entre las propiamente tales y las "capillas de indios", con función administrativa y no litúrgica, que pueden identificarse con las "porterías" y sugiere que García Granados no distinguió unas y otras: la discusión concluye en que no toda estructura con arcadas es "capilla abierta". Además, hay que considerar tanto las "capillas de indios" como las "abiertas", en relación estrecha con los atrios, también usados para fines administrativos y sociales. Así, Kubler aclara este "tipo confuso" de estructuras, y pasa a estudiar las "capillas abiertas", claramente tales, como Tlaxcala, Tlalmanalco y Teposcolula, integrantes muy originales de la arquitectura del siglo XVI, sin precedente en la historia de la arquitectura; las "capillas abiertas", dice, son la contribución más original de México al repertorio mundial de formas especiales de la construcción. Las "capillas posas" plantean el mismo problema que las "capillas de indios": ¿tuvieron altares? ¿sirvieron para la liturgia o para la administración o para ambas? Otros elementos de las construcciones son estudiados: las celdas, las salas de profundis, los refectorios,

las cocinas y el desarrollo histórico de los claustros con arcadas y contrafuertes. Este importante capítulo de la obra de Kubler termina con unas tablas en que aparecen distintos tipos de molduraciones de arquerías.

El último capítulo está dedicado a pintura y escultura, siempre en términos, dice Kubler, de su uso arquitectónico. Se inicia propiamente con una discusión sobre la existencia, demostrable o no, de la mano indígena, de hecho casi invisible, salvo hipotéticamente en algunos casos; pero la discusión principal se refiere a la pintura mural en iglesias y conventos. Kubler hace un esfuerzo por establecer las fuentes iconográficas, que derivan principalmente de libros ilustrados, así como la tipología, los asuntos y otros aspectos del desarrollo de la pintura mural; es interesante la sugestión de que Juan Gerson, autor de las pinturas de Tecamachalco, haya pintado también los tableros del claustro de Epazoyucan; los murales quedan, dice, como documentos de la cristiandad popular y patética de la alta Edad Media, trasplantada por los misioneros a América. La aportación de Kubler en este capítulo es muy estimable e interesante, pero está lejos de agotar el tema; más bien ha añadido datos de erudición.

La escultura arquitectónica ornamental principalmente, concentrada en determinados puntos de los edificios, es tratada por Kubler con cierto detalle, considerando las fuentes españolas y portuguesas, ya que similar variedad de estilos florecen en México, si bien a la postre puede verse que en Nueva España se desarrollaron estilos propios, que Kubler hace un esfuerzo por clasificar en grupos que van desde aquellas "obras europeas", plateresca y académicas, hasta "obras coloniales" y "obras indígenas", conceptos que explica, llamando la atención sobre dificultad que existe para establecer cronologías y la difícil identificación de la labor indígena con carácter propio. Hace Kubler interesantes observaciones sobre contrastes y relaciones, mas, en conjunto, el capítulo deja la impresión de ser insuficiente.

El segundo volumen está más ampliamente ilustrado que el primero con excelentes fotografías y dibujos y **relevés** tomados, en parte, del Catálogo de Construcciones Religiosas. Por último, hemos de dar atención a la conclusión que cierra el libro, el que se completa con una extensa nota bibliográfica, unos apéndices y un índice bien organizado.

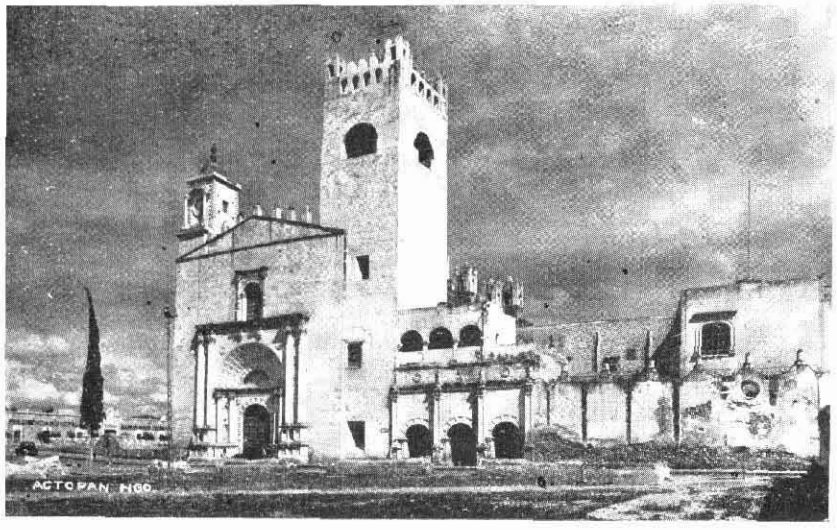
La conclusión es relativamente breve, pero rica en ideas, y en su principio aparecen replanteadas cuestiones fundamentales: la explicación de la actividad constructiva y la aceptación de la nueva cultura por los indígenas principalmente.

Dice Kubler, con acierto, que por lo general se sobreestima o se desestima la actitud autónoma de los indios en la colonización, y que el grado de indudable coerción pasó de un sentido militar a formas sociales sin las cuales ninguna sociedad puede persistir, menos onerosas y destructivas que las aplicadas por la Confederación azteca en el siglo XV. Así pues, trata de la conducta indígena y su reajuste y señala dos niveles de cultura: el de urgencia vital y el de "cultura excedente". Tal parecería que se trata de una interpretación materialista de estructuras y superestructuras; pero Kubler pasa inmediatamente a explicar la necesidad de sustituir la organización religiosa y ceremonial del antiguo mundo indígena por las vastas posibilidades ofrecidas por el cristianismo y hace notar, finamente, que los indios de la meseta bajo la hegemonía azteca estaban ávidos de asimilar experiencias de otros pueblos y que, por lo tanto, aceptaron rápida y cabalmente la nueva religión y su ritual, en forma jamás repetida en la colonización: fué el ceremonial, dice, la base de toda otra aceptación, y así las actividades constructivas del siglo XVI son un índice del proceso general del cambio de cultura en México.

El análisis de los edificios fué llevado a cabo por el autor para determinar las formas predominantes y sus antecedentes históricos; las iglesias de una nave quedaron explicadas como la expresión de ciertas preferencias de los mendicantes, de carácter liberal o reformista; el orden en el tiempo en que el indio aceptó la nueva cultura demuestra que las grandes construcciones de los mendicantes coinciden, a la vez, con su decadencia y con la afirmación del espíritu social de empresa del indio, afirmación iniciada por los mendicantes humanistas de la primera generación.

Una discusión más se refiere al desarrollo del aprendizaje de las nuevas técnicas, considerando los factores negativos y positivos para concluir tentativamente que, entre 1520 y 1570, existió un estado en extremo favorable a la producción arquitectónica y que ninguna otra colonización española en América alcanzó semejantes resultados, de manera que puede decirse que, por un corto tiempo, los mendicantes realizaron el ideal como agentes colonizadores de la historia moderna. ¿Dónde quedan los "ídolos tras de los altares", "el exotismo reptilesco" y una "prehistoria viva"? Kubler desvanece, de una vez por todas, tanta mala literatura acerca del México actual y explica, a mi modo de ver con justicia, que por un proceso de convergencia y de eliminación, ha resultado una cultura nativa en la que los principales componentes son manifiestamente europeos, y en la que las configuraciones sugieren cierta continuidad del carácter nativo. Si esto es verdad, añade, la arquitectura del siglo XVI es un paradigma del proceso: exclusivamente formas europeas sujetas a una organización no enteramente europea, ni siquiera india, sino colonial.

Kubler lleva a término sus tesis al intentar definir el estilo de la arquitectura del siglo XVI, y dice: Que la realización de los planos de ciudades de origen italiano no tiene rival en el tiempo en Europa; que las iglesias de una nave deben reconocerse como una expresión distintamente mexicana; que los planos y elevaciones de los grandes establecimientos mendican-



Convento de Actopan, Hgo.

tes no pueden identificarse con otros del siglo XVI en Europa; que las "capillas abiertas", los atrios y otros elementos ponen en relación el culto al aire libre del mundo antiguo mexicano con el cristiano y con las viejas fórmulas de la arquitectura eclesiástica apostólica; esto, dice, como resultado de necesidades que dictaron formas y soluciones, lo que hace a esta arquitectura apropiada a las pautas de la cultura a que pertenece. Por último, concluye Kubler, el estilo del siglo XVI es el de constructores sin escuela que lograron formas monumentales sin la ciega dependencia de un texto o de un canon y el estilo de hombres de apostólica integridad en su fe y en sus obras, motivada por las más avanzadas doctrinas de la sociología del Renacimiento; a este respecto, dice, puede hablarse de estilo como de la arquitectura humanista del Siglo de Oro de España en América.

He necesitado seguir con algún detalle la obra de Kubler porque creo que de este modo puede uno hacerse cargo del desarrollo de su tesis, que se va afirmando hasta quedar sintetizada en la conclusión; espero no haber dejado fuera nada que sea fundamental, si bien el lector encontrará una gran riqueza de detalle erudito y de observaciones de positivo interés en cada una de las partes de que se compone tan excelente trabajo.

Una cuestión he dejado para el final y es la que se refiere al libre uso que Kubler hace desde el título de su libro, de la palabra México. Parece conveniente en la actualidad caracterizar el arte de nuestro país por el nombre del mismo, porque así queda fija la atención en determinado lugar y pueblo inmediatamente, mas no hay que pasar por alto que se trata de una convención que no deja de hacer cierta violencia a la historia, porque al fin y al cabo lo que hoy es México no lo fué antes de la Conquista, ni Nueva España puede identificarse plenamente con el país independiente; por otra parte, el México actual sí que es lo que es hoy con todo su pasado, y por lo tanto el título de la obra y el libre uso del nombre de México se justifica y, además, la originalidad que Kubler atribuye con buena base a muchas expresiones de Nueva España, reafirma también la idea de distinguirlas así de otras europeas. No se trata de estar en desacuerdo, pero creo que Kubler debió haber aclarado el punto, que ya se me había presentado hace tiempo como problema.

En el panorama de los estudios y la historiografía del arte de Nueva España, la obra de George Kubler viene a ocupar un lugar relevante, por los conocimientos que aporta, por el enriquecimiento de visiones, por la mayor actualidad de sus métodos en relación con anteriores historiógrafos del tema, por la amplitud con que por primera vez se trata éste, con antecedentes al día, por el amor —que no imparcialidad— con sólida base en el estudio y el análisis que le abre los ojos a una honrada visión, problemática en parte, pero convincente en general y, en fin, por las sugestiones y novedades de aliento vital que contiene; hablar del estilo de la arquitectura del siglo XVI como del **estilo de unos hombres** en determinadas circunstancias históricas, llamar humanista a esta expresión, es no quedarse solamente con las cosas, sino a través de ellas entablar un diálogo con hombres que fueron y que son por la categoría de sus obras. Y lo que es mejor, la obra de Kubler puede servir de punto de partida a otros estudiosos porque abre horizontes más que cerrarlos a nuevas aventuras, en las que es de desearse que la valiosa erudición y las pruebas sirvan de apéndices y en que la visión quede limpia y vibrante; y no es que se desdeñe el análisis y la discusión erudita de problemas, único método que puede dar hoy día buenos resultados, sino solamente el lugar que ha de ocupar en la realización definitiva.

Con su libro sobre la arquitectura religiosa de Nuevo México y con éste de la mexicana del siglo XVI, Kubler, además de ganarse un lugar prominente entre los historiadores del arte, ha dejado unas obras que marcan un nivel superior en este tipo de estudios y ha contribuido a la comprensión de los pueblos al establecer un diálogo auténtico con nosotros, sus amigos mexicanos de ayer y de hoy.

(Reproducimos el anterior estudio de Justino Fernández del más reciente número (el 17) de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de esta capital. Lo consideramos oportuno, porque dicha revista circula escasamente en los medios arquitectónicos profesionales, y porque la trascendencia del análisis de Kubler sobre la etapa inicial de tales disciplinas en México, amerita una vasta difusión.)

LA CONQUISTA DEL ESPACIO

El notable libro que lleva este título, editado en Nueva York a principios de este año por The Viking Press, y del que son autores el arquitecto, pintor y astrónomo Chesley Bonestell y el técnico y hombre de ciencia alemán Willy Ley, nos presenta, junto con un admirable texto en el que la más precisa y más reciente información científica corre parejas con la agudeza y la amenidad del estilo, una admirable serie de pinturas, sin precedente alguno en el mundo de la ciencia o del arte, que representan en forma tan apasionante como convincente las posibilidades de viajes transcontinentales estratosféricos, así como de recorridos interplanetarios.

ARQUITECTURA se limita a comentar, por no salirse de su esfera de acción, el sobresaliente valor artístico y técnico

Una ilustración de "La Conquista del Espacio".

de las pinturas astronómicas del arquitecto Bonestell.

EL ARTE DE LOS INDIOS COLOMBIANOS

Al margen del clásico camino de las librerías, ha llegado a nuestras manos un interesantísimo y casi desconocido libro que el investigador y artista colombiano Luis Alberto Acuña publicó hace algunos años (México, 1942), sobre el fascinante tema del arte indígena en Colombia. En esta importante obra traza su autor un panorama sinóptico del arte prehispánico en Colombia, tratando ordenadamente arte por arte y señalando en cada una de ellas las diferencias de concepción o de estilo que corresponden a los diferentes y numerosos grupos indígenas que abarcan toda la nación colombiana y una buena parte de los países que la rodean.

En el libro que comentamos, y por cuya realización felicitamos desde estas columnas y desde este México a su autor, son de señalarse como virtudes principales la amenidad y la claridad del estilo, la cordialidad del sentimiento, la abundancia y el rigor de los datos, y el plan general de la obra, que se inicia tratando de arquitectura y termina con ejemplos musicales de los temas autóctonos que, en estado ya de arqueología musical, subsisten en algunas regiones de Colombia.—M. G. M.

REVISTAS LATINOAMERICANAS

PROA. Bogotá, Colombia.—En el número anterior de ARQUITECTURA presentamos ya a los lectores esta agradable y sencilla revista sudamericana. Es digno de hacerse notar que un país que tiene fama de conservador y de académico, produzca una arquitectura moderna tan precisa y tan técnicamente entendida como la que vemos en **Proa.** En los números 23 al 27, que tenemos a la vista, son de señalarse particularmente el edificio Buraglia, de los arquitectos Vieli y Lanzeta; la escuela para la Guardia Civil Municipal, de los arquitectos Cuéllar, Serrano, Gómez y Cía.; el proyecto para el nuevo Country Club de Bogotá, de los arquitectos Arango, Obregón y Valenzuela; las casas de renta construídas ya, de los arquitectos Pizano, Pradilla y Caro; una casa habitación, del arquitecto Gabriel Largacha, y otras varias obras cuya más saliente característica es su genuina modernidad.

o o o

ARQUITECTURA. Montevideo, Uruguay.—En el número 220 de esta prestigiada revista nos encontramos con varias obras extremadamente interesantes del desaparecido arquitecto uruguayo Julio Vilamajó, entre las que se destacan singularmente la originalísima Facultad de Ingeniería de la ciudad de Montevideo. Cierran este número el curioso monumento a la fraternidad argentino-uruguaya y unos extraordinarios apuntes a pluma y lápiz del propio arquitecto Vilamajó.

o o o

ARQUITECTURA. La Habana, Cuba.—En el número 193 de esta publicación son de señalarse las respuestas del arquitecto Gaston Bardet a la encuesta de **The Architectural Review** sobre una nueva monumentalidad en la arquitectura, que la revista cubana ilustra con fotografías de la Escuela Normal, de México, del arquitecto Mario Pani; las impresiones del arquitecto cubano Joaquín E. Weiss, Director de la Escuela de Arquitectura de La Habana, sobre un viaje a Yucatán (más cerca de La Habana que de México). En el número 194 sobresale un importante artículo del arquitecto profesor Walter Gropius, sobre enseñanza de la arquitectura.

o o o

REVISTA DE ARQUITECTURA. Buenos Aires, Argentina. Números 341 al 343.—En estos números merece un comentario la antología informativa sobre parques zoológicos en el mundo entero, incluyendo el que se ha proyectado para la ciudad de Buenos Aires; la escuela de aplicación de aeronáutica de Florencia, por el arquitecto Raffaello Fagnoni; un excelente editorial sobre arquitectura moderna y arquitectura nacional que dice valientemente muchas oportunas claridades y un concurso para una casa de gobierno que habrá de ubicarse en la capital argentina, cuyo primer premio (a nuestro juicio de calidad inferior al segundo) fué concedido a los arquitectos Ermete de Lorenzi, Aníbal J. Rocca y Mario F. Oppici.

o o o

MODULO. Panamá.—Esta revista es órgano de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Panamá. En su segundo número, de junio de 1949, encontramos varios temas de interés, algunos de ellos de carácter escolar, como son un albergue para escolares, unas notas sobre el Renacimiento, un club de estudiantes, y una importante conferencia del arquitecto argentino Wladimiro Acosta (a quien se impidió en una ocasión la entrada a México por tener un nombre ruso), sobre problemas térmicos en arquitectura. El número se cierra con el edificio de la Caja de Ahorros de Panamá, de los arquitectos Sánder y Méndez, y con un estudio sumamente serio y completo sobre problemas de habitación en aquel país, realizado por el alumno Richard Holzer, del quinto año de la Facultad. ARQUITECTURA vuelve a saludar a la joven revista estudiantil y le desea larga vida.

REVISTAS EUROPEAS

REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA. Madrid, España. — Con una atractiva y amena composición, el número 90 de esta revista oficial española presenta temas de urbanismo y de planificación sumamente interesantes y cuyas conclusiones apuntan a un programa general de rehabilitación española. Vemos también estudios sobre problemas constructivos para habitaciones populares y sobre esas mismas habitaciones y nos encontramos, con cierta sorpresa, con una ponencia del arquitecto Juan de Zavala, que reacciona tanto como es posible contra la actual arquitectura española, que pretende refugiarse absurdamente en un pasado definitiva y afortunadamente concluso. A continuación encontramos una breve reseña de una exposición de arquitectura hispanoamericana que tuvo lugar en Barcelona, y en la cual se exhibieron ejemplares poco brillantes y de escasa unidad conceptual, de lo mucho que se hace en la moderna Latinoamérica. El número se completa con asuntos elevadamente técnicos y con una nota sobre la iglesia de Superge, en Turín.

o o o

CANTIERI. Milán, Italia.—Por falta de espacio, en números anteriores no hemos comentado la pequeña y magnífica revista **Cantieri** (es decir: **Obras de construcción**), que nos llega de Italia. Pocas veces se encuentra una finura de composición y de tipografía unida a una extrema seriedad técnica y a una tan clara modernidad, como en esta pequeña publicación. Los números 9 al 17 que han llegado a ARQUITECTURA se refieren particularmente a problemas constructivos y financieros de pequeñas habitaciones y de rehabilitación de España, sin faltar noticias generales sobre construcción e instalaciones en diversos países.

o o o

RASSEGNA CRITICA DI ARCHITETTURA. Roma, Italia.—Los números 6 y 7 de esta publicación están reunidos en un solo fascículo y dedicados a la arquitectura religiosa. La antología presentada es sumamente completa e interesante, con material tomado de diversos países del mundo. Es de notarse, sin embargo, la ausencia de material de México, que ya empieza a tener valor en la arquitectura religiosa del mundo.

EDILIZIA MODERNA. Milán, Italia. —Otro sobresaliente ejemplo de calidad, de contenido y de presentación es este pequeño órgano publicitario, dedicado a la arquitectura y al urbanismo. En el ejemplar que comentamos se hace un análisis exhaustivo de la reconstrucción italiana y en cada una de sus ponencias, presentando fotografías de la destrucción y de los nuevos edificios, hacia aquellos planes urbanísticos que van necesariamente asociados a la tarea. Quienes desde la tranquilidad de América podamos imaginarnos que Europa ha sido definitivamente derrotada por la reciente guerra, nos sentimos sorprendidos y estimulados cuando vemos que en aquellos países se trabaja con una intensidad y un sentido técnico que es un vivo ejemplo para esta presuntuosa y joven América.

ARCHITECTURAL DESIGN. Londres, Inglaterra.—Esta publicación dedica sus números de septiembre y octubre de 1949 a la reciente arquitectura escolar inglesa, que está marcando una pauta en tal sentido, y a proyectos recientes en Holanda, en Francia y en otros países.

NOTAS Y NOTICIAS

UNA GRAN EXPOSICION DE ARQUITECTURA MEXICANA CONTEMPORANEA

Un revelador balance de los progresos realizados y las tendencias que animan a la arquitectura mexicana desde veinticinco años atrás, constituirá la monumental Exposición alusiva que tiene en preparación el Instituto Nacional de Bellas Artes a través del arquitecto Enrique Yáñez, Jefe del Departamento de Arquitectura del propio organismo.

Imparcial, estrictamente objetiva, la Exposición se propone mostrar los aciertos fundamentales de nuestra arquitectura, de modo simultáneo con sus fallas. Estas últimas se originan, principalmente, en el aspecto urbanístico.

El contingente lo formarán miles de fotografías, planos y maquetas de edificios de toda índole, y el material está siendo objeto de rigurosa selección. Se aspira a que la exhibición reporte utilidad lo mismo al público profano que a los arquitectos y estudiantes.

El arquitecto Yáñez sustenta la opinión de que el evento señala una efectiva madurez de la arquitectura mexicana, cuyos notorios avances demandan un análisis colectivo que seguramente resultará provechoso.

Coincidiendo con la Exposición, se publicará un libro sobre arquitectura nacional, patrocinado por el Instituto, y cuya elaboración se encomendó al arquitecto Enrique Guerrero. La obra se referirá a la creación arquitectónica en México, desde 1900 a nuestros días.

ARQUITECTURA mantendrá al tanto a sus lectores sobre el desarrollo de este importante suceso.

UNA PERDIDA LAMENTABLE

El 26 de septiembre último pereció trágicamente el crítico y ensayista Salvador Toscano, autor, entre otros trabajos concienzudos, del libro **Arte Precolombino de México y de la América Central,** publicado por la Universidad Nacional de México en 1944.

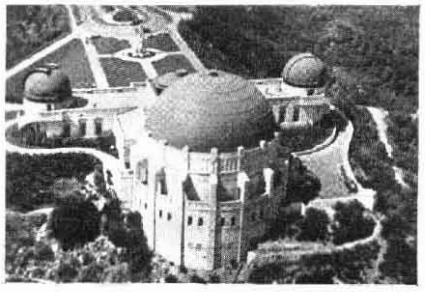
Independientemente de su fecunda tarea como catedrático y como miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas, ése es el logro culminante de su pasión por el estudio. En dicho libro no sólo coordinó y analizó la suma de conocimientos e hipótesis acumulados hasta hoy, sino que abandonó la tibieza del gabinete a fin de recorrer los caminos donde las civilizaciones autóctonas imprimieron su huella creadora, para opinar conforme a sus observaciones personales. Buscó la historia andando y encontró novedades, pues el **Arte Precolombino** de Toscano abunda en revaloraciones que, en hora oportuna, valieron al autor el reconocimiento de su capacidad para el ejercicio de la crítica estética. Su contribución para el examen del mensaje artístico prehispánico se completa con el **Arte Colonial de México,** de Manuel Toussaint, comentado en el número anterior de ARQUITECTURA, y con el volumen de **Arte Contemporáneo,** de Justino Fernández, que en los meses venideros saldrá de la Imprenta Universitaria.

La desaparición de Salvador Toscano frustró una vida colmada de posibilidades, pues el joven escritor estaba consagrado a últimas fechas a una serie de indagaciones y trabajos en vía de realización.

Aquí se tributa un merecido homenaje a su memoria.

LOS ANGELES A LOS 70 AÑOS

California es el paraíso del mundo. Un paraíso con muchos manzanos y sin la serpiente. De California, una de las ciudades jardín es Los Angeles. A los setenta años de fundada —parece que a diario la sacan de cajas de juguetería a causa de su arquitectura mudable, que cambia en cada acera como el ánimo de una mujer incitada por muchos escaparates—, puede considerarse como laboratorio arquitectónico. Sus parques tienen la majestad de los grandes árboles y la renovada gracia de jardines que nunca concluyen. Desde su planetario, sobre todo de noche, parece que se flota entre dos cielos. Abajo, la ciudad florida de luces. Arriba el cielo donde se abren las galaxias, como polvo de leche, como viveros de planetas recién nacidos.



Los Angeles. El Observatorio Griffith

Los Angeles. El edificio de Correos

Los Angeles nada tienen que ver con el mundo angélico. Lo angelical está en la naturaleza, no en el ambiente. De la ciudad española, de aquella Santa María, con graves campanadas de convento, con murmullos de rezos, no quedan sino algunas de misiones. Fantasmas del pasado, reciben mimos del presente. Las viejas construcciones hispánicas, sencillas y fuertes, como almas de aldeanos, le cedieron el paso al bullicio. No en vano Los Angeles tiene una población millonaria. A medio camino de los dos millones, en Los Angeles se han dado cita gentes de todas las razas. La rosa de los vientos del mundo parece que se rompe en sus calles.

La médula de la ciudad antigua, la revancha de lo español sobre lo saxoamericano, se encuentra en la calle Olvera. Olvera, para un californiano, es sinónimo de lo viejo español. Es un barrio de calles estrechas, como de un pueblecito del interior de México, de Cuba o de la América Central. Más que otra cosa, es una fábrica de ensueños. Es un México en **guaraches,** según lo conciben ojos californianos. Toda la calle es un comercio, pletórico de color, de gritos, de música de **mariachis** y canciones de todas las épocas de México, desde las nostálgicas notas de "La Paloma" hasta las ardientes de "Farolito", pasando por los ritmos vibrantes y populares de "La Cucaracha".

Así como hay una España de pandereta, hay un México de guitarra y pistolón. Es el México de las películas, convertido en muros de realidad en la calle Olvera. No el México austero y dramático del campo, ni el recatado y con sabor a domingo, de las retretas provincianas; ni el contradictorio de la urbe, en donde lo hispánico recubre apenas lo azteca, sino el México de Jorge Negrete y de **Cantinflas;** el México cinematográfico del charro, con la palabra pendenciera a flor de labio, y del **pelado,** con el chiste de cuatro sentidos, siempre listo para sacarlo de la caja de resonancia del pecho.

(De una conferencia de **Julieta Carrera.**)

AGRADECIMIENTO

En su número de octubre último la revista **Arquitectura,** órgano oficial del Colegio Nacional de Arquitectos, de La Habana, reproduce del número 27 de esta publicación los conceptos vertidos en el número 27 por nuestro Director el arquitecto Mario Pani, sobre "El problema de la habitación en México: realidad de su solución", a través de una conversación que con él sostuvo nuestro Jefe de Redacción, el arquitecto Mauricio Gómez Mayorga.

Dejamos aquí testimonio de nuestro reconocimiento al colega, por la nota cordialísima con que acompaña la reproducción.

SE APLAZO EL VII CONGRESO DE ARQUITECTOS

Recibimos la siguiente carta:

"La Habana, Octubre de 1949.

Sr. Director de la Revista
ARQUITECTURA.
México, D. F.

Distinguido señor:

El Comité Ejecutivo del VII Congreso Panamericano de Arquitectos tiene a bien comunicar a usted que en sesión celebrada el 20 de septiembre ppdo., tomó el acuerdo oficial de transferir la fecha de la celebración del Congreso para los días comprendidos del 10 al 16 de abril del próximo año 1950.

Queremos dejar constancia que este acuerdo ha sido tomado por recomendación expresa del grupo de países representados en el Comité Permanente de los Congresos Panamericanos de Arquitectos cuya Presidencia radica en Montevideo, alegando razones y argumentos de consideración y responsabilidad para este Ejecutivo, asegurándonos mayor concurrencia al Congreso.

Tanto las Exposiciones de Arquitectura y Urbanismo y la de Materiales relacionados con la Construcción, así como el Programa, se desarrollarán tal como habían sido acordados.

Sólo deseamos seguir contando con la colaboración y entusiasmo de todos los colegas y países hermanos para el éxito del Congreso, que a todos nos interesa por igual.

Al comunicarle a usted este acuerdo lo hacemos con el fin de que, si es posible, sea publicado el mismo en la revista a su digno cargo, ya que es de sumo interés para todos los arquitectos de esa nación.

Muy agradecido por la atención que preste a este servicio, y en nombre de este Comité Ejecutivo, reciba un saludo afectuoso.

Muy cordialmente,

Horacio Navarrete,
Presidente."

UNOS UTILES "CATALOGOS"

Desde 1937, y por encargo del Instituto de Investigaciones Estéticas al que pertenece, el crítico Justino Fernández viene preparando anualmente sendos **Catálogos de las Exposiciones de Arte,** en que registra las efectuadas, con indicación de autores, galerías, obras exhibidas, características de éstas según los procedimientos empleados, etc.

Acaba de aparecer el volumen correspondiente a 1947-1948 y sorprende comprobar el auge alcanzado por eventos de esa índole. No cabe duda que en el mercado de arte se abren cada día infinitas posibilidades y que ello significa un avance alentador por lo que hace a la educación del gusto entre las personas de recursos económicos.

Llega a tal extremo la abundancia de la obra de nuestros pintores, grabadores, dibujantes, escultores y demás artífices, que "ya son insuficientes —apunta Fernández — las instituciones y galerías para exhibir obras de arte; se abren exposiciones en todos los sitios, en librerías, casinos, escuelas, hoteles y hasta en restaurantes".

Estos **Catálogos** cumplen un papel informativo de primer orden y su valor se verá acrecido cuando muchas figuras secundarias de hoy alcancen pleno desenvolvimiento. No hay para qué decir que los negociantes y coleccionistas los aprovecharán singularmente.

Resulta plausible este empeño de la Universidad Nacional de México a través de su Instituto de Investigaciones Estéticas y sólo sería de desearse que los Catálogos se completaran con un índice alfabético que en momentos de apremio facilitara la consulta.

NUEVOS METODOS Y NUEVOS MATERIALES DE CONSTRUCCION

El organismo denominado "European Correspondents", con sede en Londres, nos envía un sugestivo artículo en que su autor, Michael Grant, hace notar de qué manera pocos industriales, aun en la época de la postguerra, han tenido que demostrar tanta ingeniosidad como los constructores, para vencer la escasez de materiales y de mano de obra.

Los hombres de ciencia de la Gran Bretaña, apoyados por el Departamento de Investigación Científica e Industrial de aquel país, han conseguido resolver múltiples problemas de la industria de la construcción, utilizando métodos ingeniosos de ensayar nuevos materiales y hallando la manera de emplearlos del mejor modo posible, como por ejemplo, construir paredes resistentes al fuego, aplicar sistemas de aislamiento eficaz en paredes y suelos, asegurarse de la cantidad de luz que entra por las ventanas, estudiar fotométricamente el alumbrado artificial y ensayar en forma científica los aparatos de calefacción.

La falta de espacio nos impide ocuparnos hoy de todos esos temas, y nos limitamos a consignar lo que se refiere al material refractario al fuego.

La combinación de un nuevo material para construir, llamado **Pyrok,** con malla de alambre, puede acarrear la aplicación de nuevas formas a nuestros hogares, con sus armazones principales terminados por una fracción de lo que hoy cuestan.

El nuevo material se fabrica con cemento Portland, cal y vermiculita (esta última es un tipo de mica, muy abundante en la Unión Sudafricana y Kenya). En color se parece al yeso ordinario, y puede añadirse a la malla de alambre, por medio de un revólver de pulverizar, hasta un espesor de 20 centímetros. Se solidifica en 50 minutos y no hay necesidad de esperar que seque una capa para aplicar la siguiente, lo que reduce el tiempo requerido para llegar al espesor deseado. También se aplica dicho material a superficies tales como acero, hierro, hoja de amianto, hojas galvanizadas, ladrillo, cemento, madera, bloques de arcilla y corcho. La capa pulida final se logra por medio de una herramienta o aparato vibratorio de pulimentar. Debido a la acción elástica de la vermiculita, el **Pyrok** no se agrieta como el yeso normal, soporta clavos o tornillos y se le puede cortar con una sierra ordinaria. Es impermeable y absorbente, y no hay dificultad en aplicar las pinturas comunes, al aceite y al temple, a una pared de **Pyrok.** El nuevo material es también —y ello le da una cualidad distintiva— refractario al fuego en alto grado.

El aluminio y sus aleaciones van ganando terreno en aplicaciones de construcción. La resistencia de nuevas aleaciones de aluminio, recientemente empleadas en Inglaterra, es mayor que la del acero blando. La menor elasticidad de aquéllas se compensa por un aumento apropiado en las dimensiones de los miembros de la estructura, sin que aumente excesivamente el peso. Siempre que el aluminio posea un revestimiento más grueso, que lo aisle y proteja contra el fuego, dará un resultado análogo al del acero. En combinación con cemento espumoso, para el aislamiento, el uso del aluminio, con algunas mejoras, se

Primer Premio

Segundo Premio

Tercer Premio

ha extendido a la construcción de viviendas temporales y de casas, escuelas y fábricas permanentes. En todo el mundo hay gran demanda de edificios transportables hechos en Inglaterra con aleaciones de aluminio.

EXPOSICION DE CARTELES

Por su intima vinculación a la arquitectura y su resonancia social, cabe registrar aqui lo relativo al Concurso de Carteles organizado por la Comisión de la Campaña Nacional de Construcción de Escuelas, al que concurrieron numerosos artistas mexicanos. Se trataba de difundir por todo el país las nobles finalidades de esa cruzada y se acordaron tres premios en efectivo de $ 2,500.00, $ 1,500.00 y.... $ 1,000.00 (cada uno con diploma) y dos menciones honoríficas. El jurado calificador lo integraron el señor Fernando Gamboa y los pintores Antonio Ruiz y Carlos González. Los premios recayeron, por su orden, en los artistas Raúl Bravo Cacho, José Horna, José García Narezo, Carlos de la Vega y J. Jiménez B. La reproducción de los tres carteles principales, que aqui ofrecemos, es testimonio de la eficacia plástica con que los concursantes trataron el tema que tenían ante si.

EL VII CONGRESO INTERNACIONAL DE ARQUITECTURA MODERNA

El VII Congreso Internacional de Arquitectura Moderna se efectuó en Bérgamo, Italia, últimamente. En sus deliberaciones dominaron la arquitectura y el urbanismo contemporáneos.

Estos congresos se remontan a veinte años atrás, desde el momento en que un grupo de arquitectos, en rebelión contra el estado de cosas existente y persuadidos de la necesidad de una colaboración internacional en materia de arquitectura moderna, se pusieron al trabajo. Sus primeras reuniones se sucedieron con rapidez, y tuvieron lugar en La Serraz, Francfort, Bruselas, Atenas, París, Zurich, con temas de urgente actualidad: la casa mínima, los fraccionamientos racionales, la Carta del urbanismo, habitaciones y comodidades, etc. Al finalizar la guerra, un sexto Congreso realizado en Bridgewater marcó la reanudación de actividades de este organismo, al que se conoce bajo el nombre de CIAM.

El método de trabajo de la CIAM, siempre abordado en plan internacional, es simple y directo. Tras el examen de un tema dado, se formulan resoluciones; éstas, publicadas y difundidas en revistas técnicas, van derecho a su fin. Así nació en 1933, en Atenas, la famosa Carta que sirve de código al urbanismo actual. El espíritu de Le Corbusier se cierne sobre la CIAM. El es uno de los fundadores de ese grupo de vanguardia y queda, de cualquier modo, como poste indicador del camino. Fué uno de los primeros, hace unos cuarenta años, en momentos en que la más grande

Las autoridades educativas visitan la Exposición

confusión reinaba, en reconocer la era del maquinismo y en preocuparse de la felicidad del hombre, organizando las ciudades y el campo. Sin embargo, Le Corbusier no aparece como dictador, sino que se alinea entre los trabajadores. La autoridad de sus concepciones le conserva, no obstante, toda su influencia.

* * *

Los temas propuestos al estudio de los congresistas, este año, fueron múltiples. Sin duda demasiados, pues no sin dificultades se llegó a las conclusiones. La miras se pusieron muy alto al inscribir en el programa, principalmente, la Síntesis de las artes mayores. Aunque en vista de la escala de los problemas actuales, tal como lo explicó el arquitecto José Luis Sert, presidente del Congreso, se decidió dividir el trabajo en grupos, la segunda comisión encargada del informe sobre la necesidad de establecer desde luego, en tanto se efectúa la reconstrucción de las ciudades, una nueva síntesis entre las artes plásticas, tuvo que declararse incapacitada en el caso. Tal comisión había llamado, además de los arquitectos, a especialistas como J. M. Richard, director de **The Architectural Review**, James Johnson Sweeney y G. C. Argan. La competencia y clara visión de M. S. Giédion, que presidía el grupo, dieron lugar a varias consideraciones atusivas y se acordó que un informe ilustrado con ejemplos positivos y negativos se prepare para el próximo Congreso.

* * *

Entre los otros temas de la asamblea figuró la reforma de la enseñanza de la arquitectura, otro asunto que actualmente apasiona a la opinión. El informe respectivo incluye la manera de pensar del arquitecto Gropius, quien, en su condición de miembro de la CIAM, participó en los trabajos del Congreso sin haber podido asistir a él.

* * *

El tema de base del Congreso, sin embargo, fué un tema de urbanismo: "las rejas CIAM". Para quien no se halle enterado del lenguaje de los miembros de la CIAM que usan las palabras-imágenes de Le Corbusier, diremos que las "rejas" son un instrumento de trabajo para los urbanistas, una manera de apreciar visualmente, mediante un emparrillado formando una especie de reja, los resultados de la información que permite formular los planos. Con la ayuda de dichas "rejas", Le Corbusier espera poder librar la batalla del urbanismo y vencer, entre otros enemigos, a las autoridades retrógradas. Los emparrillados horizontales corresponden a los cuatro aspectos de la vida, que son: habitar, trabajar, cultivar el cuerpo y el espíritu, circular. Los emparrillados verticales consideran: el medio, la ocupación del territorio, el volumen construido, el equipo, la ética y la estética, la legislación, las finanzas, etc. Una de las ventajas que ve Le Corbusier en las "rejas" (de 1 m. 20 de altura aproximadamente sobre 10 metros de largo) es que, resumiendo una infinidad de expedientes, pueden ser impresos. Resultó de sumo interés para los congresistas poder estudiar y comparar, por primera vez, las "rejas" expuestas en la gran sala donde se efectuaron las sesiones plenarias. Entre las exhibidas se contaron las siguientes: de la **Unidad de habitación,** de Marsella; de la **Sarre;** de la **Puteaux,** zona de tugurios al lado del Bosque de Bolonia, por P. Jeanneret; de la **Isla de Elba,** acondicionada como centro de turismo por los arquitectos Belgiojoso, Peressutti y Rogers; de **Londres** (evolución futura); un barrio industrial cercano a Venecia, etc.

* * *

Las conclusiones que se pueden sacar de los trabajos de tal Congreso, denotan la importancia de que la Carta de Atenas evolucione. Los arquitectos reconocieron que la Carta en cuestión había sido poco observada en los planos de urbanismo, a menudo demasiado rígidos, y sin obedecer a la voluntad del hombre. Se admitió igualmente que existe el peligro de que los proyectos de la CIAM idealicen la mecanización que ella abomina, deseando que sean liberados la sociedad y el arte. La comisión de programas sociales, por otra parte, constató de modo unánime que en el estado actual de la civilización maquinista, la enorme mayoría de la población del mundo sólo puede ejercer normalmente una de las cuatro funciones del urbanismo, que es el trabajo. Este hecho constituye un programa y el próximo Congreso abordará un solo tema, que será la Carta del **habitat.** Por último, el Congreso emitió el voto de que el suelo sea puesto a disposición de la comunidad para las necesidades del urbanismo.—De **Arts,** Paris.

CAMBIO DE DIRECTOR EN LA ESCUELA NACIONAL DE ARQUITECTURA

En el mes de agosto último dejó la Dirección de la Escuela Nacional de Arquitectura el arquitecto Enrique del Moral, miembro del Comité de Redacción de esta revista, por haberse cumplido su mandato legal al frente de dicho plantel.

El maestro Del Moral, que desempeñó el cargo durante dos períodos consecutivos, cosechó simpatía y afecto generales a causa de su magnífica labor. Supo dar orientaciones modernas a la enseñanza, colocó a la Escuela en un sensato plan de renovación y se mantuvo en contacto amistoso con los alumnos.

Las autoridades de la Universidad Nacional de México designaron para substituirlo al arquitecto Alonso Mariscal, que desde luego tomó posesión del puesto. Maestro de la misma Escuela por varios años, profesional de reconocidas aptitudes y miembro de una familia en que abundan los arquitectos, se espera de su cultura y entusiasmo otra fecunda etapa de realizaciones.

OTRO CONCURSO DE CARTELES

Previamente a las celebraciones del trigésimo noveno aniversario del movimiento revolucionario mexicano de 1910, la Dirección General de Educación Física organizó un concurso de carteles simbólicos de los II Juegos Deportivos Nacionales de la Revolución.

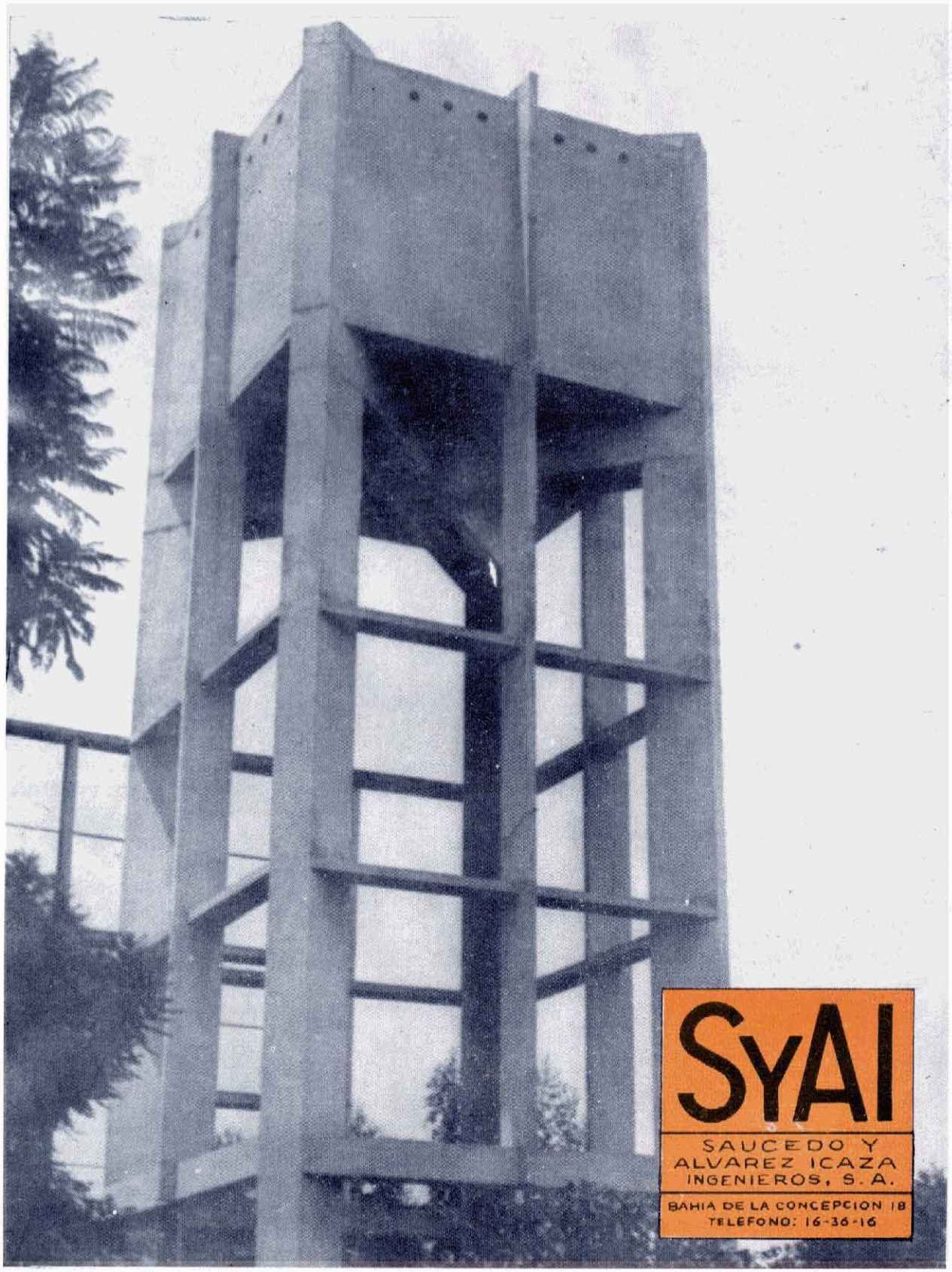
Al examinar los trabajos remitidos por dieciséis artistas, se otorgó el primer premio al que presentó el pintor Santos Balmori, quien con anterioridad obtuvo seis primeros lugares en certámenes internacionales y otros tantos en concursos celebrados aquí.

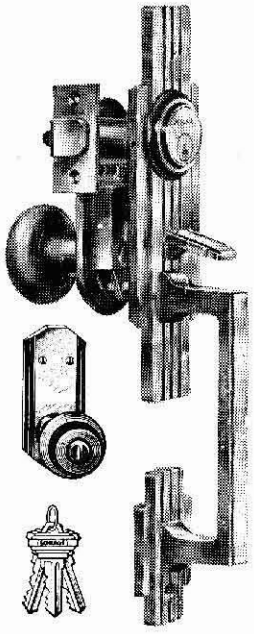
El segundo y tercer premios se adjudicaron a Héctor Ramírez Bolaños y Horacio Durán Navarro.

Compusieron el jurado los pintores Carlos Mérida, Francisco José Ituarte Jáuregui y Aurora Reyes; el escultor René Villalobos; los periodistas Ricardo Cortés Tamayo y Antonio Rodríguez y los arquitectos Lorenzo Favela, Mauricio Gómez Mayorga y Armando Jiménez Farías.

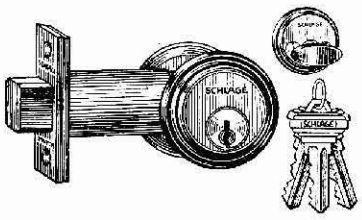
En esta página se reproduce el cartel triunfador de Balmori.

ARQUITECTURA
SELECCION DE ARQUITECTURA URBANISMO Y DECORACION
se imprime
en los talleres
A. MIJARES Y HNO.
Bucareli 85 México, D. F.
FOTOGRABADOS TOSTADO

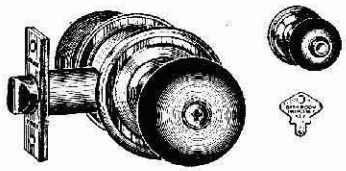

SyAI
SAUCEDO Y
ALVAREZ ICAZA
INGENIEROS, S. A.
BAHIA DE LA CONCEPCION 18
TELEFONO: 16-36-16



E200PD.—New x Novo. Cerraduras de cilindro para puertas de entrada.



B262P.—Cerradura de doble cilindro con pestillo fijo.



A40S.—Enro cerradura especial para cuartos de baño.

SCHLAGE La cerradura

ideal para edificaciones modernas.

- ESENCIALMENTE PRACTICAS.
- DISCRETAMENTE ELEGANTES.
- DE GRAN DURACION.
- DE RAPIDA INSTALACION.

Distribuidores:

PRODUCTOS DE CALIDAD, S. A.

INSURGENTES No. 76-B. ERIC. 11-15-04 14-65-86

MEXICO, D. F. MEX. 35-65-20 35-24-35

PLASTIMENT

El Densificador del Concreto y Retardante en su Fraguado.

- Reducción en la relación agua-cemento.
- Disminución en absorción.
- Disminución en contracción.
- Aumento de resistencia a la compresión.
- Aumento de resistencia a la flexión.
- Aumento de dureza en la superficie.
- Aumento en resistencia a soluciones perjudiciales.
- Impermeabiladad por mayor capacticidad y de consiguiente duradera.

SIKA Chemical Corporation, Passaic, N. J.

Representante: *E. C. Miller Artes 84-4 México, D. F.* *Eric. 16-09-79*

EL BANCO NACIONA HIPOTECARIO URBANO Y DE OBRAS PUBLICAS, S. A.

en su campaña para resolver el problema de la vivienda popular en México, hasta la fecha ha intervenido en la construcción de 770 habitaciones en el Distrito Federal y de 1,000 en el resto de la República.

PUBLICACION AUTORIZADA POR LA COMISION NACIONAL BANCARIA EN OFICIO No. 601-II-7022 del 29 de mayo de 1948.

150 STANDS - 2 PISOS - 1000 ARTICULOS

En beneficio de los Sres. Ingenieros y Arquitectos, Compañias Constructoras, propietarios y señoras amas de casa, nuestra Exposición tiene en servicio constante amplios salones de exhibición, conteniendo todos los artículos que intervienen en la cosntrucción y decoración de su casa o edificio.

Su visita a nuestros dos pisos de Exposición, no le resta más de unos minutos a sus ocupaciones, demostrándole de una manera objetiva y debidamente clasificados, todos y cada uno de los materiales que usted necesita.

ENTRADA LIBRE

HORARIO
De 10 a 19.30
Sábados de 10 a 14 horas.

COAHUILA 223

Esq. con Insurgentes mismo edificio donde se encuentra la Sucursal del Banco Nacional de México.

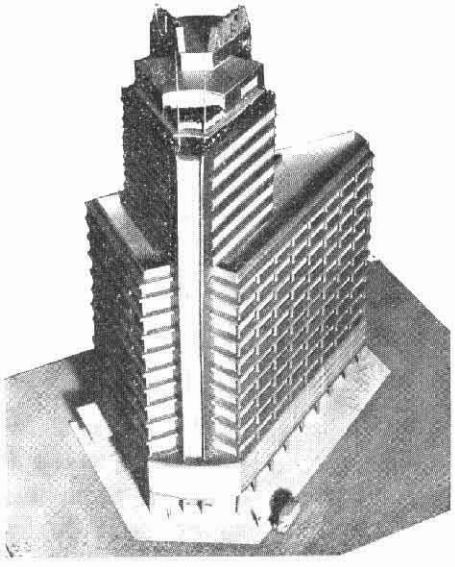
OTRO EDIFICIO CON **MAZI-LUX**

Lámparas

MAZI-LUX

Fabricadas en México.

Oficinas y Talleres:
Romero Terreros, 908.
Col. del Valle.



20 TIPOS DIFERENTES PARA

- OFICINAS,
- COMERCIOS,
- RESIDENCIAS,
- ESPECTACULOS.

Aseguradora Mexicana, S. A.

ARTICULOS PARA

- INGENIEROS
- ARQUITECTOS
- ARTISTAS
- DIBUJANTES

LIBROS TECNICOS

AGENCIA LEFAX

SERVICIO RAPIDO Y ECONOMICO DE COPIAS FOTOSTATICAS Y HELIOGRAFICAS

HORR Y CHOPERENA SUCR., S. A.

CASA MEXICANA

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS DE

KEUFFEL & ESSER CO.

JULIAN P. FRIEZ AND SONS.

INSTRUMENTOS DE METEOROLOGIA

ERIC. 12-17-19 MADERO 40 MEX. 36-14-49

MEXICO, D. F.

BIBLIOTECA DE LA REVISTA

ARQUITECTURA

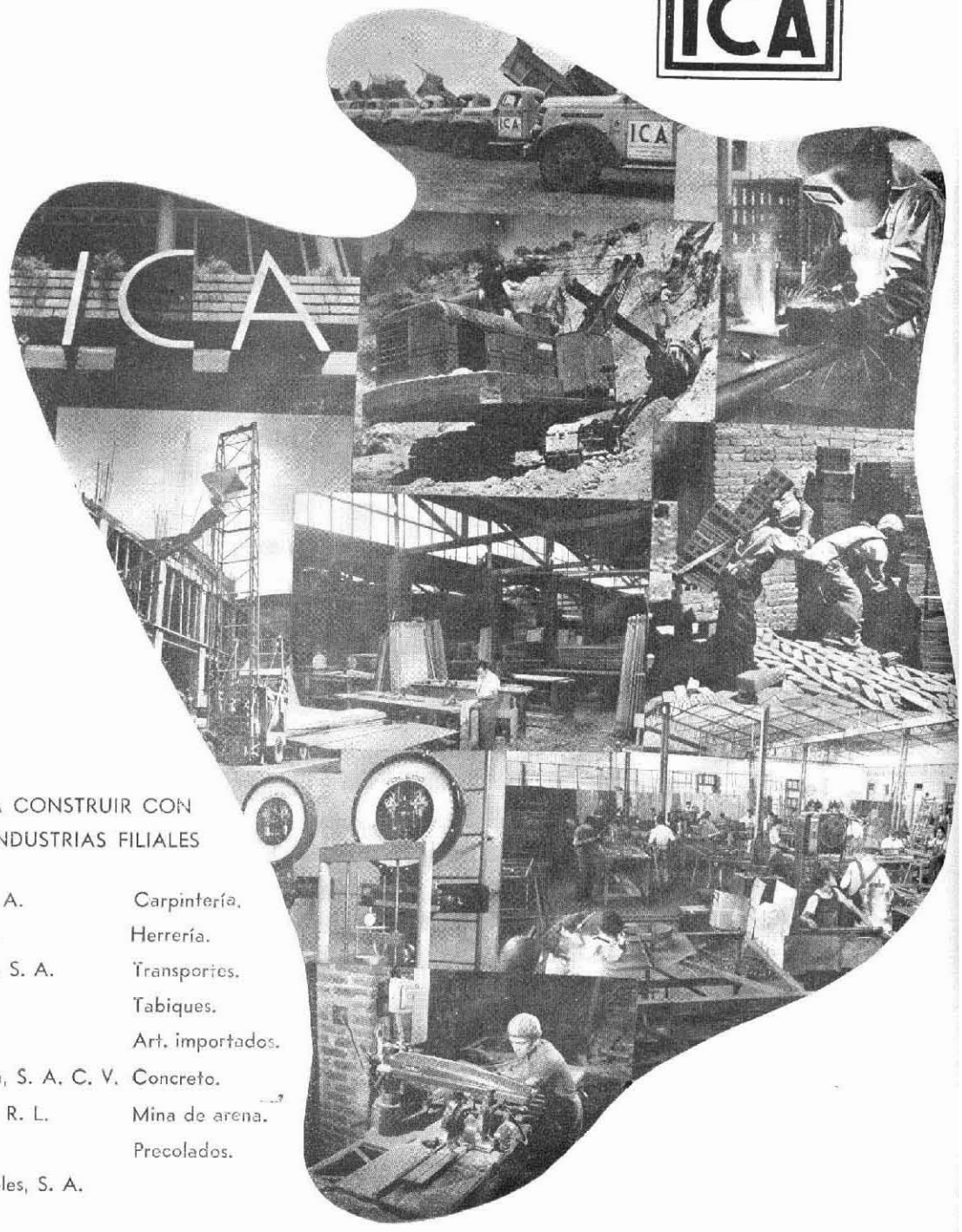
Traducción revisada y aprobada por el autor mismo.

De venta en

Paseo de la Reforma 503 México, D. F.

PRECIO: $3.00

ICA



CUENTA PARA CONSTRUIR CON
LAS SIGUIENTES INDUSTRIAS FILIALES

Industria de la Madera, S. A.	Carpintería.
Industria del Hierro, S. A.	Herrería.
Servicio a la Construcción, S. A.	Transportes.
Hornos Unidos, S. A.	Tabiques.
Mex-Ica, S. A.	Art. importados.
Concretos Alta Resistencia, S. A. C. V.	Concreto.
Espinosa y Roqueñí, S. de R. L.	Mina de arena.
Prefabr-Ica.	Precolados.
Administración de Inmuebles, S. A.	

INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A. de C. V.

Maestro Antonio Caso 142 y G. Barreda Tel. 16-51-30 y cinco líneas.
(antes Artes). MEXICO, D. F.

Tiene además el único laboratorio en la América Latina para estudio de mecánica de suelos y resistencia de materiales y toda la maquinaria necesaria para construcciones urbanas y foráneas.

VISITE LA EXPOSICION EN LA AVENIDA 5 DE MAYO No. 19 CUARTO PISO

VITRICOTTAS

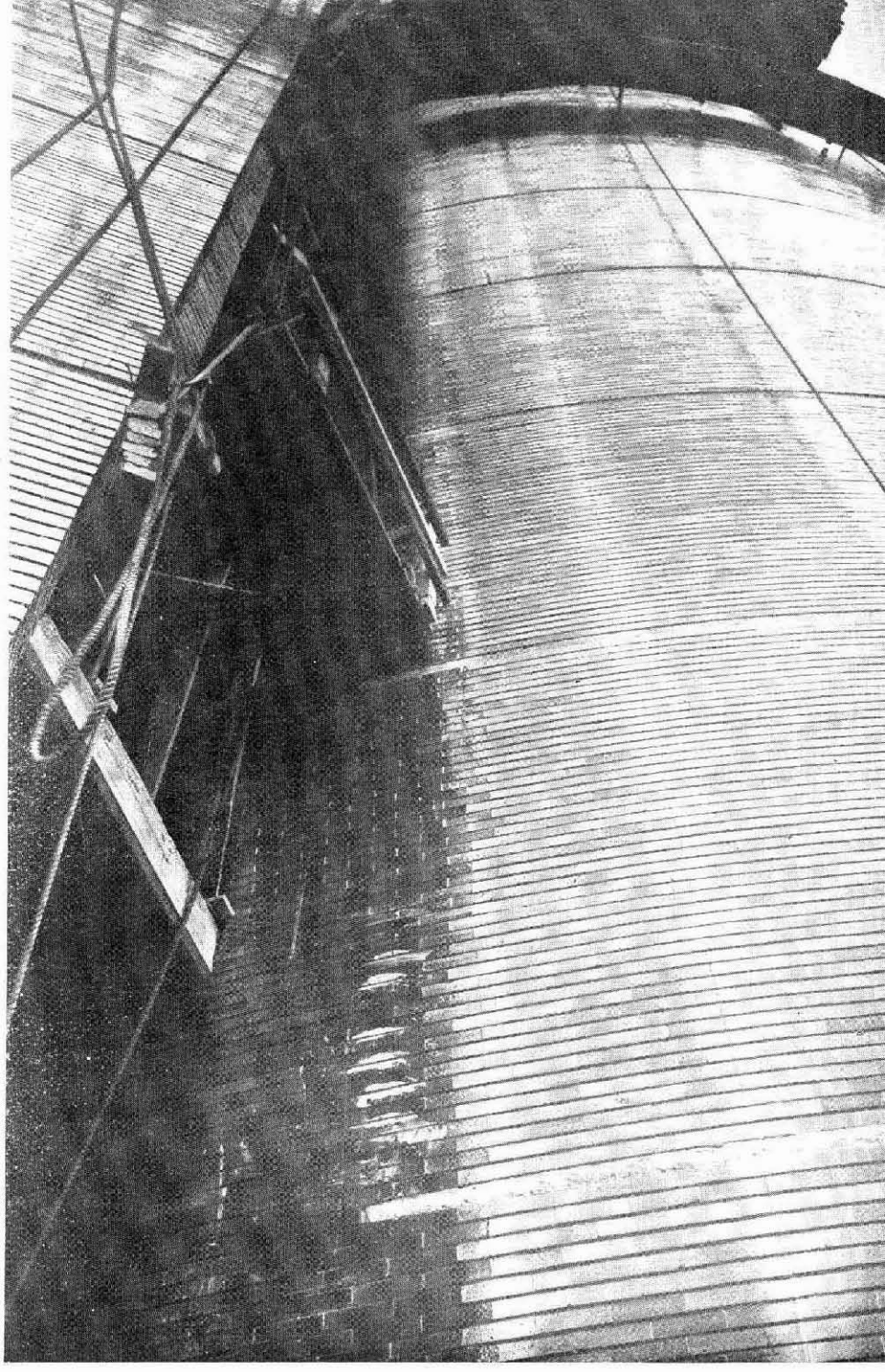
Nuevos Materiales para la
ARQUITECTURA

Este nuevo material es sumamente flexible y puede fabricarse en varias medidas y colores (crema, verde, marron, rosado, olivo y policromado).

Tiene las siguientes características:

AISLANTE ACUSTICO,
AISLANTE TERMICO,
IMPERMEABILIZANTE,
GRAN RESISTENCIA A LA PRESION (100 a 150 kgs. por c/m.²).

El acabado puede ser natural o vitrio (VITRICOTTA), su duración es ilimitada, económico en la construcción, debido al ahorro en mano de obra y al aligeramiento de peso en la estructura, así como la eliminación de aplanados, reboques y pinturas.



CIA. MEXICANA DE TUBOS DE ALBAÑAL, S. A.

San Juan de Letrán, No. 27.
Salón de exhibición y ventas.
35-05-90
13-46-33

FF. CC. Nacionales, No. 200.
Fábrica.
38-21-20
16-20-02

MEXICO, D. F.

TABIQUE COMPRIMIDO ROJO, TEJA, CITARILLA, TUBOS DE BARRO
VITRIFICADOS PARA DRENAJES

¡ESTO SE LO DEBO A MI PADRE!.

¡Indudablemente! . . . A su padre le debe usted la brillante culminación de su carrera, porque su padre fué hombre previsor que adquirió A TIEMPO su POLIZA DOTAL DE EDUCACION de LA NACIONAL.

Gracias a esa Póliza, cuando llegaron los tiempos malos usted pudo seguir estudiando... Gracias a esa Póliza, usted es ahora un hombre de provecho.

Consulte a su Agente de Seguros de LA NACIONAL, sobre nuestra POLIZA DOTAL DE EDUCACION.

LA NACIONAL

Cía. de Seguros Sobre la Vida, S. A.

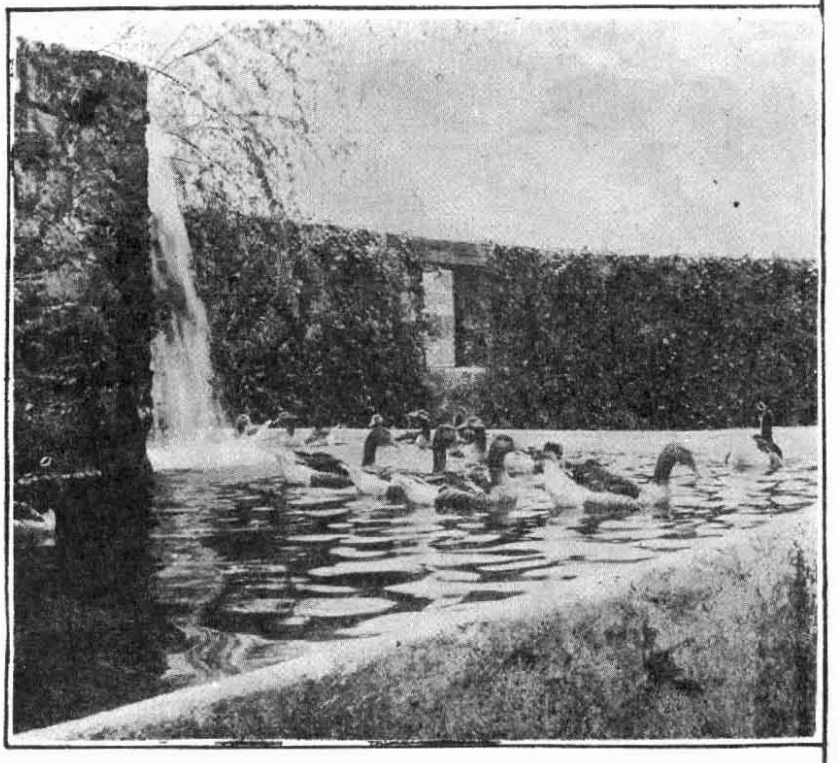
Más de $ 420,000,000.00 de Seguros en vigor.

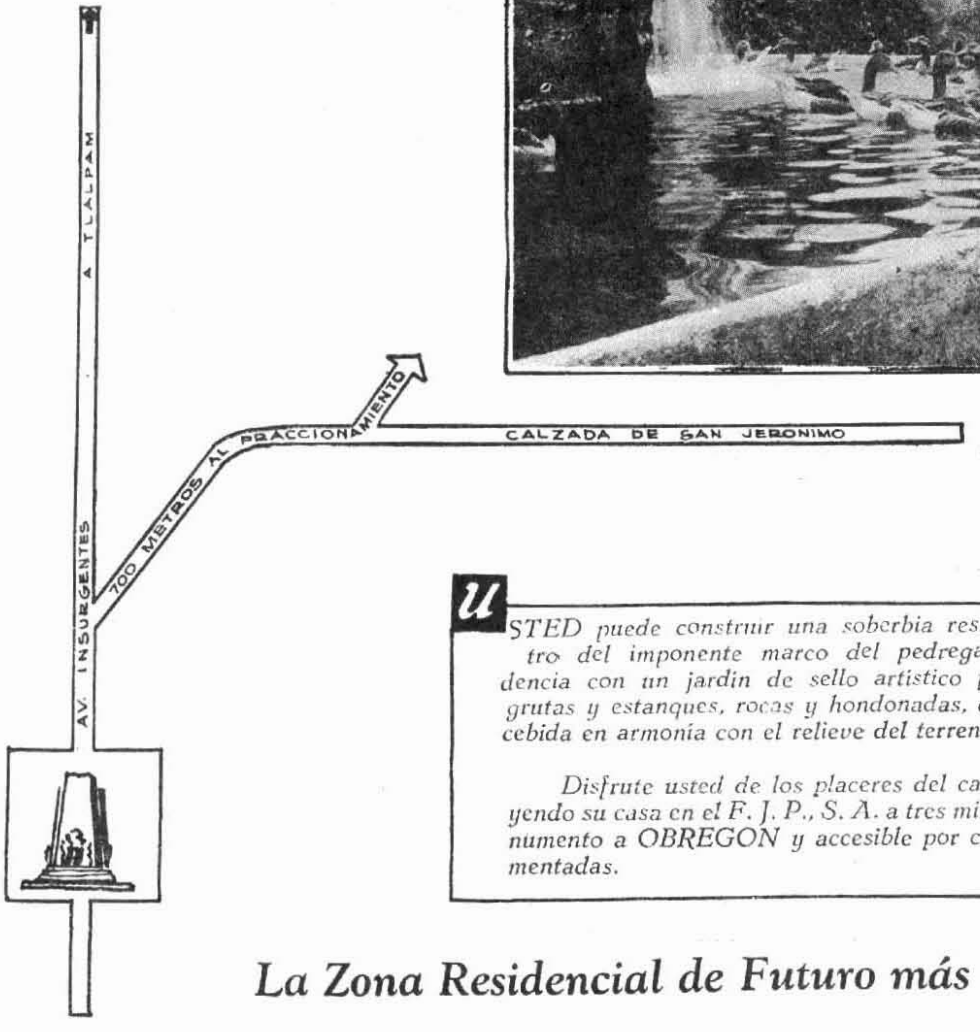
APROB. E. 733. 1/893-865 4/23/47

CON NUESTRO PASADO GARANTIZAMOS NUESTRO PORVENIR

"JARDINES DEL PEDREGAL DE SN. ANGEL"

FRACCIONAMIENTO RESIDENCIAL



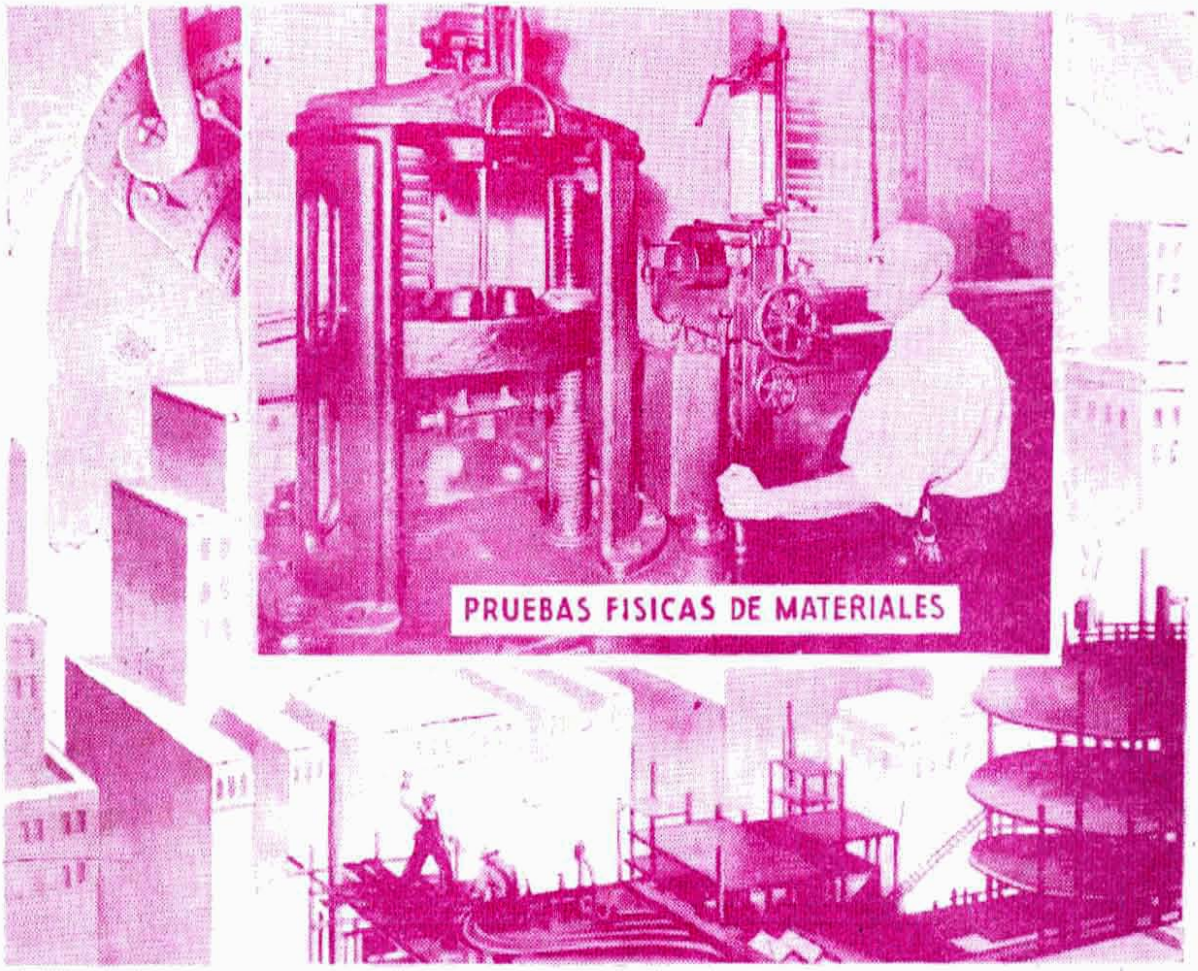


USTED puede construir una soberbia residencia dentro del imponente marco del pedregal; una residencia con un jardin de sello artistico propio, entre grutas y estanques, rocas y hondonadas, que esté concebida en armonia con el relieve del terreno.

Disfrute usted de los placeres del campo construyendo su casa en el F. J. P., S. A. a tres minutos del monumento a OBREGON y accesible por calzadas pavimentadas.

La Zona Residencial de Futuro más Brillante

PRODUCIENDO ACERO PARA MEXICO



ACERO MONTERREY

NUESTROS PRODUCTOS SATISFACEN LAS NORMAS DE CALIDAD DE LA SECRETARIA DE LA ECONOMIA NACIONAL Y ADEMAS LAS ESPECIFICACIONES DE LA A. S. T. M. (SOCIEDAD AMERICANA PARA PRUEBAS DE MATERIALES).

CIA. FUNDIDORA DE FIERRO Y ACERO DE MONTERREY, S A.

OFICINA DE VENTAS EN MEXICO
BALDERAS 68 - APARTADO 1336

FABRICAS EN MONTERREY, N. L.
APARTADO 206