

calli 2

REVISTA DEL COLEGIO NACIONAL DE ARQUITECTOS DE MEXICO

calli 2

calli

revista del
COLEGIO NACIONAL DE ARQUITECTOS DE MEXICO

Campaña Especial de Suscripciones:

Nacional 6 números 100 pesos

Exterior 6 números 10 dólares

Precio por Ejemplar Aislado:

Nacional 30 pesos

Exterior 2.5 dólares

calli
es
el
vehículo
de
información
más
completo
para
el
arquitecto
anunciar *
en
calli
y
suscribirse **
a
calli
resulta
muy
eficaz
para
vender
y
para
estar
bien
enterado

* pida informes sobre nuestros planes publicitarios al tel. 45-45-77.

** llene el talón que aparece al final de la revista y envíelo acompañado de cheque o giro postal a gutenberg 44-101 méxico, d.f.

Se han puesto en circulación, a través del Sr. Arq. Luis González Aparicio, los dos mil ejemplares que la Asociación Civil, "CALLI" obsequia a la S.A.M. y al C.N.A.M. para su distribución gratuita y agradecemos sinceramente la acogida que recibió "CALLI" por parte de los miembros de tales organismos, de los constructores, de los industriales del ramo de la construcción y del público en general.

Con el apoyo económico que nos presten será posible la existencia de nuestra revista, la cual está orientada esencialmente a servir los intereses de la arquitectura mexicana y los de todas aquellas personas con ella relacionadas.



C O N S T R U C C I O N
Y
U R B A N I Z A C I O N E S
E N
G E N E R A L

C I A . C O N S T R U C T U R A
PIRAMIDE, S. A.

AV. OAXACA N.º. 28-507
TELS. 28-91-01 Y 28-70-46
M E X I C O , D . F .

C O R T I N A S
"BRETOS", S. A.

FABRICA DE CORTINAS DE ACERO

TELEFONOS

22 08 05

22 23 63

22 66 52

APARTADO

2 3 0 0 5

FABRICA: CALLE 233 ORIENTE NUM. 251 - COL. AGRICOLA ORIENTAL - MEXICO, D. F.

CON MOTIVO DE LA INAUGURACION DE LA UNIDAD "INDEPENDENCIA"

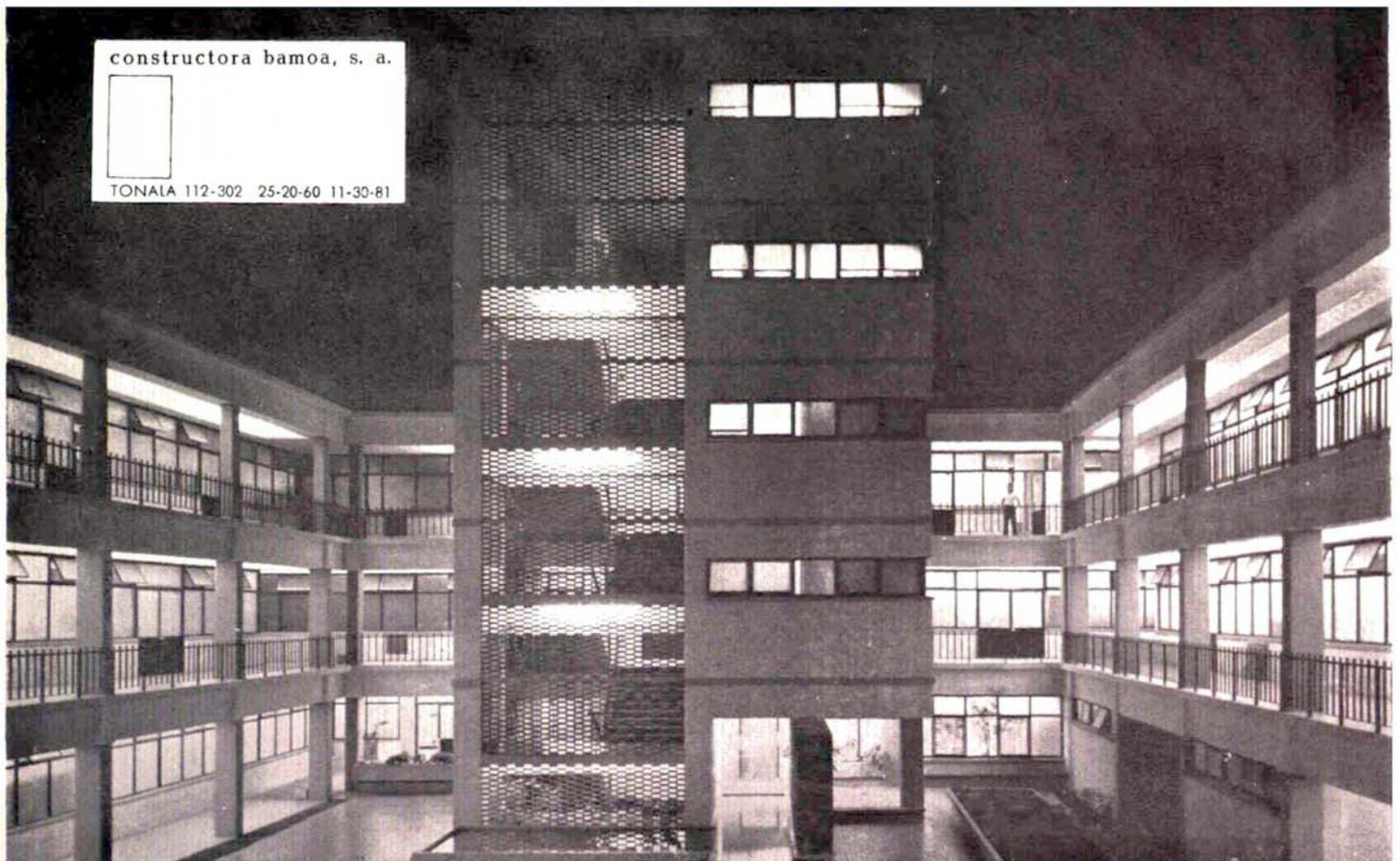
NOS PERMITIMOS FELICITAR
A LOS ARQUITECTOS

**ALEJANDRO PRIETO Y
JOSE MARIA GUTIERREZ**

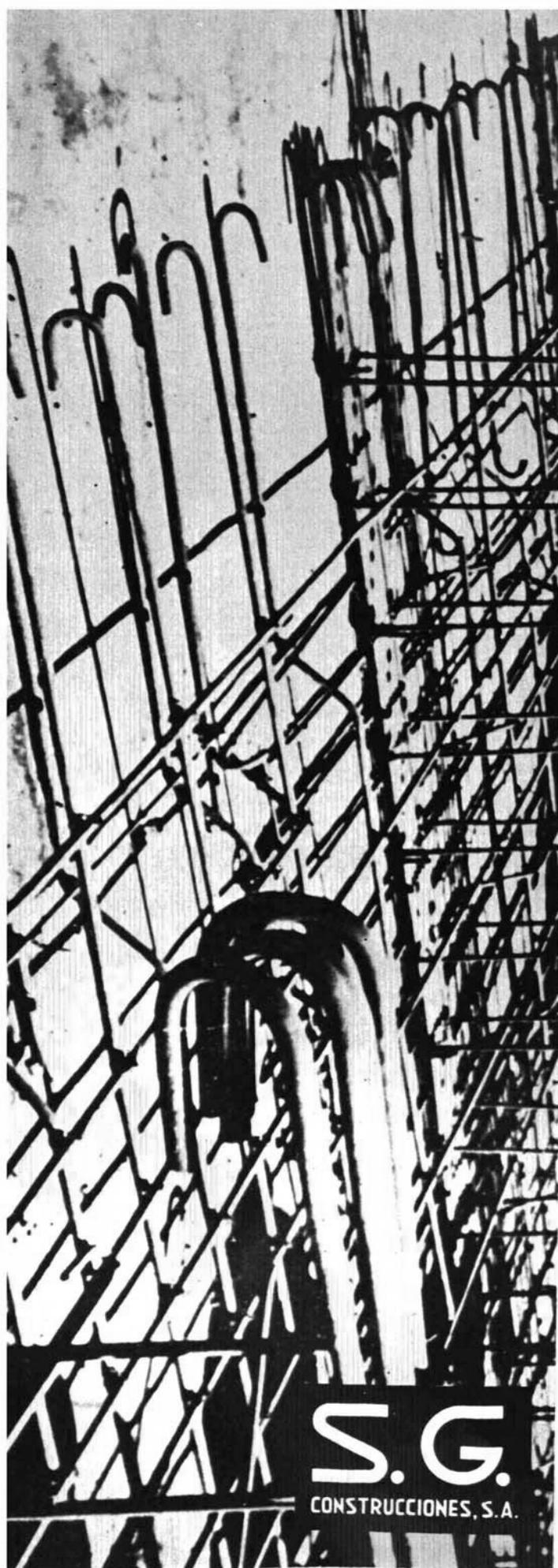
JEFE Y SUBJEFE RESPECTIVAMENTE, DEL DEPARTAMENTO DE INMUEBLES Y CONSTRUCCION DEL INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL, Y AUTORES DEL PROYECTO.

AGRADECIENDO LA CONFIANZA QUE NOS DEPOSITARON AL ENCOMENDARNOS EL PROYECTO Y EJECUCION DE LA OBRA ELECTRICA.

PAPARELLI Y CIA., S. A. ELECTRICIDADE ILUMINACION-MEXICO, D. F.

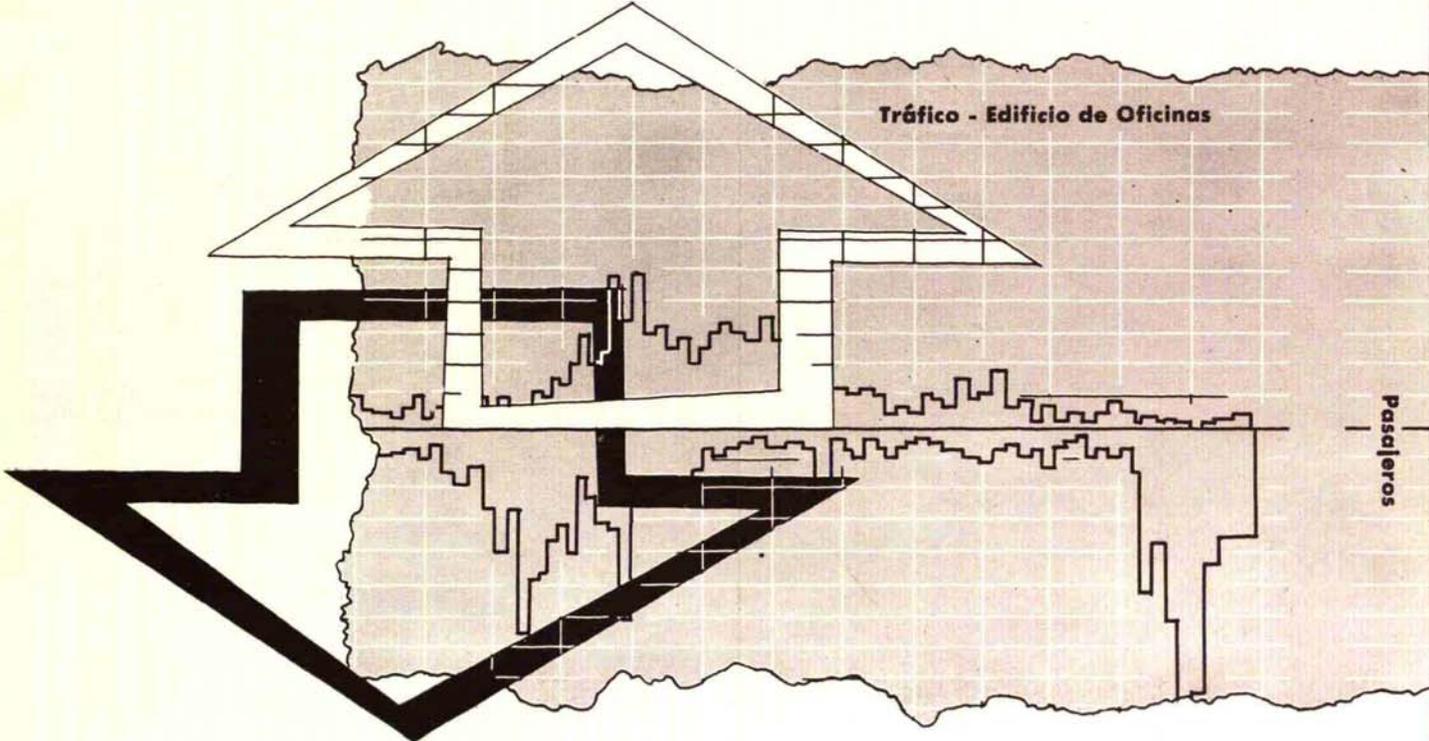


OFICINAS ADMINISTRATIVAS DEL FERROCARRIL DEL PACIFICO, S. A. de C. V. EN GUADALAJARA, JAL.



GABRIEL MANCERA 1045

MEXICO 12, D. F.



Tráfico - Edificio de Oficinas

pasajeros

ELEVADORES OTIS

AUTOTRONIC

Sin Elevadorista



POR MAS DE 100 AÑOS LA PALABRA MUNDIAL SIGNIFICANDO SEGURIDAD EN ELEVADORES

**Prepárese desde ahora
para construir en la próxima
época de secas**



En la época de secas abundan todos los materiales y, gracias también a la ausencia de lluvias, las obras se pueden ejecutar sin interrupciones.

Construya usted en la época de secas. Es la época más propicia para construir ahorrando tiempo y dinero.

CEMENTO TOLTECA

**EL CEMENTO DE CALIDAD DE MEXICO
DESDE HACE CINCUENTA Y UN AÑOS**

**DE UNA NIÑEZ CON ESCUELA DEPENDE LA PROSPERIDAD FUTURA DE LA PATRIA.
¡AYUDE A LA CRUZADA PRO RESTAURACION Y MANTENIMIENTO DE ESCUELAS!**



TECNICA INSTALADORA, S. A

INSTALACIONES ELECTRICAS
INSTALACIONES INDUSTRIALES
SUB - ESTACIONES
P R O Y E C T O S
AIRE ACONDICIONADO
VENTILACION INDUSTRIAL
VENTILACION RESIDENCIAL

TECNICA INSTALADORA, S. A.

MORELOS 45 3er. PISO
MEXICO 1, D. F.

10 96 75 13 44 03



e estructura
metálica
fabricada por:
ALDEM, S. A.

EDIFICIO PROPIEDAD DE LA CIA. HISPANO MEXICANA DE INMUEBLES E HIPOTECAS, S. A.



CON PRODUCTOS DE LA

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

P. Y. A. S. A.

INGENIEROS CIVILES

TONALA 112-5o. PISO 11-19-37
MEXICO 7, D. F. 25-14-40

SUPREMOS EN ASBESTO CEMENTO

SALA DE EXHIBICION EN MEXICO;

TUBOS
TECHOS
TINACOS
PRODUCTOS
MEXALIT

S. A.

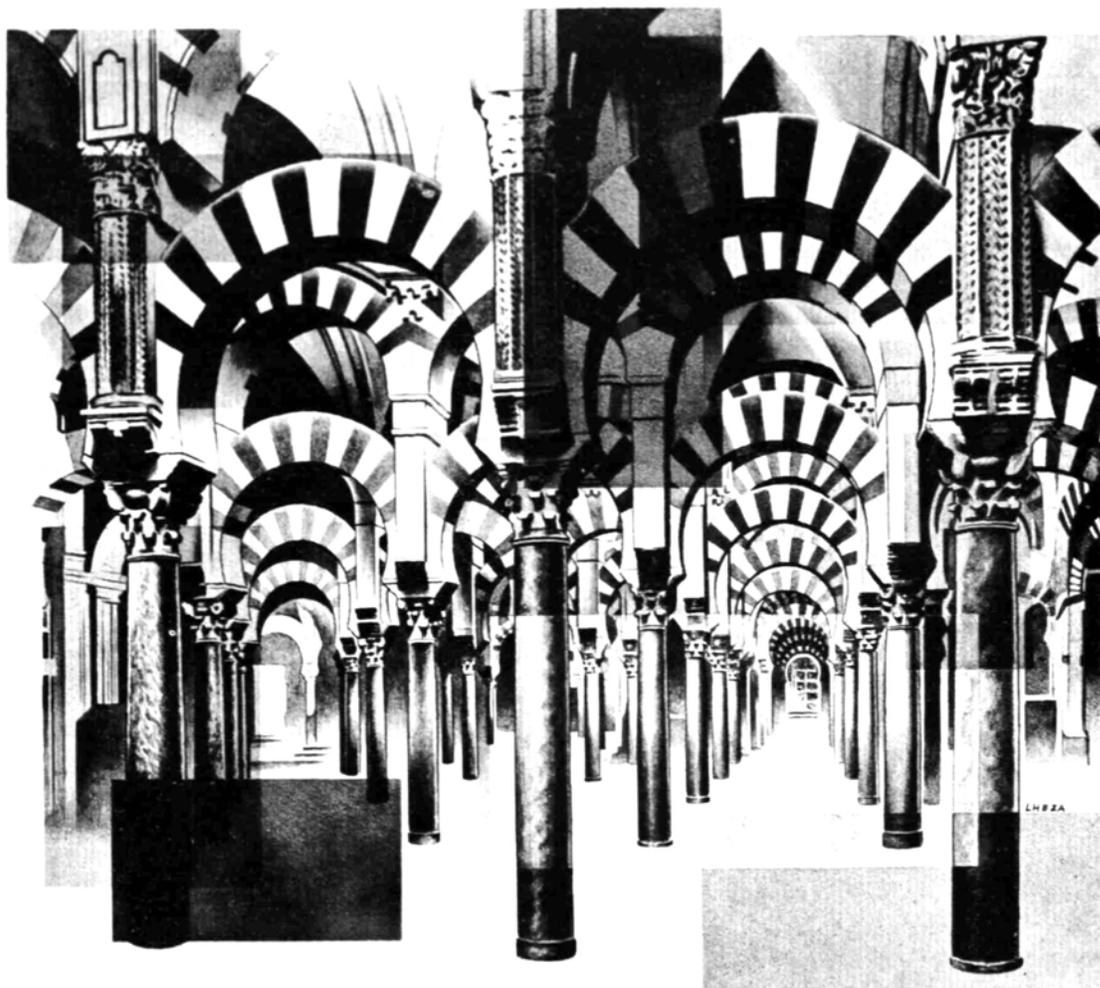


MONTERREY No. 29

ESQ. PUEBLA.- TEL. 25-03-20 CON 4 LINEAS

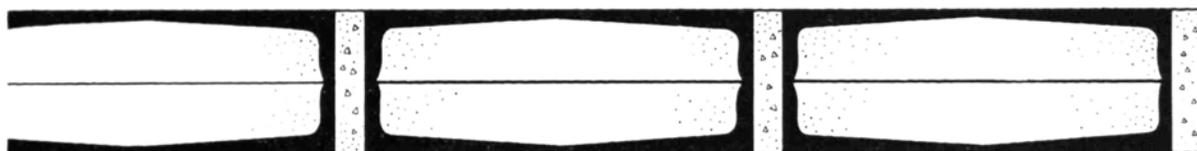
PUREZA DE LINEA...

...DENTRO DEL ESTILO ISLÁMICO



La mezquita de Abderrahmán I, en Córdoba, España, con una superficie de 22,250 metros cuadrados es el monumento religioso mayor del mundo. Su originalidad y recursos constructivos la hacen un ejemplo importantísimo del arte Árabe en España.

Los métodos constructivos y los materiales han variado a través de los siglos y es así que el SISTEMA RETICULAR CELULADO para losas de concreto reforzado es el método más adecuado para lograr la PUREZA DE LINEA dentro de la arquitectura de nuestros tiempos.



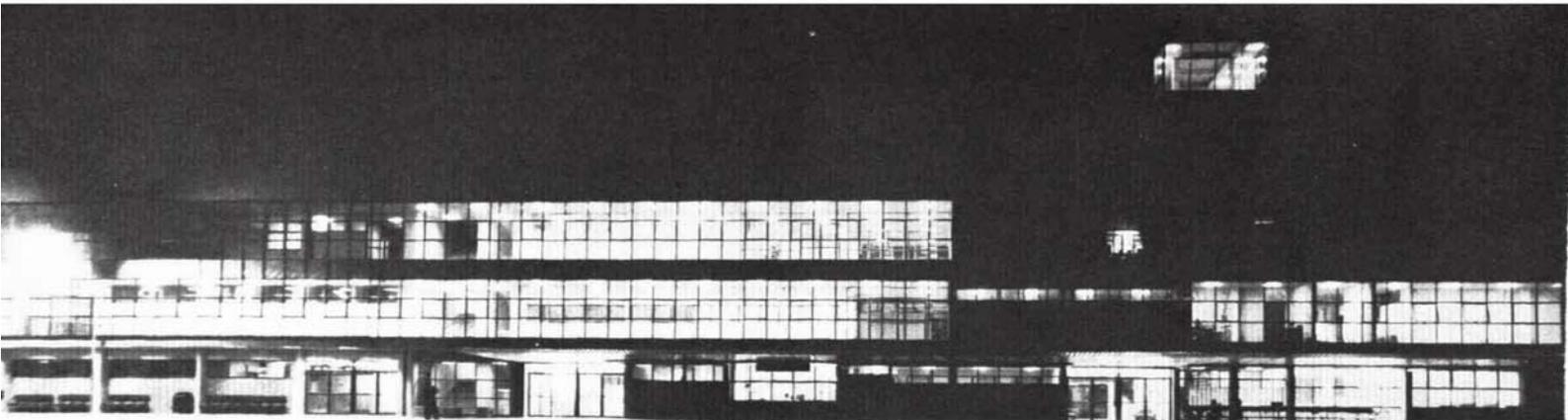
Techos y entrepisos para edificios, residencias, plantas industriales, colegios y hospitales.

entrepiso reticular. s. a.

PLAZA MIRAVALLE 2 DESPACHO 1101 TELS.: 14-31-12 14-30-91 MEXICO 7, D. F.



**FERROCARRIL
DEL PACIFICO
S. A. DE C. V.
EN GUADALAJARA, JAL.**



calli

revista del

COLEGIO NACIONAL DE ARQUITECTOS DE MEXICO

DIRECTORIO

COLEGIO NACIONAL DE ARQUITECTOS DE MEXICO	PRESIDENTE LUIS GONZALEZ APARICIO
ASOCIACION CIVIL CALLI	PRESIDENTE BENJAMIN MENDEZ SAVAGE
ACTIVIDADES DEL C.N.A.M	CARLOS ORTEGA
GERENTE	FASCUAL BROID
DIRECTOR GENERAL	OSCAR URRUTIA
DIRECTOR TECNICO	MANUEL LARROSA
ARQUITECTURA	CARLOS MIJARES
PLANIFICACION	VICENTE MEDEL
TECNICA	HONORATO CARRASCO
ARTE Y PENSAMIENTO	ALBERTO AMADOR
DECORACION, DISEÑO Y ARTESANIAS	JAIME LIMON y JORGE STEPANENKO
ADJUNTO A LA DIRECCION	LENIN MOLINA
REDACCION	LUIS RIUS
	FERNANDO ZERTUCHE
JEFE DE TALLER	JESUS LOPEZ HIDALGO
CUIDADO DE LA EDICION	AGUSTIN ARELLANO
FOTOGRAFIA	LUIS HERNANDEZ CORDOVA
IMPRESION	BAY GRAFICA Y EDICIONES, S. de R. L. DR. RIO DE LA LOZA 154
RELACIONES	MARIA TERESA LAZO
JEFE DE PUBLICIDAD	JAIME ORTEGA
CORRESPONSALES	EUNICE ODIO (N. YORK) LUIS ORTIZ MACEDO (EUROPA)
CORRESPONDENCIA	GUTENBERG 44-101, 45-45,77 MEXICO, D. F.
REGISTROS	SRIA. DE HACIENDA N° 66428
	SRIA. DE EDUCACION N° 32042
	DIR. DE CORREOS N° 30527 2° CLASE

SUMARIO

EL HOMBRE Y LA ARQUITECTURA	2 EDITORIAL
ACTIVIDADES DEL C.N.A.M.	4 ARQ. CARLOS ORTEGA VIRAMONTES

ARQUITECTURA

CONFERENCIA INAUGURAL DEL CURSO DEL ARQ. JOSE VILLAGRAN EN EL COLEGIO NACIONAL	SUPLEMENTO DE LA SECCION
3 FABRICAS	13 ARQ. FELIX CANDELA
5 IGLESIAS	20 ARQ. ENRIQUE DE LA MORA Y COLABORADORES
CENTRO ADMINISTRATIVO DE LOS F.F.C.C. EN LA CIUDAD DE MEXICO	30 AUTONOMA DE ARQUITECTOS
UNIDAD INDEPENDENCIA	40 ARQS. ALEJANDRO PRIETO Y JOSE MARIA GUTIERREZ

PLANIFICACION

LA NUEVA "REGION CAPITAL" DE MEXICO	56 ARQ. VICENTE MEDEL
-------------------------------------	-----------------------

TECNICA

EL ACERO EN LA CONSTRUCCION, SU PRESENTE Y SU FUTURO	68 ARQ. HONORATO CARRASCO
--	---------------------------

ARTE Y PENSAMIENTO

LA II BIENAL PANAMERICANA DE MEXICO	72 EUNICE ODIO
-------------------------------------	----------------

DECORACION, DISEÑO Y ARTESANIAS

EL HOMBRE Y LA DECORACION	80 JAIME LIMON
LA XII TRIENAL DE MILAN Y EL DISEÑO	82 ARQ. OSCAR URRUTIA

DE LA DIRECCION

87

TEORIA

HACIA UNA ARQUITECTURA MEXICANA	93 ARQ. CESAR NOVOA MAGALLANES
---------------------------------	--------------------------------

EL HOMBRE Y LA ARQUITECTURA

E D I T O R I A L

Individualismo y colectivismo —el hombre considerado en su calidad de tal, de mere individuo, y éste en relación con el grupo social— son conceptos que históricamente definen las tendencias más generales de la actividad humana.

La arquitectura, en el transcurso de su evolución, necesariamente se ha visto enmarcada dentro de estos dos grandes grupos, acorde con la circunstancia socio-temporal, y es fácil observar que en el estadio actual de la cultura humana sus realizaciones están encaminadas a la solución de problemas de interés colectivo.

En un principio el arquitecto crea para el príncipe. En ese período, las tareas arquitectónicas se encaminan exclusivamente a la erección de palacios, tumbas y monumentos, obras que limitan sus servicios al individuo por cuyo encargo se realizan. Sólo en el templo encontramos que, además del servicio individual, de orden sobrenatural, al que está dirigido, se cumple con una función social. El templo es el primer sitio de reunión con que cuenta la colectividad.

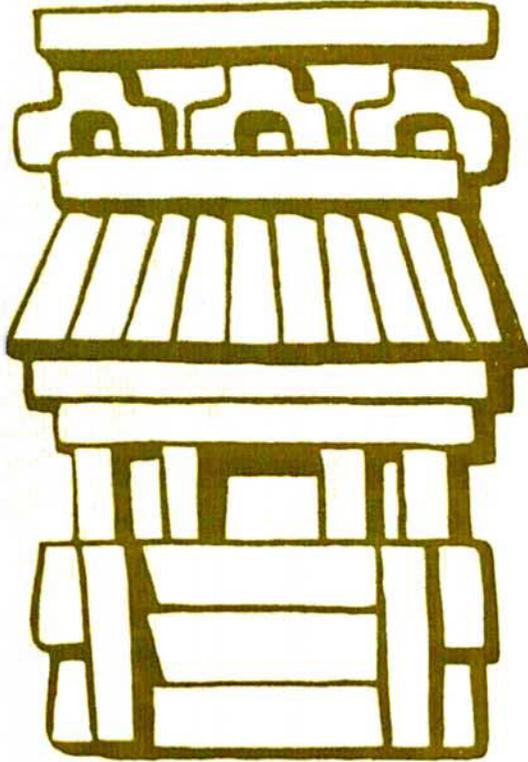
A resultas de la Revolución Francesa brota una nueva clase dominante. La aristocracia deja de ser el grupo política y económicamente poderoso, y es la burguesía la que va ahora a constituirse en factor de progreso de las ciencias y las artes. Para el burgués crea también entonces el arquitecto; ya sus obras empiezan a tener como destino un número más elevado, y cada vez mayor, de usuarios.

Con la Revolución Industrial se abre un campo completamente nuevo para la actividad arquitectónica. La concentración de grandes masas de población en torno a los centros fabriles, la escasez de recursos de ciertas clases sociales y, por ende, la necesidad de cons-

truir de prisa y con el más bajo costo posible, son circunstancias que amplían de manera considerable el horizonte creativo del arquitecto.

En aquel período surgen, además, una serie de problemas hasta entonces desconocidos, que, debido a la falta de planificación, dan origen al desorden urbanístico progresivo que hoy tan urgentemente se trata de resolver. El arquitecto entra en verdadero contacto con la masa. El espacio exterior, que es donde la masa se mueve, demanda ser planeado. La arquitectura deja de ser privilegio de quien podía pagarlo, para convertirse en necesaria compañía del hombre.

A consecuencia de aquella falta de planificación, la arquitectura se ha visto forzada a sufrir profundos cambios en los últimos 50 años. Su diario contacto con la realidad colectiva ha significado que tenga que ir abandonando su fría vestidura matemática, para acercarse decididamente al grupo de disciplinas llamadas humanísticas; es decir, de fórmula geométrica está pasando al campo del conocimiento en donde la preocupación central es el hombre.



La evolución vertiginosa de la máquina determina también la creación de un nuevo tipo de arquitectura, no solamente por lo que respecta a los sistemas constructivos que implican técnicas antes desconocidas, sino muy especialmente por las modificaciones que introducen los nuevos artefactos en el estilo de la vida humana.

El campo es uno más de los aspectos que atraen en especial la atención del arquitecto contemporáneo. Toda ciudad se encuentra íntimamente relacionada con su región, y el arquitecto se ha preocupado de llevar al medio rural todo aquello que en épocas anteriores constituía atractivo privativo de los grandes centros de población. Cultura, sanidad, centros de diversión, no son ya privilegios exclusivos de la urbe, y a tal grado que Frank Lloyd Wright ha llegado al extremo de afirmar que la ciudad no tiene justificación en la época moderna.

El hecho es que la preocupación del actual planificador ha desbordado los límites ciudadanos y ha llevado la civilización hasta alejados confines.

Al hablar de la ciudad, y entre los diversos aspectos que en ella requieren razonadas soluciones urbanísticas, nos encontramos que

paulatinamente se han ido perdiendo los espacios comunes; el parque, la plaza pública y, en general, todos aquellos sitios que en otro tiempo hicieron las veces de punto de reunión, han ido decreciendo en importancia. El hombre parece no contar con lugares donde establecer contacto más directo con sus semejantes; por ello es necesario que se prevea la existencia de espacios colectivos en la ciudad, en los cuales sus moradores convivan constantemente. Los espacios comunes deben readquirir su plena validez como elemento vinculador de la colectividad.

Es a los arquitectos de hoy a quienes toca encontrar una solución inteligente de los puntos que brevemente hemos anotado. El arquitecto contemporáneo lo será, no en la medida que sus conocimientos teóricos sean brillantes o que sus proyectos estén nítidamente terminados, sino de acuerdo con su menor o mayor grado de preocupación por la realidad social circundante. Es indispensable sacar a la arquitectura de la pureza esterilizada de los gabinetes de trabajo y hacerla marchar al encuentro de los problemas sociales. Únicamente de esta manera estaremos viviendo fielmente en nuestra época, sólo así mereceremos llamarnos contemporáneos.

ACTIVIDADES DEL C. N. A. M.

a cargo de CARLOS ORTEGA V.



El aumento de las actividades de la SAM y la CNAM, y su creciente prestigio, han obligado a modificar su funcionamiento administrativo para hacerlo más ágil y eficaz.

Por ello, se ha creado una Gerencia que perseguirá dos fines fundamentales: control administrativo y planes de promoción económica.

La Gerencia será el elemento coordinador de todas las comisiones y afrontará el problema económico, que no puede ser resuelto a través de las cuotas, siempre insuficientes, sino por medio de una campaña sistemática entre las empresas industriales y comerciales relacionadas con la construcción que recibirán, a cambio, publicidad de sus productos.



ESTUDIO QUE PRESENTA EL COLEGIO NACIONAL DE ARQUITECTOS DE MEXICO EN COLABORACION CON LA DIRECCION DE OBRAS PUBLICAS DEL D.F., PARA LA RESOLUCION DEL PROBLEMA DE ESTACIONAMIENTOS EN LA CIUDAD DE MEXICO.

Durante la primera semana de agosto, fueron entregadas al Ing. Gilberto Valenzuela, Jefe del Departamento de Obras Públicas del Departamento del D. F., las proposiciones que hizo el CNAM ante las autoridades de la mencionada institución, con objeto de abundar en el fundamento de argumentos apelativos del pago substitutivo, referentes a la reglamentación de estacionamiento en los edificios, contra el criterio que actualmente está aplicando el Departamento del D. F., en el sentido de exigir la inclusión de los estacionamientos en los edificios.

La proposición fue hecha en forma gráfica y sumamente objetiva, tanto sobre las inconveniencias que esta medida implica: complicación en el diseño estructural, ya que un edificio de estacionamiento combinado con otro, de índole totalmente diferente, dificulta y encarece la obra, sacrificio de frente para accesos de automóviles en el caso de edificios comerciales y sobre todo en zonas de mayor plusvalía, etc., etc., como de las ventajas que se obtendrían con la construcción de edificios dedicados exclusivamente a estacionamiento, financiados con el pago substitutivo que se exigía a los inversionistas en cualquier género de edificio que requiera estacionamiento.

Esta construcción de edificios de estacionamiento se ha propuesto sobre la base de formación de un Patronato Administrador y Planeador de estos edificios.

ANTECEDENTES

Los principales factores que han originado el grave problema que existe en la ciudad son:

- a. EL gran crecimiento demográfico
- b. LA incontrolable expansión de áreas urbanas
- c. EL desproporcionado aumento de vehículos

NECESIDAD

La ciudad requiere un Plan Regulador que ordene sus diferentes actividades y un sistema vial completo:

- ARTERIAS DE COMUNICACION RAPIDA con destinos claros y definidos.
- CIRCULACIONES DIFERENCIADAS que actúen como accesos y distribución en las diferentes zonas.
- AREAS DE ESTACIONAMIENTO, que faciliten la fluidez de circulación que permitan uso del automóvil propio como medio de transporte.
- SISTEMA VIAL SIN ESTACIONAMIENTO CORRESPONDIENTE RESULTA INCOMPLETO.

LA CIUDAD FUNCIONA, PERO FUNCIONA MAL, ES NECESARIO ATACAR EL PROBLEMA VIAL DE MANERA COMPLETA

ESTUDIO QUE ARQUITECTOS DIRECCION DE RESOLUCION MIENTOS EL PRESIDENTE DEL COLEGIO NACIONAL DE ARQUITECTOS DE MEXICO, ING. Luis Gossios Aparicio

I

CONSIDERACIONES GENERALES

REALIDAD DEL PROBLEMA

1.—El problema de estacionamientos es grave y requiere un estudio completo para lograr una solución lógica y apropiada.

2.—El problema es causado por tres factores fundamentales: a) Edificios que causan demanda de estacionamiento. b) Vehículos, que han aumentado considera-

blemente, incrementando el porcentaje de los mismos en relación con el número de habitantes. c) La ciudad, porque sus arterias son insuficientes para circular y estacionarse.

El problema no es conveniente resolverlo con un enorme número de pequeños estacionamientos dentro de edificios destinados a otros fines. La solución de-

be ser coordinada y de acuerdo con un plan urbanístico, lo que conduce a la planeación de estacionamientos que por sí solos satisfagan simultáneamente las necesidades de varios edificios. Hay determinados géneros de edificios que requieren estacionamiento en su propio predio. El establecimiento de estacionamiento en las edificaciones

dentro de su propio predio podrá ser permitida cuando así convenga a los intereses del propietario y no lesione los de la ciudad.

El Colegio Nacional de Arquitectos de México considera necesaria la creación de un patronato debidamente autorizado que lleve a la práctica la resolución del problema expuesto en los puntos anteriores.



EL PROBLEMA DE ESTACIONAMIENTO ES GRAVE Y MERECE SER RESUELTO.

REALIDAD DEL PROBLEMA 2
CAUSAS Y FACTORES FUNDAMENTALES

LOS EDIFICIOS con demanda de estacionamiento.

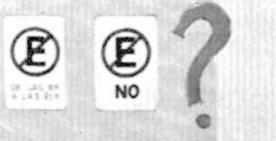
LOS VEHICULOS con su considerable incremento.

LA CIUDAD con su insuficiencia de arterias de circulación y de estacionamiento.

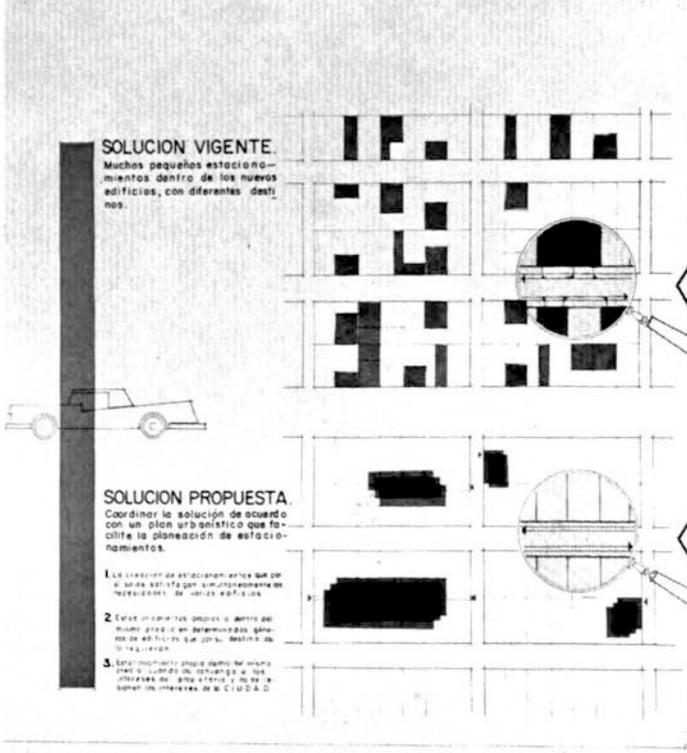
ESTUDIO QUE PRESENTA EL COLEGIO NACIONAL DE ARQUITECTOS DE MEXICO EN COLABORACION CON LA DIRECCION DE OBRAS PUBLICAS DEL D.F. PARA LA RESOLUCION DEL PROBLEMA DE ESTACIONAMIENTOS EN LA CIUDAD DE MEXICO.
EL PRESIDENTE DEL COLEGIO NACIONAL DE ARQUITECTOS DE MEXICO.
Arg. Luis González Aparicio.
LA COMISION
Arg. Francisco J. Serrano
Arg. Victor M. Luján
Arg. Raúl Ferrández R.
Arg. Miguel Herrera Lazo A.

SOLUCION 1

ORIDADES se han esforzado en solución al problema vial de esta



PRESENTA EL COLEGIO NACIONAL DE ARQUITECTOS DE MEXICO EN COLABORACION CON LA DIRECCION DE OBRAS PUBLICAS DEL D.F. PARA LA RESOLUCION DEL PROBLEMA DE ESTACIONAMIENTOS EN LA CIUDAD DE MEXICO.
LA COMISION
Arg. Francisco J. Serrano
Arg. Victor M. Luján
Arg. Raúl Ferrández R.
Arg. Miguel Herrera Lazo A.



SOLUCION VIGENTE.
Muchos pequeños estacionamientos dentro de los nuevos edificios, con diferentes destinos.

SOLUCION PROPUESTA.
Coordinar la solución de acuerdo con un plan urbanístico que facilite la planeación de estacionamientos.

1. La creación de estacionamientos que por sí solos satisfagan simultáneamente las necesidades de varios edificios.
2. Crear estacionamientos dentro de edificios que por sí solos no sean capaces de resolver el problema.
3. Establecimiento de un patronato que coordine la solución de acuerdo con un plan urbanístico que facilite la planeación de estacionamientos.

SOLUCIONES AL PROBLEMA 3
análisis comparativo.

- a. Sólo permite el estacionamiento reducido de vehículos.
- b. La operación de pequeños y múltiples estacionamientos se multiplica y se hace incómoda.
- c. Desaparece la seguridad del peatón en la banqueta por la gran cantidad de entradas y salidas de vehículos.
- d. Entorpece la fluidez de circulación en las avenidas.
- e. Obliga a ejecutar estructuras de función mixta con perjuicio económico y disvirtuyen el uso principal de los diversos géneros de edificios.
- f. En determinados lotes se impide la edificación por imposibilidad de cumplir el actual reglamento.
- g. El problema se pretende resolver en los nuevos edificios, olvidando las "zonas-problema" existentes.

- a. Se determinan las necesidades de estacionamiento solucionándolas adecuadamente.
- b. Los costos de terrenos y edificios exclusivos para estacionamiento serán menores y los gastos de operación se reducirán.
- c. Los estacionamientos colectivos serán de servicio público con cuotas adecuadas.
- d. Las banquetas conservarán su función de paso seguro de peatones.
- e. Las estructuras de los edificios tendrán los requisitos de su función con mayor eficacia y economía.
- f. Propiciará el incremento de la construcción al desaparecer las limitaciones actuales.
- g. El problema se ataca de manera total.

LA SOLUCION DE ESTACIONAMIENTOS DEBERA RESOLVER LOS PROBLEMAS ACTUALES Y FUTUROS

ESTUDIO QUE PRESENTA EL COLEGIO NACIONAL DE ARQUITECTOS DE MEXICO EN COLABORACION CON LA DIRECCION DE OBRAS PUBLICAS DEL D.F. PARA LA RESOLUCION DEL PROBLEMA DE ESTACIONAMIENTOS EN LA CIUDAD DE MEXICO.
EL PRESIDENTE DEL COLEGIO NACIONAL DE ARQUITECTOS DE MEXICO.
Arg. Luis González Aparicio.
LA COMISION
Arg. Francisco J. Serrano
Arg. Victor M. Luján
Arg. Raúl Ferrández R.
Arg. Miguel Herrera Lazo A.

EL PATRONATO

1.—Se deberá constituir un patronato regulador de estacionamientos que se integre con representantes de:
 a) Departamento del Distrito Federal.
 b) Colegio de Arquitectos.
 c) Colegio de Ingenieros.
 d) Banca, comercio, industria y demás fuerzas vivas de la ciudad.

2.—El patronato funcionará como organismo descentralizado y su labor será la de estudiar, localizar, construir y operar los edificios o predios necesarios para la solución del problema.

3.—El patronato se allegará sus fondos de:
 a) Acciones que otorgará la construcción de nuevos edificios que causen demanda de estacionamiento.
 b) El impuesto que se fije a los vehículos particulares del Distrito Federal.

4.—El patronato propondrá al Departamento del Distrito Federal las tarifas adecuadas que corresponda cobrar en cada zona, de acuerdo con los diversos costos de terreno, construcción y operación de los estacionamientos.

5.—El patronato fijará anualmente el valor de los costos que regulen la cooperación económica de las partes afectadas.

6.—El patronato, para no encarecer el costo de la construcción en el Distrito Federal y como incentivo a la inversión privada, compensará la cooperación substitutiva, según la cantidad necesaria prevista en el reglamento, mediante la venta de acciones de estacionamiento a los propietarios de edificios por construir.

7.—El patronato otorgará facilidades a aquellos particulares que deseen ejecutar este tipo de inversión.



DEFINICIONES Y FORMULAS 5

LA COOPERACION SUBSTITUTIVA DEBERA DERRAMARSE EN LAS SIGUIENTES PARTES

<p>deben contribuir LOS VEHICULOS COMO MEDIO DE TRANSPORTE</p> <p>Por que el uso de los vehiculos necesita de las áreas de circulación.</p>	<p>PS = 0.4(25 C)</p>	<p>PS = 0.3(T+C) 25</p>
<p>deben contribuir LOS EDIFICIOS COMO CENTROS DE TRABAJO</p> <p>Por que según su género y localización provocan afluencia de vehiculos y demandan espacios para alojarlos.</p>	<p>PS = 0.6(25 C)</p>	<p>PS = 0.4(T+C) 25</p>
<p>debe contribuir LA CIUDAD COMO ORGANISMO DE ACTIVIDADES COLECTIVAS</p> <p>Porque los estacionamientos ayudan a mejorar la fluidez de sus vías de circulación y al considerarse los estacionamientos como una extensión de la vía pública le corresponde aportar el valor del terreno.</p>	<p>PS = 25 $\frac{T}{n}$</p>	<p>PS = 0.3(T+C) 25</p>

UNIDAD DE ESTACIONAMIENTO

AE IGUAL A LA SUMA DE UNIDADES DE ESTACIONAMIENTO

COSTO UNIDAD ESTACIONAMIENTO

PS = pago substitutivo total - por unidad de estacionamiento.

25 = unidad de estacionamiento en metros cuadrados.

T = \$/m² de terreno.

n = número de pisos.

C = \$/m² de este tipo de construcción (edificio).

C' = $\frac{C}{8}$ \$/m² de instalaciones especiales en predio-Gr.

25 M²

superficie necesaria para alojar un vehiculo y la parte proporcional que le corres- ponde de circulación.

ESTUDIO QUE PRESENTA EL COLEGIO NACIONAL DE ARQUITECTOS DE MEXICO EN COLABORACION CON LA DIRECCION DE OBRAS PUBLICAS DEL D.F. PARA LA RESOLUCION DEL PROBLEMA DE ESTACIONAMIENTOS EN LA CIUDAD DE MEXICO.

EL PRESIDENTE DEL COLEGIO NACIONAL DE ARQUITECTOS DE MEXICO, Arq. Luis González Aparicio.

LA COMISION Arq. Francisco J. Serrano, Arq. Victor M. Lozano, Arq. Raúl Fernández B., Arq. Miguel Herrera Lasso A.

LAS PARTES INTERESADAS Y AFECTADAS DEBEN CONTRIBUIR PROPORCIONALMENTE EN LA SOLUCION

II DEFINICIONES

Para poder cuantificar la cooperación substitutiva se considera necesario partir de las siguientes definiciones:

1.—"Unidad de estacionamiento" en el término con que se denomina la superficie necesaria para alojar un vehículo y la parte proporcional que le corresponde de circulación: se considera de 25 metros cuadrados.

2.—"Área de estacionamiento" es la suma de las unidades de estacionamiento de cada edificio.

3.—El costo de una unidad de estacionamiento queda representado por la fórmula:

$$Ps = 25 (T/S \text{ más } C).$$

Donde Ps = Pago substitutivo total por unidad de estacionamiento.

25 = Unidad de estacionamiento en metros cuadrados.

T = Valor del terreno.

1/6 = Porque se consideran 4 niveles de construcción de estacionamiento y planta baja comercial, que se considera equivalente en su rendimiento a dos niveles de construcción.

C = Costo por metro cuadrado de este tipo de construcción.

4.—La cooperación substitutiva deberá derramarse entre las siguientes partes:

a) Cuando exista la necesidad de construir edificios de estacionamiento.

ALPHA.—Los vehículos, porque necesitan para circular determinado espacio, deberán pagar el costo de construcción del área de circulaciones dentro del edificio y que corresponde a 10 metros cuadrados por unidad estacionada, ó 0.4 del área necesaria para estacionamiento un vehículo.

La cooperación para vehículo resulta entonces:

$$Ps. ALPHA = 25 (0.4C).$$

BETHA.—Los edificios, que según su género y localización provocan afluencia de vehículos y demanda de espacio para alojarlos, deberán pagar el costo de construcción del área que ocupan los vehículos cuando se encuentran estacionados y que corresponde a 15 metros cuadrados por unidad ó 0.6 del área necesaria para estacionarse un vehículo. La cooperación para edificios resulta de:

$$Ps. BETHA = 25 (0.6C).$$

La totalidad del costo del edificio para estacionamiento queda de esta manera cubierto por el pago que realizan los propietarios de vehículos y de edificios.

GAMMA.—La ciudad, porque los estacionamientos ayudarán a mejorar la fluidez de sus vías de circula-

de estacionamiento una extensión de la vía pública, ción, y al ser los edificios se ha considerado que a la ciudad le corresponde aportar el valor del terreno. La cooperación para la ciudad resulta según la fórmula:

$$Ps GAMMA = 25 T/6.$$

La suma de los coeficientes ALPHA, BETHA y GAMMA será igual a la unidad.

b) Cuando no se requiere construir el edificio, sino únicamente usar un predio, que deberá contar con pavimentos, bardas o alambrados, casetas de vigilancia y espera, servicio sanitario y alumbrado, el valor de estas instalaciones (representado por C') corresponde a: C' = C/8.

En este caso, al quedar reducido C a C', se desvirtúa la condición de equilibrio entre las partes que cooperan y como la fórmula es Ps = 25 (T entre C'), la relación de cooperación que se considera adecuada será:

$$ALPHA \text{ (vehículos)} \quad Ps = 0.3 (T \text{ entre } C') \quad 25.$$

$$BETHA \text{ (edificios)} \quad Ps = 0.4 (T \text{ entre } C') \quad 25.$$

$$GAMMA \text{ (ciudad)} \quad Ps = 0.3 (T \text{ entre } C') \quad 25.$$



III AREAS DE ESTACIONAMIENTO

CAPITULO I

GENERALIDADES

1.—Las edificaciones destinadas a habitación, centros de trabajo, transportes, centros cívicos, sociales, culturales y deportivos requieren estacionamiento de acuerdo con la zona de su ubicación.

2.—Los edificios de uso mixto cuantificarán la demanda en función de cada uno de sus distintos usos, pero se admitirá la duplicación de uso, cuando se compruebe que los horarios de uso estén claramente diferenciados.

3.—La cuantificación del área de estacionamiento se hará de acuerdo con la característica principal de cada género de edificio (camas en hospitales, cuartos en hoteles, butacas en cines, etc.) o áreas construidas.

4.—Las ampliaciones de edificios deberán satisfacer exclusivamente la nueva demanda.

Reglamento			
clasificación	géneros de edificios y categorías	valor de terreno de ubicación de construcción C	UE, unidad de estacionamiento por construcción C
HABITACION	COLECTIVA (5 pisos ó menos)	< 500	4 de plaza y 4 de tránsito
	COLECTIVA (cualquier N° de pisos)	> 500	4 de plaza y 4 de tránsito
	HOTELES	20	10 de plaza y 10 de tránsito
CENTROS DE TRABAJO	HOSPITALES (según la zona)	10	10 de plaza y 10 de tránsito
	OFICINAS DE GOB. con público	10	10 de plaza y 10 de tránsito
	OFICINAS PRIVADAS	< 500	4 de plaza y 4 de tránsito
CENTROS DE RECREO DEPORTIVOS, SOCIALES Y CULTURALES	ALMACENES COMERCIO Y MERCADOS PRIVADOS	< 500	4 de plaza y 4 de tránsito
	industrias y talleres de fab.	< 500	4 de plaza y 4 de tránsito
	CINES	20	10 de plaza y 10 de tránsito
	TEATROS	20	10 de plaza y 10 de tránsito
	centros deportivos y sociales	20	10 de plaza y 10 de tránsito
	centros nocturnos, restaurantes, etc.	20	10 de plaza y 10 de tránsito
	espectáculos deportivos	20	10 de plaza y 10 de tránsito
	escuelas particulares	20	10 de plaza y 10 de tránsito

AREAS DE ESTACIONAMIENTO 6

GENERALIDADES

- Las edificaciones destinadas a los diferentes géneros de edificios requieren estacionamiento de acuerdo con la zona de su ubicación.
- Los edificios de uso mixto cuantificarán la demanda en función de cada uno de sus distintos usos pero se admitirá la duplicación de uso, si se comprueba una clara diferenciación de horarios.
- La característica principal de cada género de edificio servirá para cuantificar el área de estacionamiento, o bien con áreas construidas.
- Las ampliaciones de edificios deberán satisfacer exclusivamente la nueva demanda.

C = Coeficiente adoptado para el m² de construcción de estacionamientos.
UE Unidad de estacionamiento = 25 m²

ESTUDIO QUE PRESENTA EL COLEGIO NACIONAL DE ARQUITECTOS DE MEXICO EN COLABORACION CON LA DIRECCION DE OBRAS PUBLICAS DEL D.F. PARA LA RESOLUCION DEL PROBLEMA DE ESTACIONAMIENTOS EN LA CIUDAD DE MEXICO.

EL PRESIDENTE DEL COLEGIO NACIONAL DE ARQUITECTOS DE MEXICO, Arq. Isaac Guadalupe Aparicio.

LA COMISION Arq. Francisco J. Serrano, Arq. Victor M. Lozano, Arq. Raul Fernandez B., Arq. Miguel Herrera Tasso.

UN REGLAMENTO FUNDAMENTADO DEBE CUMPLIRSE RIGUROSAMENTE

CAPITULO II CAPITULO III CAPITULO IV



H A B I T A C I O N T R A B A J O C E N T R O S C I V I C O S
 S O C I A L E S
 C U L T U R A L E S
 D E P O R T I V O S

Artículo 10.—Los edificios de habitación unifamiliar no quedan obligados por este reglamento.

Artículo 20.—Los edificios de habitación colectiva de cinco pisos o menos, situados en terrenos cuyo valor comercial sea menor que C (siendo C el coeficiente adoptado para el costo de construcción de estacionamientos por metro cuadrado) no quedarán obligados por este reglamento.

Artículo 30.—Los edificios de habitación colectiva (de cinco pisos o menos) situados en terrenos cuyo valor varíe de C a 2C deberán proporcionar una unidad de estacionamiento por cada 4 departamentos o viviendas.

Artículo 40.—Los edificios de habitación colectiva (de cualquier número de pisos) situados en terrenos cuyo valor sea superior a 2C deberán proporcionar una unidad de estacionamiento por cada departamento o vivienda.

Artículo 50.—Los hoteles clasificados por el Departamento de Turismo como de lujo o primera clase, deberán proporcionar una unidad de estacionamiento por cada cuatro cuartos, además de la suma de las unidades correspondientes a los usos de sus partes generales que provoquen demanda de estacionamiento.

Artículo 60.—Los hoteles clasificados por el Departamento de Turismo como de segunda clase deberán proporcionar una unidad de estacionamiento por cada 8 cuartos, además de la suma de las unidades correspondientes a los usos de sus partes generales que provoquen demanda de estacionamiento.

Artículo 70.—Los hoteles clasificados por el Departamento de Turismo como de tercera clase reservarán voluntariamente el área de estacionamiento que convenga a sus intereses. En caso de que cuenten con servicios adicionales, éstos deberán cumplir con los requerimientos de este reglamento.

Artículo 80.—Los hospitales deberán proporcionar una unidad de estacionamiento por cada 4 camas situadas en cuartos individuales y una unidad por cada 16 camas en salas colectivas (dependiendo de la zona de ubicación).

Artículo 10.—Las oficinas de gobierno proporcionarán una unidad de estacionamiento por cada 75 metros cuadrados de superficie construida cuando no atiende público.

Artículo 20.—Las oficinas privadas situadas en terreno cuyo valor sea menor de 1.50 no requerirán proporcionar estacionamiento. Las oficinas privadas situadas en terrenos cuyo valor fluctúa entre 1.50 y 3C deberán proporcionar una unidad de estacionamiento por cada 150 metros cuadrados.

Las oficinas privadas situadas en terrenos cuyo valor fluctúa entre 3C y 6C deberán proporcionar una unidad de estacionamiento por cada 100 metros cuadrados construidos.

Las oficinas privadas situadas en terrenos cuyo valor sea superior a 6C deberán proporcionar una área de estacionamiento por cada 75 metros cuadrados construidos.

Artículo 30.—Los almacenes, comercios y mercados particulares deberán proporcionar las siguientes áreas de estacionamiento.

Cuando estén situados en terrenos cuyo valor varíe entre C y 1.50 deberán proporcionar una unidad de estacionamiento por cada 120 metros cuadrados de superficie construida.

Cuando estén situados en terrenos cuyo valor varíe entre 1.50 y 3C deberán proporcionar una unidad de estacionamiento por cada 80 metros cuadrados de superficie construida.

Cuando estén situados en terrenos cuyo valor sea superior a 3C deberán proporcionar una unidad de estacionamiento por cada 40 metros cuadrados de superficie construida.

Cuando este género de edificios cuente con pisos superiores deberá proporcionar área de estacionamiento de la mitad de los que corresponda en planta baja.

Artículo 40.—Las industrias y talleres de fabricación se cuantificarán en función del área destinada para oficinas, ya que por lo que se refiere a maniobras de carga y descarga, deberán sujetarse a las restricciones que les imponga la licencia de funcionamiento respectiva.

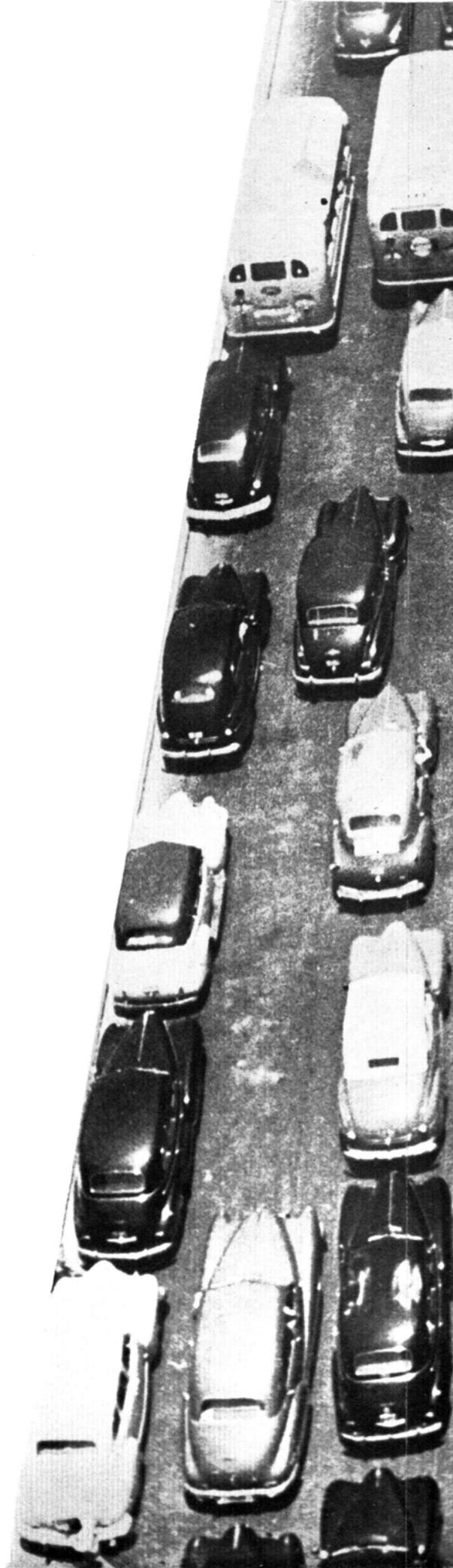
Artículo 10.—Los cinematógrafos situados en terrenos cuyo valor es inferior a C deberán proporcionar una unidad de estacionamiento por cada 60 espectadores. Para valores entre C y 2C, una unidad por cada 40 espectadores y para valores superiores a 2C una unidad por cada 20 espectadores, debiendo ser obligatorio como mínimo en todo caso el proporcionar estacionamiento material al 60 por ciento de los vehículos requeridos y completando el 40 por ciento restante en cooperación substitutiva.

Artículo 30.—Los centros nocturnos, restaurantes y salones de baile se considerarán dentro de la categoría de comercios o almacenes. El pago substitutivo para estacionamiento deberá gravar a la licencia de funcionamiento.

Artículo 40.—Los centros deportivos y sociales deberán disponer de una unidad de estacionamiento por cada 100 socios, debiendo ser obligatorio el proporcionar estacionamiento material al 60 por ciento de los vehículos requeridos y completando el 40 por ciento restante en cooperación substitutiva.

Artículo 50.—Los espectáculos deportivos deberán disponer de una unidad de estacionamiento por cada 20 espectadores. Será absolutamente obligatorio el proporcionar estacionamiento material.

Artículo 60.—Las escuelas particulares deberán disponer de una unidad de estacionamiento por cada 50 alumnos, además de los lugares necesarios para sus transportes colectivos.



3^{ER}. CONGRESO
MEXICANO DE
LA INDUSTRIA DE
LA CONSTRUCCION

Digna de todo encomio es la idea de reunir periódicamente a los profesionales, instituciones y organismos conectados con la construcción. El intercambio de ideas y aun el solo interés que despiertan esta clase de reuniones son benéficos para el desarrollo armónico, en el terreno técnico y de relaciones humanas, de la industria de la construcción.

Tocó a la ciudad de Guadalajara ser la sede del 3er. Congreso Mexicano de la Industria de la Construcción que se efectuó en la Casa de la Cultura del 27 de septiembre al 1º de octubre.

Dirigieron las labores de dicho Congreso:

Presidente
Ing. Gonzalo Gour

Director General
Ing. Eduardo Lancaster Jones

Director Técnico
Ing. Crescencio Ballesteros

Director de Organización
Ing. José Abel Villa G.

Director de Finanzas
Ing. Javier Vallejo

Coordinador:
Ing. Enrique Hernández Camarena

Aseores del Directo:
General

Ing. Jorge Matute y Remus
e Ing. José Calderón

Las ponencias presentadas se ajustaron a los temas siguientes:

- I.—Superación técnica en la industria de la construcción.
- II.—Contratación.
- III.—Ética en la industria de la construcción.
- IV.—Financiamiento para la industria de la construcción.
- V.—Proyección exterior.

El Colegio Nacional de arquitectos de México estuvo representado por su Vicepresidente, Arq. Santiago Greenham, por el Presidente de la Comisión de Asuntos Gremiales y Gerente de Calli. Arq. Pascual Broid, y por el Arq. Benjamín Méndez, Presidente de la Asociación Civil Calli.

La ponencia que presentaron, redactada por los miembros de la Comisión de Asuntos Gremiales del C.N.A.M., se denominó Relaciones entre Cliente-Arquitecto-Contratista, y sus proposiciones, aprobadas por unanimidad en sesión plenaria, fueron las siguientes:

1a.—Una obra de buena calidad sólo es posible si a su realización anteceden los correctos proyectos y programa; por tanto, es indispensable pugnar por la completa diferenciación del trabajo profesional del proyecto con respecto a la construcción de las obras. El arquitecto no debe tratar de cobrar su proyecto al ejecutar la obra, ni el contratista debe cobrar por la ejecución de la obra incluyendo en ésta su proyecto, sino separadamente uno de otro. Asimismo, es necesario insistir ante las autoridades competentes para que se creen en todos los Estados de la República organismos encargados de estudiar los problemas que se derivan de la Ley de Profesiones, como también vigilar su cumplimiento, para dar mayores garantías a los profesionales y, en especial, a aquellos que intervienen en el ramo de la construcción.

2a.—La regulación jurídica y técnica de las relaciones entre Cliente y Arquitecto benefician no sólo a éstos, sino también al contratista, constituyendo la única forma de obtener proyectos y especificaciones completas que sirvan de base segura al Contratista, para hacer cotizaciones precisas y programas de obras detallados.

3a.—Para la formulación de los diversos tipos de contratos de obra de arquitectura, proponemos un trabajo en conjunto de la Cámara de la Industria de la Construcción y del Colegio Nacional de Arquitectos de México, tendiente a lograr formas de contrato equitativas para el Cliente y Contratista, y para que el Arquitecto intervenga debidamente como director de la obra y representante autorizado del Cliente.

Por la importancia del tema y la adecuada solución al problema planteado, solución que permite mayores beneficios a Cliente, Arquitecto y Contratista, el jurado calificador tuvo a bien otorgar un primer premio y medalla de oro al C. N. A. M. por su ponencia.

ARQUITECTO PASCUAL BROID

Presidente de la Comisión de Asuntos Gremiales

CONTRATOS

La Comisión de Asuntos Gremiales ha lanzado una iniciativa tendiente a instituir la intervención del CNAM en la contratación de proyectos arquitectónicos que efectúan algunas dependencias oficiales. Lo anterior fue aceptado de inmediato por el Comité Administrador del Programa Federal Pro Construcción de Escuelas, presidido por el Arq. Pedro Ramírez Vázquez; y otras dependencias oficiales, tales como el Departamento de Inmuebles y Construcciones del Instituto Mexicano del Seguro Social, lo tienen en estudio.

De aceptarse esta proposición en las principales oficinas gubernamentales, que constituyen una importante fuente de trabajo para nuestro gremio, se habrá dado un paso decisivo, ya que la aceptación de la intervención del CNAM en la contratación de los proyectos, supone la conformidad oficial a las normas que garantizan al arquitecto una compensación más justa a su labor.

En junta ordinaria celebrada recientemente entre los miembros de la Comisión de Asuntos Gremiales, con la asistencia del Arq. José Villagrán García, así como del Presidente del CNAM y de la SAM, fue aprobada por este último la iniciativa de crear un equipo de arquitectos dedicado permanentemente al estudio de los problemas más importantes relacionados con el Reglamento General para la Construcción en el D.F. Este equipo contará con el local y los recursos económicos indispensables para la buena marcha de su labor, así como para la remuneración correspondiente a sus integrantes.

En esta forma se pretende sembrar la semilla de lo que en un futuro próximo pueda convertirse en el organismo técnico vivo, filial del CNAM, capaz de avocarse a todos los problemas de construcción, y, por tanto, de gran interés para los arquitectos. Creándolo primero, y ya existiendo, será más fácil su aceptación por parte de las autoridades, como institución rectora y de consulta del crecimiento y reglamentación urbanas.

C. O. V.

La delimitación de obligaciones y responsabilidades, tanto del arquitecto como del cliente, en su mutuo compromiso, es una de las preocupaciones del C.N.A.M., en su afán de procurar que sus agremiados tengan mayor apoyo y defensa en los problemas diarios que el ejercicio profesional presenta.

Es muy frecuente que cliente y arquitecto convengan en que este último desarrolle determinados trabajos, sin que se puntualicen ni aclaren las obligaciones y derechos de ambos, ya que generalmente no se deja constancia por escrito de tales convenios, los cuales, en consecuencia, no tienen la validez ni ofrecen la garantía que el caso requiere; y si llega a surgir alguna discrepancia entre las partes, tanto el arquitecto como el cliente se sienten defraudados, cosa que redundaría en perjuicio de los interesados en particular y del gremio en general.

En vista de lo anterior, el C.N.A.M. se ha propuesto resolver el problema, exhortando a sus agremiados a que dichos convenios se hagan siempre por escrito y con equidad para las partes, dándole al arquitecto garantías por el servicio profesional que prestará, y al cliente, la seguridad de que dichos trabajos serán cumplidos con eficacia y responsabilidad; aclarando perfectamente la clase de trabajos que deben realizarse, y el tiempo que se necesitará para su realización; y ofreciéndole al cliente la garantía de que la persona que ha contratado reúne requisitos de calidad profesional aceptados por la Dirección de Profesiones y el C.N.A.M.

Para lograr tal fin se tuvieron en cuenta los diferentes servicios profesionales que el arquitecto puede prestar, y que son los siguientes:

- Estudios preliminares o anteproyecto (por medio de una carta— compromiso).
- Proyecto.
- Dirección arquitectónica.
- Supervisión administrativa.
- Administración de obra.

Además de las anteriormente citadas, se están elaborando formas de contrato adicionales, para auxiliar al arquitecto en su trabajo, relativas a los servicios profesionales que frecuentemente tiene él necesidad de usar, y concernientes también a las relaciones cliente-contratista por intermedio del arquitecto, como son:

- Contrato de prestación de servicios profesionales de cálculos estructurales.
- Contrato de prestación de servicios profesionales de proyecto de instalación (eléctrica, hidráulica, de gas, etc.)
- Contrato de obra a precios unitarios.
- Contrato de obra a precio alzado.

Del mismo modo se seguirán estudiando todas las demás formas de contrato necesarias para asesorar en el aspecto administrativo-legal a los agremiados del C.N.A.M.

PROYECTO

CONTRATO de prestación de servicios profesionales que celebran por una parte: y por la otra el Sr. arquitecto: conforme a los siguientes antecedentes y cláusulas.

ANTECEDENTES

I.—En beneficio de la brevedad, las partes contratantes se designarán en el curso de este documento y sus anexos, con los nombres de Cliente y Arquitecto, respectivamente.

II.—El Cliente manifiesta tener su domicilio en: y desea que el Arquitecto desarrolle el proyecto de:

III.—El Arquitecto manifiesta tener su domicilio en: poseer título profesional otorgado por que está registrado en la Dirección de Profesiones de la Secretaría de Educación Pública, con la Cédula Profesional No. y ser miembro de número del Colegio Nacional de Arquitectos de México, con credencial No.

IV.—El Arquitecto expresa su conformidad para desarrollar el proyecto mencionado en el antecedente N° II, otorgando para tal efecto las siguientes:

CLAUSULAS

PRIMERA.—El Arquitecto se obliga a prestar al Cliente los servicios profesionales consistentes en la elaboración del proyecto para la obra mencionada en el antecedente N° II.

Dichos servicios comprenderán los siguientes trabajos:

A) Estudios preliminares.—Que consisten en el conjunto de investigaciones y trabajos que necesariamente deben efectuarse antes de elaborar el proyecto definitivo de la obra, tales como investigación del programa de la obra, elaboración del anteproyecto con planos necesarios para expresar al cliente el criterio arquitectónico general a seguir, y el estudio económico global, para proporcionar al Cliente una idea aproximada del importe de las obras.

B) Planos detallados.—Que contengan todos los datos técnico-arquitectónicos necesarios para la realización de la obra, no quedando comprendidos dentro de este concepto los cálculos estructurales ni los planos de instalaciones.

C) Cálculos Estructurales.—Que deben consistir en los cálculos de todos los elementos de estructura, tanto de las dicentaciones o infraestructuras, como de las superestructuras, expresados en planos constructivos y en la mayoría respectiva.

Dentro de estos incisos no quedan incluidas las investigaciones de tipo especial, que se requieren como datos básicos para la elaboración de los cálculos estructurales, tales como análisis de terreno, etc.

D) Proyecto de instalaciones.—Que consiste en la representación en planos de los estudios relativos a las instalaciones necesarias, que son:

- Instalaciones eléctricas
- Instalaciones hidráulicas
- Instalaciones de gas.

No quedan incluidos dentro de estos servicios los estudios relativos a instalaciones y equipos especiales, que serán motivo de convenio por separado.

E) Especificaciones y Presupuestos.—Que consisten en una memoria o varias memorias relativas a la característica de los materiales y procedimientos constructivos que se usarán en la obra, y en la cuantificación y valuación del costo de la misma.

SEGUNDA.—El Arquitecto realizará los trabajos especificados en la Cláusula Primera, sujetándose al siguiente programa:

A) El Arquitecto concluirá y entregará al Cliente los Estudios Preliminares a que se refiere el inciso A de la Cláusula Primera en un plazo máximo de: días hábiles, contados a partir de la fecha de la firma del presente Contrato.

B) El Arquitecto entregará al Cliente los trabajos mencionados en el inciso B de la Cláusula Primera en un plazo máximo de: días hábiles, contados a partir de la aceptación por parte del Cliente de los Estudios Preliminares.

C) El Arquitecto entregará al Cliente los trabajos enunciados en el inciso C de la Cláusula Primera en un plazo máximo de: días hábiles, a partir de la aceptación por parte del Cliente de los Estudios Preliminares.

D) El Arquitecto entregará al Cliente los trabajos enunciados en el inciso D de la Cláusula Primera en un plazo máximo de: días hábiles, contados a partir de la aceptación por parte del Cliente de los Estudios Preliminares.

E) El Arquitecto concluirá y entregará el resto de los trabajos contratados, o sea, los anotados en la Cláusula Primera, inciso "E", en un plazo máximo de días hábiles, contados a partir de la fecha en que el Cliente acepte los estudios Preliminares.

TERCERA.—Por los servicios profesionales que el Arquitecto se obliga a prestar al Cliente, éste conviene en pagarle al primero la cantidad de \$ (.....) dicha cantidad será cubierta de la siguiente manera:

A) \$ (.....) al firmar el presente documento.

B) \$ (.....) al entregar el Arquitecto al Cliente los Estudios Preliminares que se mencionan en el inciso "A" de la Cláusula Primera.

C) \$ (.....) al entregar el Arquitecto al Cliente los planos detallados de que trata el inciso B de la Cláusula Primera.

D) \$ (.....) al entregar el Arquitecto al Cliente los cálculos estructurales que se menciona en el inciso C de la Cláusula Primera.

E) \$ (.....) al entregar el Arquitecto al Cliente el proyecto de instalaciones que se menciona en el inciso D de la Cláusula Primera.

F) El cliente liquidará el saldo final al Arquitecto, o sea, la cantidad de \$ cuando éste entregue al primero el faltante de los trabajos de este contrato, o sea, los trabajos que se mencionan en el inciso E de la Cláusula Primera.

CUARTA.—Serán por cuenta del Cliente los gastos que se originen por la realización de estudios o trabajos especiales, distintos de los señalados en las Cláusulas anteriores.

QUINTA.—Cualquier modificación, ampliación o adición al programa motivo del presente contrato, será objeto de un nuevo precio; reservándose las partes el derecho de aceptarlo o rechazarlo de acuerdo con sus intereses, sin que esto anule el presente contrato.

SEXTA.—Las partes convienen que cualquier modificación al presente contrato, así como las órdenes e instrucciones que gire el Cliente al Arquitecto, con motivo o en ocasión de los trabajos convenidos, serán necesariamente por escrito. El Arquitecto se obliga a acusar recibo de dichas órdenes, instrucciones, acuerdos o modificaciones.

SEPTIMA.—Para el cumplimiento del presente contrato, el Cliente proporcionará al Arquitecto los siguientes elementos:

OCTAVA.—Cuando por cualquier causa fuere necesario suspender total o parcialmente los trabajos encomendados al Arquitecto al amparo del presente documento, el Cliente se obliga a cubrir los honorarios convenidos, de acuerdo con el porcentaje de trabajos efectuados hasta la fecha de suspensión de trabajos. En caso de no llegar a un acuerdo respecto al porcentaje de servicios prestados, el Colegio Nacional de Arquitectos de México, fungirá como calificador para determinar dicho porcentaje.

NOVENA.—El Arquitecto conservará el derecho de autor sobre el proyecto motivo de este contrato, no pudiendo el Cliente hacer repeticiones del mismo sin previo consentimiento de aquél, y mediante un arreglo sobre las regalías que deba percibir el arquitecto.

DECIMA.—El cliente se obliga a pagar el costo de copias heliográficas, fotostáticas, telefonemas de larga distancia, telegramas y envíos postales, que origine el Proyecto motivo del presente contrato, así como viáticos y honorarios por día empleado fuera de la oficina, de acuerdo, como mínimo, con lo fijado por los aranceles del Colegio Nacional de Arquitectos de México.

DECIMA PRIMERA.—Para la decisión de cualquier controversia que se suscite sobre aspectos meramente técnicos, las partes convienen en que dichas controversias serán resueltas por la persona que designe el Colegio Nacional de Arquitectos de México.

DECIMA SEGUNDA.—Para todo lo que no haya sido expresamente previsto en este contrato, las partes se sujetan a las disposiciones relativas del Código Civil para el Distrito y Territorios Federales.

DECIMA TERCERA.—Para las decisiones de cuestionarios que se susciten con motivo de la interpretación o aplicación del presente contrato, las partes se someterán a la jurisdicción de los tribunales del lugar en que se firmó este documento, para lo cual renuncian al fuero que pudiera corresponderles por razón de su domicilio, tanto actual como futuro.

DECIMA CUARTA.—Todos los impuestos o contribuciones que se causen directamente con motivo del presente contrato, serán por cuenta del Arquitecto.

DECIMA QUINTA.—Para todos los efectos derivados de este contrato, el Arquitecto manifiesta que, respecto al personal que empleará en la prestación de los servicios materia del mismo, tiene el carácter de patrón y único titular de los derechos y obligaciones consiguientes.

DECIMA SEXTA.—Para los efectos del presente contrato, las partes convienen en manifestar cualquier cambio de domicilio en un plazo mínimo de ocho días después de efectuarse dicho cambio.

DECIMA SEPTIMA.—Para los efectos fiscales respectivos, el Arquitecto manifiesta ser causante de y estar empadronado bajo el No.

OBSERVACIONES:

El presente contrato lo firman ambas partes por triplicado en a los días del mes de de mil novecientos quedando el original en poder del Cliente, una copia en poder del Arquitecto y una copia en poder del Colegio Nacional de Arquitectos de México.

EL CLIENTE EL ARQUITECTO

ARQUITECTO PASCUAL BROID Presidente de la Comisión de Asuntos Gremiales.

FOTO NACHO LOPEZ



**REGLAMENTO
DEL SEGURO
SOCIAL
OBLIGATORIO
PARA LOS
TRABAJADORES
TEMPORALES
Y EVENTUALES
URBANOS**

Dada la importancia que esta disposición reviste para la industria de la construcción, la Cámara Nacional respectiva ha enviado a sus afiliados, con fecha 11 de julio del presente año, una circular en la que anuncia lo siguiente:

"Considerando que la aplicación del Reglamento del Seguro Social obligatorio para los trabajadores temporales y eventuales urbanos, publicado en el Diario Oficial de la Federación, con fecha 28 de junio pasado, plantea serias dificultades a la Industria de la Construcción, el Consejo Directivo de esta Cámara ha venido cambiando impresiones con los funcionarios del Instituto Mexicano del Seguro Social, con objeto de encontrar la solución a estos problemas. Como resultado de las diferentes entrevistas y los estudios que sobre el particular se han presentado, el Director del mismo, señor Lic. Benito Coquet, ha ofrecido que se expedirá un instructivo para facilitar la aplicación del Reglamento a esta Industria, ajustando en lo posible los términos generales en que dicho Ordenamiento está concebido, a los problemas característicos de la misma.

"De acuerdo con el propósito del Instituto, el instructivo de referencia quedará terminado durante el mes de agosto, fecha en que, conforme a lo dispuesto en el Artículo 20. transitorio del Reglamento respectivo, deberá hacerse la inscripción de los obreros temporales y eventuales; documento que, en su caso, daremos a conocer a usted oportunamente."

El Colegio Nacional de Arquitectos de México y el Colegio Nacional de Ingenieros de México, están participando conjuntamente con los directivos de la Cámara Nacional de la Industria de la Construcción en la elaboración del instructivo mencionado en la circular, a fin de contribuir con su experiencia en las características administrativas de la construcción, tendiendo a la simplificación de la aplicación del sistema y pretendiendo posponer su vigencia hasta enero del próximo año, dado el aumento en los costos de construcción que se originará.

Colateralmente a la extensión del Seguro Social a los trabajadores eventuales de la Industria de la Construcción, el Colegio Nacional de Arquitectos de México, a través de su Comisión

respectiva, ha promovido la iniciativa de reglamentar la higiene y seguridad en las obras de construcción, basándose en los estudios hechos por el Sr. Ing. Manuel de Anda.

Las prescripciones relativas a este aspecto, constituyen los requisitos mínimos que deberán cumplir los peritos responsables en las obras para la seguridad e higiene en las mismas, así como de las personas que trabajan en ellas.

Con las prescripciones relativas a seguridad que contiene este estudio, se cumple el Convenio Internacional de Seguridad en las Obras, adoptado en Ginebra desde 1937, ratificado por México el 4 de julio de 1941, y que entró en vigor el 1 de abril de 1950. Dichas prescripciones están adaptadas a nuestras necesidades y a nuestros procedimientos de construcción.

Los subtítulos de los capítulos que integran el estudio mencionado son los siguientes:

Orden y limpieza en las obras, higiene en las obras, protección contra enfermedades profesionales, protección contra accidentes de trabajo, prevención de caídas de personas, andamios, andamios sobre bancos, andamios sobre pies derechos, andamios de caballete, andamios sobre ménsulas, andamios colgantes, andamios rodantes, cimbras que soporten trabajadores, pasarelas y rampas de madera, escaleras de mano, protección de vanos y de bordes de excavación, cinturones de seguridad, prevención de caída de objetos, aparatos elevadores, cubiertas provisionales sobre aceras y accesos a las obras, uso de zapatos y cascos de seguridad en las obras, prevención de explosión o incendio de materias explosivas o inflamables, limitaciones al uso de explosivos en construcciones urbanas, precauciones para el uso de materias inflamables, extinción de incendios y prevención de electrocuciones.

Con iniciativas de este tipo, el Colegio Nacional de Arquitectos de México demuestra su preocupación no sólo por lograr beneficios para sus miembros, sino para todas las personas que intervienen en una obra.

Se pretende, por lo tanto, que la proposición anterior quede incluida en el Reglamento General de Construcciones que rige en el D.F. **C.O. V**



CONFERENCIA INAUGURAL DEL CURSO DEL
ARQUITECTO JOSE VILLAGRAN GARCIA
EN EL COLEGIO NACIONAL

Por considerar de trascendental interés los conceptos expresados por el Arq. José Villagrán García en la conferencia inaugural del curso que sustentará en el Colegio Nacional, que lo recibió como miembro titular, insertamos en este número el texto íntegro de ella, llena de sugerencias, y que nos habla elocuentemente de la postura radical y de la noble calidad teórica del maestro Villagrán.

Sin olvidar que hace más de cuatro lustros él abrió el camino de la tendencia racionalista, hoy nos indica los graves tropiezos que dicha corriente ha encontrado y que la han convertido —para usar sus palabras— en un nuevo academismo.

Dentro de la crisis actual, que valora con justicia, y de los peligros que el individualismo lleva congénitos en su afán de originalidad, señala el rumbo de las nuevas corrientes figurativas, considerando que éstas abren el camino que el academismo racionalista pretende cerrarle a la creación.

Por esta postura teórica, creemos que el maestro Villagrán recoge, por segunda vez, el estandarte renovador de nuestro medio, que tomara hace 20 años y que ahora, como ayer, es indispensable.

Vaya para él nuestro más sincero aplauso.

Encumbrado galardón es para el intelectual y para el artista mexicanos ser designados miembros de este benemérito Colegio Nacional, cuya cátedra ha sido y es ocupada por hombres ilustres que, por talento y con saber, han inscrito con caracteres imperecederos el nombre de México en el firmamento de la cultura occidental contemporánea. Ser como ellos y como ustedes, que han sellado con su fama estos lares, y darse a nuestra colectividad con lo mejor que cada uno posea en el área que cultiva, es la grave responsabilidad que se recibe con tan preciado honor. Debo confesarlo, esta tarea ennoblece, pero me inquieta. No sé hasta dónde pueda satisfacer el ideal que ustedes y ellos me significan.

Esta convicción tan sincera, me lleva a decir mi verdad: no me mueve a aceptar la distinción que se me otorga, ignorarme de tan escasos méritos, sino considerarme ante ustedes individuo de un gremio y de una Escuela que ostentan con orgullo y conciencia su consagración al arte mayor de la Arquitectura.

Nuestro milenario arte, tan débilmente avalorado aún por el etnocentrismo occidental, y nuestra secular Escuela, primera que abrió en América sus talleres, merecen ciertamente contar con un sitio en las aulas de este Colegio. El día de hoy, en que por primera vez ocupa su tribuna un arquitecto, lo registrarán como memorable. Yo espero que en mi seguimiento vengan hombres mejor dotados y mejor preparados que suplan lo que para mí queda por encima de mis posibilidades. Esta solemne a la par que sencilla ceremonia de presentación y de recepción inaugura, a la vez, el primer curso que debo sustentar. La disertación que va a seguir tiene por ello carácter de verdadero preámbulo. Antes de esbozar el tema sobre que versará el curso, se imponen algunas consideraciones:

Mi campo central de labores lo constituye el ejercicio de la Arquitectura. Tan obvia afirmación es no obstante indispensable para explicar qué estudios intentaré en la nueva cátedra que se me encomienda, y qué postura debe esperarse de mi parte dentro de ella.

Llanamente dicho: vengo aquí como arquitecto activo. Si es verdad que paralelamente a estas tareas centrales también me he dado al estudio de la teoría de nuestro Arte y a las faenas didácticas, por espacio de casi cuatro decenios, no es menos cierto que mis incursiones por el área teórica y demás disciplinas que la auxilian, distan de, no digamos ser como yo me las exijo, que esto poco significaría, sino como lo requiere un teorizante que, con propiedad y por derecho, merezca este título. Sin embargo, la teoría alimentará preferentemente los estudios por realizar; pero una teoría enfocada siempre hacia la práctica creativa. No de otro modo lo he intenido al vivir la práctica en la teoría que se teje, y la teoría en la práctica que la aplica.

Otra razón de índole diversa impulsa estas consideraciones preliminares que, espero, las justificará: la honrosa elección de que he sido objeto me ha cargado con doble y grave responsabilidad. Sería imperdonable defraudar la confianza de esta benemérita casa, si se creyera encontrar en mí un estético filósofo, un crítico historiógrafo o, en suma, un humanista de fuste, cuando viene aquí sólo un arquitecto dado a meditar para mejorar su propio hacer, que ha comunicado sus experiencias y sus adquisiciones, en plan de colega mejor que de maestro, a las muchas generaciones de arquitectos, que, al través de repetidos años, han pasado por el aula escolar o colaborado en el taller personal. Mayor gravedad representaría que nuestro gremio y nuestra Escuela sufrieran las consecuencias de tan fatal equivocación.

Desde el primer momento de mi ingreso al campo de la Arquitectura, su teoría me atrajo por necesidad, que fue ciertamente ingente. La crisis que en aquellos años veinte de nuestro siglo envolvió a la Arquitectura y a todas las artes, nos llevó a quienes aún ignorábamos lo que fuera la actividad que con tanto amor abrazábamos, a perseguir el conocimiento de su estructura esencial y a estar en condiciones, primero de entender, y después de aquilatar, lo que se nos mostraba entonces como mera rutina académica y escolar y lo que también entonces se nos aparecía como prometedor, a la par que misterioso nuevo camino a seguir.

Con el tiempo, aquel motor nacido al fragor de una crisis y alimentado de anhelos y de entusiasmos, lejos de extinguirse, ha multiplicado su potencialidad, y la experiencia ha permitido descubrir aspectos cada vez más claros, aunque nunca lo suficiente, para dar por concluida la labor investigatoria, ni menos por satisfecha el ansia creadora.

Al través de la historia de la teoría, se comprueba que, por lo general, quienes arriban a su área y han dejado obra suficientemente acabada para permitir el estudio de su amplia temática provienen de una de dos fuentes principales: o de la práctica activa de nuestro arte, como arquitectos creadores o como didactas, o de la estética filosófica. Los arquitectos teorizantes, por vivir en carne propia los problemas de la creación, orientan sus doctrinas preferentemente hacia este campo, ocasionando semejante propósito un perjudicial alejamiento de las conquistas de la Filosofía y en particular de la Estética filosófica, que en todo tiempo están al alcance del investigador.

No sólo arquitectos propiamente teorizantes roturan este campo; multitud de otros, destacados muchos como compositores, hallan atractivo o encuentran útil hacerlo, aunque sus opiniones no abarquen la disciplina en todas sus amplias fases. Este género de doctrinas, por lo regular, adolece de iguales deficiencias, tornándose en francamente peligrosas, cuando las rubrica una personalidad saliente en la producción arquitectónica. Hay arquitectos de fama que dicen en el ámbito teórico-estético cosas que interesan al investigador, pero que en el fondo resultan inconsistentes para una teoría y para una estética de efectiva estructura científica o filosó-

fica. Nuestro caso no es único: bien conocidas son, como espectaculares y también como peligrosas, las incursiones de destacados especialistas de una rama del saber al penetrar, sólo como diletantes, en otra a que son ajenos.

Por su parte, la postura del estético cuyas teorías se bordan sobre la trama de las doctrinas filosóficas que profesa o están en boga, contienen por lo regular profundas visiones del fenómeno creativo, pero fallan al no conceder interés a multitud de aspectos de raigamen eminentemente técnico, económico o social, de particular atención para el arquitecto, el crítico y el historiador.

Por lo que de breve manera llevamos expuesto, se comprenderá por qué la postura a que hemos intentado adherirnos frente a la disciplina teórica, haya sido la tan discutida que, partiendo de las exigencias del creador arquitecto, se eleva a las reflexiones del estético, sin perder jamás el contacto con la escueta realidad a que de continuo llama el problema arquitectónico, de tan profundo arraigo en la vida misma del hombre.

Esta postura intenta elaborar una teoría del Arte especialmente orientada, según se dice, hacia el creador arquitecto y apoyada en una estética científica como se ha llamado a cierta actitud en este campo a partir de Kant, o mejor de Fechner, para diferenciarla de la estética fundamentalmente filosófica. Esta teoría difiere también de aquéllas que persiguen casi en su totalidad el estudio de aspectos técnicos y normas más o menos prácticas. El conocido arquitecto francés André Lurcat, destacado como creador desde la época del combativo primer cuarto del siglo veinte, al publicar recientemente su amplísima obra intitulada: "Forma, composición y leyes de la Armonía. Elementos para una ciencia de la Estética Arquitectónica" escribe en su preámbulo este párrafo que deseo citar, por su imparcialidad, como ilustración a lo que expongo: "En el área de lo estético, dice, es habitual juzgar con arreglo a un gusto personal; se hace ya inaplazable substituir los viejos moldes empíricos por métodos científicos de trabajo. Tan sólo el estudio serio de las leyes que gobiernan la estructura y la constitución de la forma, hará abordable su composición y su agrupamiento armónico en el complejo arquitectónico" (vol. 1 p. II).

La primera serie de estudios que hoy inauguramos, se dirige hacia un tema de actualidad, no sólo para el arquitecto occidental y para el mexicano, sino para quienquiera que en sus labores investigatorias se halle vinculado con esta nuestra importante rama de la cultura. Se refiere a la angustiosa crisis formal en que se debate la Arquitectura en nuestro mundo y cuyos síntomas, cada vez más inquietantes, parecen anunciar la proximidad de cambios que ignoramos adonde conduzcan: si a nuevas formas, por ahora inimaginables; o a nuevas ideas, también insospechadas, que nos coloquen de modo diverso ante los seculares y analógicos problemas de la Arquitectura; o que, quizá, nos lleven hacia un concepto totalmente nuevo de la secular estructura del Arte mismo.

A todos nos incumbe, pero sobre todo nos urge, asomarnos aunque sólo sea por el momento con la reflexión, hacia los síntomas que parecen augurar los nuevos rumbos, con la mira de analizar sus raíces e interrogar los posibles derroteros que alcancemos descubrir por entre las inquietudes que están provocando. No pretenderemos aprehender lo que sólo al romperse la envoltura crítica podrá con certidumbre abarcarse. Al menos, debemos armarnos para recibir lo que, por sobre nuestra voluntad, tiene que acontecer.

Hablar de crisis en Arquitectura, no es mencionar un estado ignorado por quienes se encuentran fuera de su campo de acción, sino referirse a una verdadera provincia de otra crisis mayor que seguramente es crucial para la humanidad toda y para nuestra civilización occidental en lo particular.

Por doquiera tropezamos con esta terrífica amenaza que se la denomina de muchos modos; señálanse en efecto, una serie de conflictos: entre ciencia y humanidades; entre arte y técnica; entre individuo y colectividad; entre masa y grupo selecto; entre capital y trabajo; entre pueblos subdesarrollados y naciones poderosas. ¿Qué puede constituir, en suma, una crisis que está envolviendo tan dinámicamente a nuestra humanidad? ¿La mejorará? ¿Intentará destruirla? ¿Abrirá camino hacia una nueva era? ¿Revelará conceptos sustanciales desconocidos acerca de todo, comenzando por el de la misma vida a que amenaza? Sería colocarse fuera de los razonables límites de esta visión preliminar, intentar espigar en campo minado, pleno de sugerencias y sorpresivas explosiones para quien se aventure por él. No uno, múltiples estudios con vértice en todas las especialidades, científicas y humanísticas, habría que llevar al cabo para interrogar aún con peligro de vértigo, el nebuloso panorama de esta formidable crisis en que se debate el hombre actual.

¿Qué pretensión tan desproporcionada para mí, elegir este tema, aunque sólo se escudriñe desde el particular punto de vista de nuestra actividad? El apasionamiento que nos induce a abordarlo, corre parejas con la angustia que padecemos como hombres del medio siglo veinte y como arquitectos a su servicio. Cuando se hunden las reflexiones en el encrespado mar sobre que trabajosamente flotamos, todo parece falto de interés como no sea prepararse a sobrevivir a la posible desintegración de nuestra cultura. Mas, cuando se recurre a la Historia, la cordura vuelve y nos presta auxilio en plan de esperanza: la humanidad ha perdurado por sobre crisis tan cruciales como la actual, al costo precio de reconstruirse y salvarse por sobre los restos de quienes se sacrificaron o fueron sacrificados por la ciega marcha de los tiempos. ¡Cuanto lamento no poseer el verbo elocuente que encontraría magnífico motivo para pintar con apropiados tintes, lo que la imaginación alcanza a descubrir!

La Arquitectura ha mostrado con sus innúmeras obras, que al través de los tiempos y dentro de las civilizaciones más dispares, constituye no sólo documento irrefragable y elocuente con qué penetrar el espíritu de los pueblos que las erigieron, aún en las más remotas edades, sino ser muy principalmente uno de los integrantes de la Cultura misma. Este concepto de nuestro arte no intenta situarse, por afán de actualidad, dentro de cualquiera de las doctrinas del día que le asignan, en más o en menos, este enraizamiento en lo social; sino que es fruto de una convicción surgida, en la mayoría de los arquitectos, como brote de su personal y corriente experiencia, en una realidad que se nos da cotidianamente al enfrentarnos a la amplia gama de problemas con que laboramos. Por demás, esta convicción se encuentra de modo casi indiscutido, lo mismo en antropólogos que en historiadores de la cultura, que en oscilólogos de estructura ideática contemporánea.

Al aceptar para la Arquitectura esta categoría expresivo-cultural al lado de su inseparable pareja de igual orden: la formativo-cultural, obviamente se impone deducir que nuestro momento histórico, coloreado como nos parece estar del oscuro tinte de colosal crisis, proyectará sus mismos matices tempestuosos sobre el dominio de nuestras arquitecturas.

La palabra crisis pertenece a la patología. En el lenguaje figurado se le asigna usualmente un sentido semejante, aplicándola a todo estado violento que anuncie en proximidad temporal, mutación importante en el fenómeno que la registra. Sin entrar por ahora en específicas consideraciones, como tendremos que hacer en pláticas venideras, supone esta habitual significación dos tiempos: uno en que el fenómeno se sale de su ritmo y, al acusar el estado de agitación, lo hace augurar lo que constituye el segundo: la mutación importante con que se cierra el cielo crítico.

A nosotros nos interesa este proceso de crisis por ser, en todo momento histórico, lo único explorable y lo único accesible sobre qué bordar nuestros pronósticos.

Obviamente, la mutación final adonde arriba esta crisis nos importa por encima de todo. Nuestro estudio, como cualquiera que sobre el tema se lleve al cabo, no pretende sino atisbar el nebuloso futuro, oculto tras complejo haz de manifiestos síntomas.

Nos interesan a tal extremo estos últimos, que por sí solos motivan buena parte de nuestras pesquisas. Algunos de estos síntomas, como tendremos ocasión de comprobarlo, nos deparan objetivos de grandes posibilidades para enfrentar nuestra particular crisis local de forma.

El carácter de preámbulo que subraya esta disetación, solo autoriza una mirada de conjunto y muy por encima de la superficie, de los más salientes síntomas agoreros de nuestra crisis.

A partir de hace unos quince años, la Arquitectura entre nosotros, al igual que en el mundo occidental, ha abandonado su ritmo progresista y su espíritu combativo, refugiándose increíblemente en nueva rutina, convertida ya en positivo academismo. Cómodo lecho éste en que reposaríamos, de no engendrar la enrarecida atmósfera adonde se ahoga el genio creador de nuestro tiempo y se asfixian mortalmente nuestras jóvenes generaciones de arquitectos. Curiosamente para el observador imparcial, todo el impulso nacido del movimiento que registró el primer tercio de nuestro siglo, aquel que combatió al viejo academismo heredado del diecinueve, se ha extinguido para ceder paso a otro nuevo academismo formal.

¡Quién pudiera siquiera haberlo imaginado hace sólo veinte años! Ha comenzado por abandonar el más elemental fin utilitario de la Arquitectura, cual es y ha sido: proporcionar al hombre el albergue adecuado al ideal de vida que se exige. El tan invocado funcionalismo, dentro del cual muchos creen aún vivir, ha sido olvidado y muy a menudo escarnecido. Se ignora sencilla-

mente lo que significa la técnica dentro de un arte impura que, como la nuestra, posee estructura tan compleja. Se hace tabla rasa de las reacciones vitales que en todo lugar geográfico animan al hombre que las habita. Se olvida el clima, se ignora la colectividad a que se debe servir y se desprecia la tradición histórica de que procede. Estas realidades constituyen, así expuestas en unas cuantas palabras, uno de los más importantes síntomas que están provocando en crisis, cuando menos, una rebelión contra este nuevo e impersonal academismo a que de hecho se nos ha conducido. Para nuestros jóvenes, aquellos que por primera vez hacen contacto con la Arquitectura, la corriente neoademística los está encauzando hacia las más inconsistentes, aunque siempre explicables posturas: de hecho niegan a la Arquitectura carácter de arte plástica, refugiándose en supuesta e incipiente técnica; a la vez que, siempre de hecho, le niegan toda misión dentro de la misma técnica que defienden, al asignarle de modo contradictorio también, papel casi exclusivo de expresión estética. Llegan de hecho al círculo vicioso de una forma preconcebida y anterior al conocimiento y estudio del problema, frente al cual ya no intentan solución alguna, como no sea la de adaptar al terreno dado los consabidos paralelepípedos de pie o yacentes; sin dimensión arquitectónica y sin otra norma que copiar lo que las revistas internacionales alaban como óptimo y como único modelo que seguir.

A esta corriente, síntoma crítico para nosotros, se ha denominado internacionalismo y de otros modos, menos como le corresponde: auténtico neo-academismo. Su factura se identifica a la de aquel otro que nos tocó combatir hace ya casi cuatro decenios. ¿Qué harán nuestras escuelas ante tan apremiante situación? Nosotros los arquitectos, sometidos como estamos contra nuestro propio sentir al yugo que impone el tiempo, nos debatimos ante la angustia y desesperados tratamos de combatir la crisis en cuyas redes nos encontramos atrapados. Las escuelas, ¿qué pueden hacer para evitar el extravío de tantos talentos, muchos de ellos quizá excepcionales?

Debe notarse que la Arquitectura contemporánea acredita a esta corriente obras de positivo valor plástico y que esto agrava la crisis, ya que los grandes aciertos inclinan con mayor fuerza a su cada vez reproducción.

Si se concede a mi crítica densidad pétrea, debo aclarar que mi tejado también es de vidrio; porque yo, como tantos, padezco la crisis precisamente porque lo es; si nos fuera dado eludir la época, la crisis no existiría.

Mucho debemos reflexionar aún y más esclarecer este aspecto de nuestro tema, persiguiendo posturas que sean consecuentes a la vez con la cerrazón ante que estamos colocados, que con nuestras graves responsabilidades ante la colectividad.

Una variedad de la corriente internacionalista nos suministra nuevo atisbo hacia uno de los más fecundos síntomas que explorar y también que posiblemente explotar. Para variar la austera combinación de dos o tres paralelepípedos, se les cubre a alguno o a algunos de ellos con las más armónicas superficies extraídas de aquellas conocidas montañas escolares con que nos deleitamos y también nos batimos en los talleres de Geometría Proyectiva.

Estas formas, estupendamente estudiadas y hábilmente manejadas por técnicos notables españoles, aquí y en varios otros países, ¿no revelan acaso, cuando el arquitecto las convierte en asidero, un ansia de liberación frente al rígido yugo internacionalista? Esta actitud inspira también otras dos corrientes: la individualista personal y la regionalista. En su estructura más recóndita ambas se dan la mano con la primera: ansían todas tres ser individuo y ser pueblo; cada quien, al sentirse uncido al carro del internacionalismo, trata ciertamente de sacudir su imperio; mas, a la vez y curiosamente, intenta manifestar su orgullo de ser persona y su satisfacción de pertenecer a un determinado conglomerado social. Simultáneamente persigue además hacerse sentir miembro activo y efectivo dentro del mundo occidental. De hecho, porque rara vez se aceptan estas actitudes con palabras, todo gira en torno a un centro: lo original. Se reacciona contra el academismo internacionalista y formal, enarbolando la bandera de la originalidad.

No se escapa lo discutible que a primera vista resulta calificar estas tres posturas de individualistas por el impulso que en su fondo les presta el ansia de originalidad. Habrá que estudiar en detalle lo mucho que ofrece este filón, rico en frutos de todo signo, lo mismo positivo que negativo.

Otra tendencia envuelve, en la mayoría de los casos que se dan a nuestra observación, las antes brevemente explicadas: me refiero al denominador común que representan la Planeación y el Urbanismo. Con toda la significación de altura que tienen estos excelentes e imprescindibles instrumentos y disciplinas y su indiscutible anclaje en la Arquitectura y en la teoría más antiguas,

Deberemos inquirir para el caso de nuestro estudio, el impacto que se registra cuando la actitud del arquitecto se detiene ante el planteamiento urbanológico del tema y no llega por cansancio, o por la niebla que nos envuelve, a lo auténticamente arquitectónico. O cuando el urbanista ahoga en su propia técnica la libertad creadora del artista, que a la vez que técnico, debe ser el arquitecto. Esta desintegración conceptual sería semejante a la que se operara en un técnico en mecánica de suelos, por ejemplo, que sólo alcanzase a comprender el edificio arquitectónico como exclusiva masa pesante sobre el suelo que la debe sustentar. Punto de vista irrecusable para él, porque el edificio es masa y pesa; pero unilateral y suicida para el artista, por ignorar que partiendo de este hecho, de pesar, asciende la Arquitectura a ser lo que es. El primer gran maestro de principios del Renacimiento: León Battista Alberti, llamó arquitecto, entre otras cosas, a quien "al manejar las grandes masas pesantes y la combinación y concurso de volúmenes, es capaz de, con máxima belleza, adaptarlas al uso de la humanidad" (I dieci Libri de L' Architettura, MDXLVI); y Augusto Perrot en nuestro tiempo lo designó "poeta de la construcción".

La creciente industrialización de los elementos empleados en la edificación constituye otro de los puntos que arrojan luz sobre la crisis formal actual. Está constriñendo el campo de la creación, comparado con el que ahora le pertenece, a un grado tal, que aparentemente pronto acabará con él. En países altamente industrializados, como el vecino del norte, la posición del arquitecto se hace día a día más difícil, y la necesidad de proyectarse hacia un incierto futuro, cobra mayor urgencia. Bien conocidos son los estudios producidos en torno a este tópico, así como los simposiums verificados en fechas muy recientes, en que los directores de las principales escuelas de Arquitectura presentaron sus divergentes puntos de vista, basados todos en la amarga experiencia local de sus propias regiones. Se trata de nada menos que definir cuál será la misión del arquitecto en un futuro suficientemente próximo para iniciar la formación y preparación del nuevo tipo de arquitecto y de imponer adecuada orientación a esta ascendente industrialización de los medios edificatorios.

No son éstos los únicos síntomas de la crisis con que habremos de enfrentarnos; al través de nuestro estudio atenderemos otros que por ahora sólo han quedado en el trasfondo de lo tan brevemente expuesto. Antes que todo habremos de discutir el método para atacar el problema, sin olvidar los conceptos teóricos y doctrinales sobre qué fundar la investigación y con qué descubrir los más sustanciosos aspectos del tema central. Uno de estos aspectos, el de la originalidad, que se nos aparece ya con dimensiones de primera magnitud, nos dará ocasión para, en plan de análisis, echar una mirada retrospectiva por la historia de nuestra forma arquitectónica y descubrir la rica savia que ha alimentado nuestras inquietudes, y aguarda que, con la clara visión de nuestros problemas, el genio de nuestros artistas conquiste nuevas y más nuestras soluciones, sin dejar de pertenecer a la civilización de que somos parte y hablar en suma la lengua del occidente con el acento propio del mexicano.

En breves palabras he tratado de esquematizar el tema central del curso que se enfocará al estudio de la crisis formal de nuestra Arquitectura y de los diversos aspectos de sus variados síntomas y perspectivas.

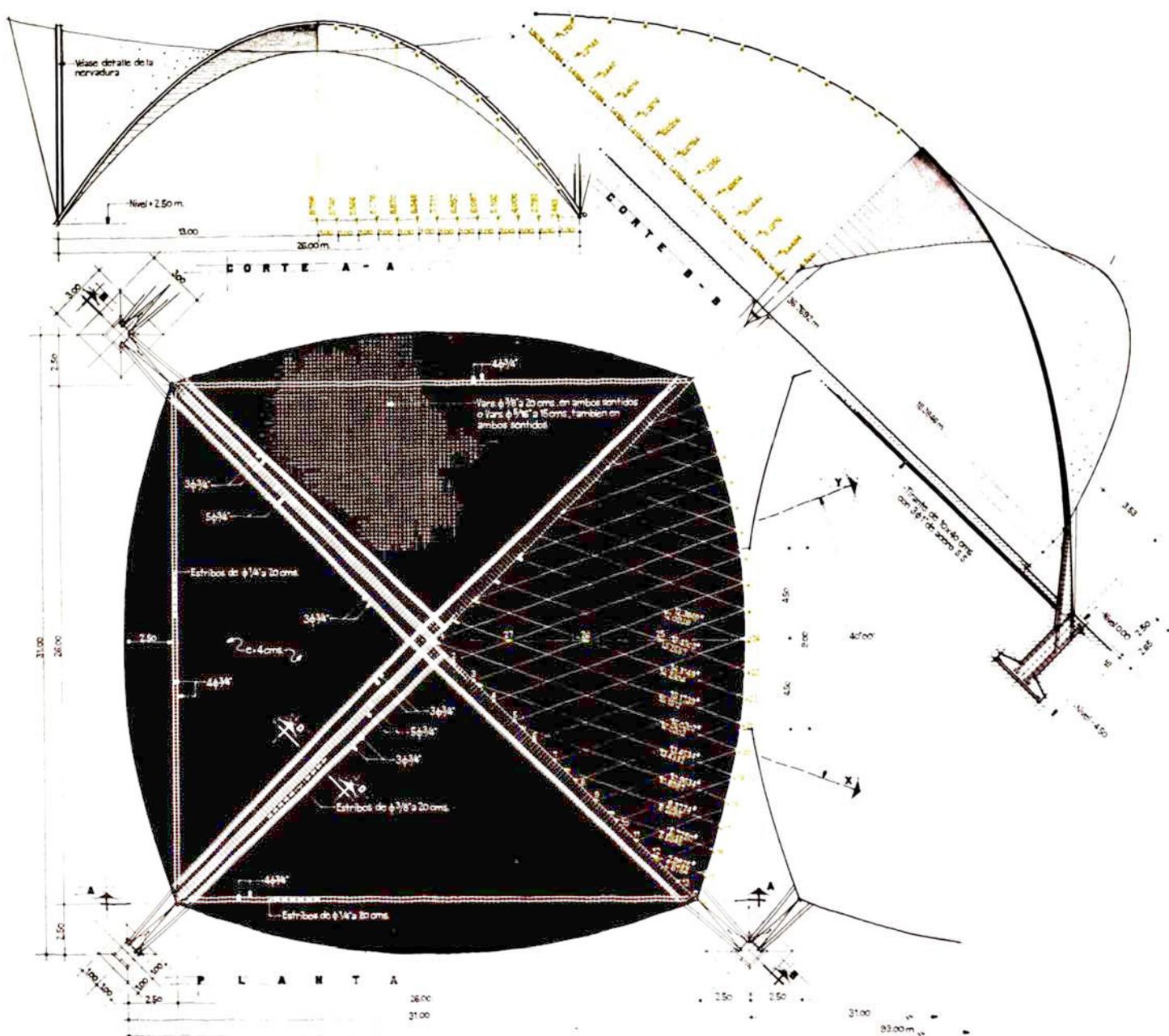
Debo concluir por ahora. Agradezco la generosa compañía de todos los que con su presencia han dado brillo y altura a esta ceremonia. Muy especialmente lo hago a los señores miembros del Colegio, a quienes al pedir indulgencia para con mi modesta palabra, les hago presente mi sincero reconocimiento por el alto honor que me han conferido y les ofrezco como homenaje lo único que me pertenece en realidad y en cantidad: entusiasmo, voluntad e incansable esfuerzo en el servir.



3 FABRICAS DE FELIX CANDELA

TRAZO DE LA CUBIERTA DEL SALON DE EMBOTELLADO

El salón de embotellado de la nueva planta que "Bacardí" está construyendo en Cuautitlán, Edo. de México, está cubierto por una estructura laminar o cascarón de concreto armado. Tiene unas dimensiones en planta de 30×90 mts. y la cubierta está compuesta por tres bóvedas por arista, de planta cuadrada, formadas, cada una de ellas, por la intersección de dos superficies regladas o paraboloides hiperbólicos. Estas formas son similares a las bóvedas constituidas por la intersección de dos cilindros que se utilizaron profusamente en la arquitectura de piedra del pasado. Las diferencias fundamentales consisten en que las superficies que forman la bóveda son, en este caso, de doble curvatura, mientras que los cilindros tienen curvatura en un solo sentido; que el paraboloides hiperbólico tiene dos sistemas de generatrices rectas, es decir, que es una superficie doblemente curvada cuya cimbra o encofrado puede construirse, paradójicamente, con piezas rectas de madera exclusivamente; y, por último, que, al utilizar un material cuyas propiedades son distintas y más ventajosas que las de la piedra, pueden reducirse los grandes espesores de la construcción tradicional a un mínimo de 4 cms.





La obra de Félix Candela es una de las más interesantes realizadas en México en los últimos años. Un cierto sentido de las posibilidades del concreto le ha servido de base para obtener nuevas formas estructurales, con una gran calidad plástica y magníficos horizontes arquitectónicos.

El resultado es una descomposición de los volúmenes por superficies alabeadas, en los que la cubierta tiende a continuarse en los apoyos, formando unidades independientes que se ligan con elementos no estructurales, provocando un efecto "seccional" y de rítmica repetición.

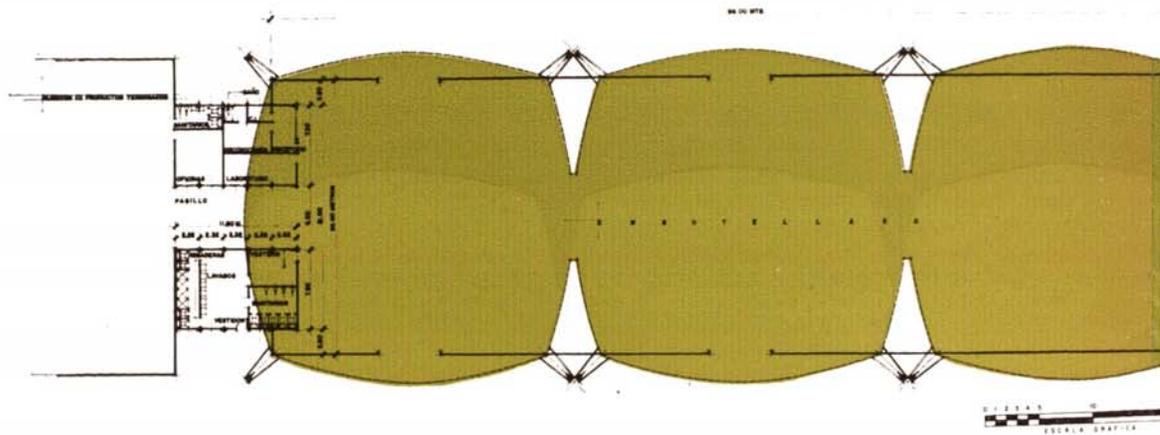
No cabe, en términos generales, hablar de una estructura, sino de una serie de ellas que pueden crecer o reducirse en número, sin afectar a la unidad del conjunto.

Tal vez por estas razones, el sistema se ha reducido a la solución de edificios en una sola planta, sin que se haya intentado aplicarlo hasta ahora a estructuras más complejas.

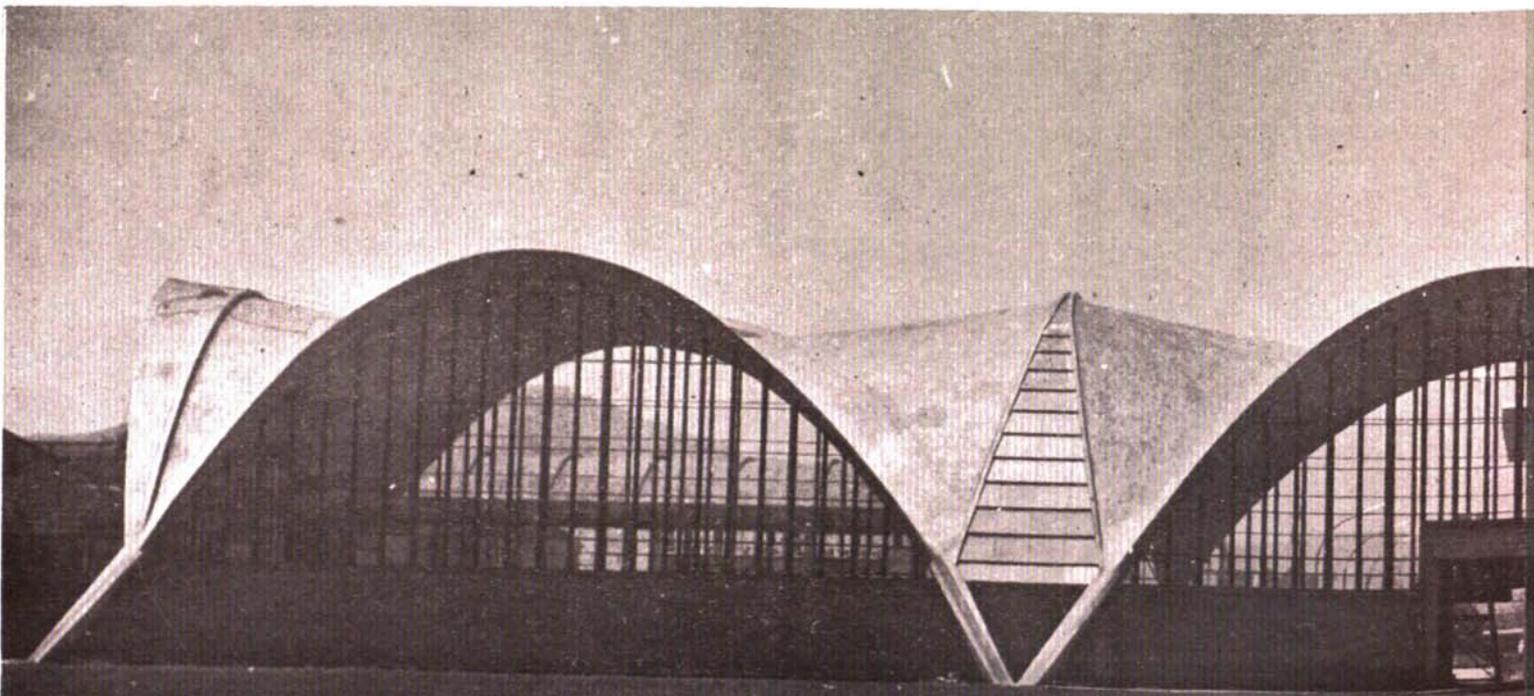
En el edificio de embotellado de Bacardí y Cia., en México, se parte de una planta rectangular sin divisiones interiores. La cubierta se forma por tres bóvedas cuadradas, intersección de dos paraboloides hiperbólicas, con ligeros volados perimetrales y con lucernarios entre cada dos bóvedas, apoyadas en cuatro puntos, continuación de las generatrices de la cubierta, y totalmente independientes de los muros que delimitan el local.

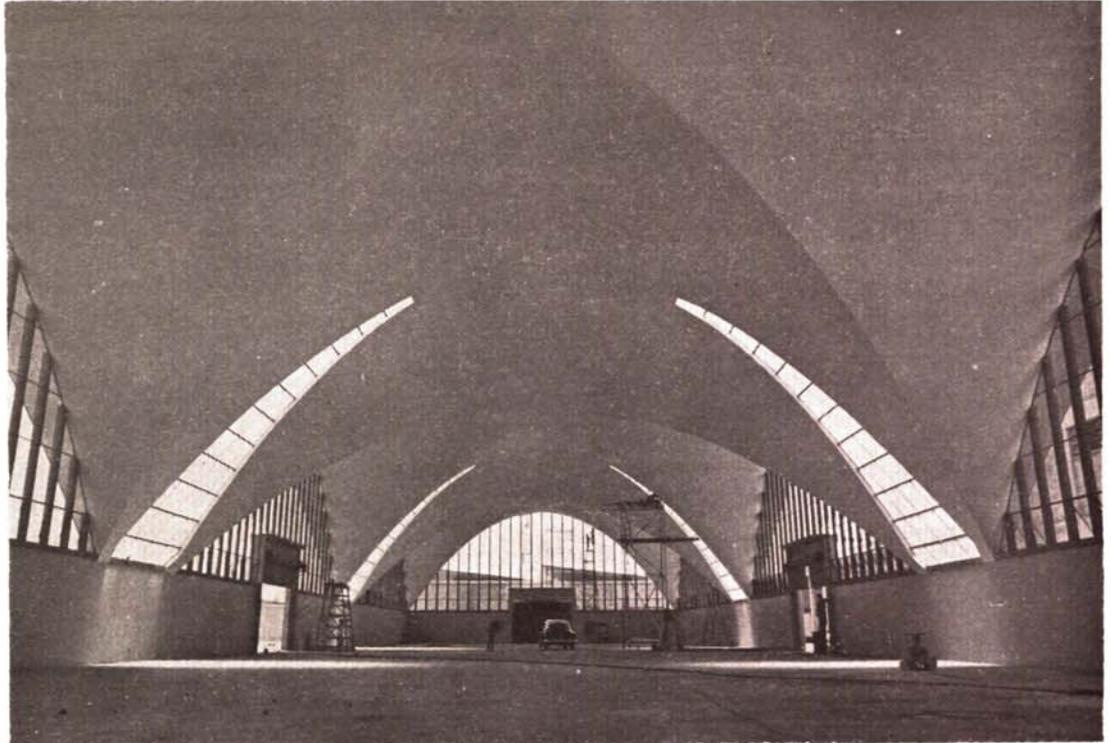
El espacio interior se capta íntegramente desde cualquier punto, como consecuencia de la composición estática resultante de la planta rectangular.

PLANTA DEL SALON DE EMBOTELLADO DE LA BACARDI



VISTA EXTERIOR DE LA PLANTA BACARDI



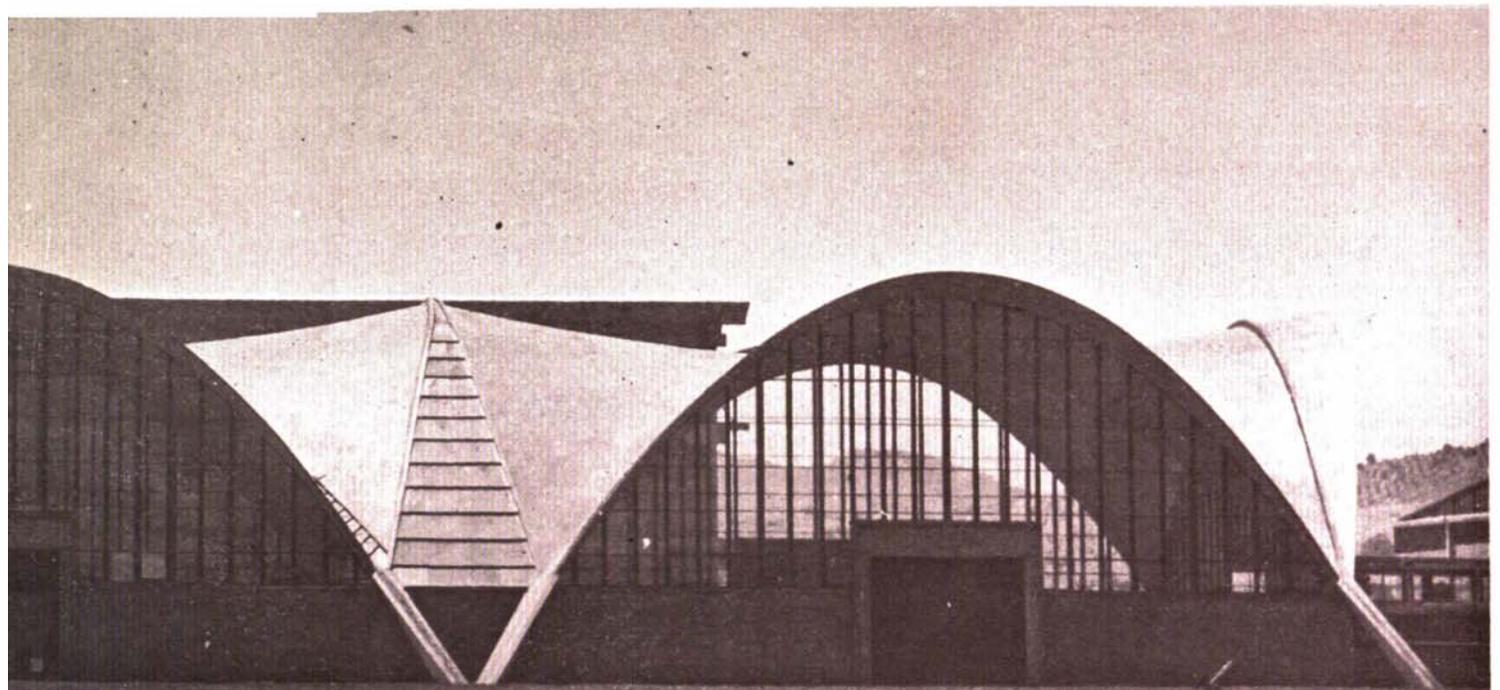


VISTA INTERIOR DE LA MISMA PLANTA

En este caso, las líneas de contorno de cada bóveda son la intersección de cada superficie con planos inclinados hacia afuera, produciendo viseras o voladizos en los cuatro lados, que protegen las ventanas y dan lugar a lucernarios entre cada dos bóvedas. Dichas líneas son curvas planas que tienen forma de hipérbolas. Cada bóveda está apoyada solamente en cuadro puntos, mediante contrafuertes en las esquinas que continúan las curvas de las dos aristas diagonales. Los muros y ventanas que limitan el salón no tienen función estructural alguna, en cuanto a soportar el peso de la bóveda, y los manguetes metálicos que estructuran las ventanas tienen por misión únicamente evitar la deformación de las mismas bajo la acción del viento.

Se ha previsto la ampliación del salón hasta tres veces su tamaño actual, mediante la construcción de otras seis bóvedas idénticas, dispuestas en dos filas, por lo que parte de los cimientos están preparados para recibir la carga adicional de las nuevas bóvedas. Cuando se construyan éstas, se correrá hasta el fondo uno de los muros laterales, quedando un gran salón de 90×90 mts. con solamente cuatro apoyos centrales, rodeados por lucernarios en forma de estrella de cuatro puntas.

Desde el punto de vista técnico, la estructura está constituida por las láminas mismas, sometidas a esfuerzos de los llamados de membrana, es decir, esfuerzos de compresión o tensión, uniformemente distribuidos en el espesor del cascarón.





Esta solución se ve afectada por el ritmo que provocan los lucernarios y la matización luminosa sobre las superficies alabeadas, de gran pureza formal.

La relación volumétrico-espacial se obtiene por una fusión de ambos en una continuidad ondulante que anula la oposición clásica de los volúmenes como delimitadores de los espacios que positivamente se terminan en aquéllos. Aquí, en cambio, fluye sin límites, logrando una fusión de gran efecto y formando una auténtica unidad volumétrico-espacial.

Desafortunadamente, la solución de los elementos ventanería, muros y puertas, se ha tratado con un sentido tradicional, incongruente con la composición de la cubierta, y se desvirtúa el conjunto.

La mancuetería aparece como sustentante, y el tratamiento rígido de los muros—rectos y coincidiendo con la altura de los apoyos—proporciona una gravedad que recorta el espacio y desequilibra la composición.

Los volúmenes estructurales configuran el espacio exterior con el mismo sentido fluente de los interiores, logrando con ello una unidad arquitectónica que hace más palpable la débil solución de muros y ventanería, así como la pobreza en la geometría elemental y ruda de las puertas.

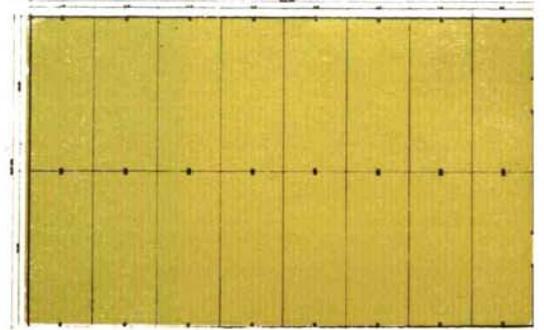
El resultado manifiesta dos ideas contradictorias de composición; una, audaz, aérea, y de gran riqueza espacial: la cubierta; otra, rígida y elemental: los elementos verticales.

En las bodegas de la Nacional Distribuidora y en otras construidas para una fábrica de camas la forma estructural es la llamada de paraguas—unidades sobre un solo apoyo—: planta rectangular, muros perimetrales, ciegos, iluminación cenital por diferencia de nivel.

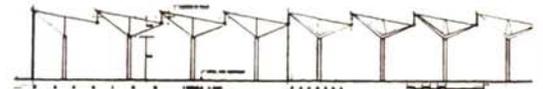
Aquí el ritmo de formas y luces se intensifica al máximo, dado que el contraste entre las superficies de la cubierta es mucho más marcado por ser el trazo más rígido y las aristas más definidas. Las columnas, en este caso de un valor rotundo, al prolongarse en las cubiertas y repetirse en forma tan obsesionante, dan la sensación de una extraña y disciplinada formación militar.

El uso del concreto aparente, enfatizando las líneas generadoras de la superficie, es muestra palpable de un fino sentido de la utilización del material y de su textura natural.

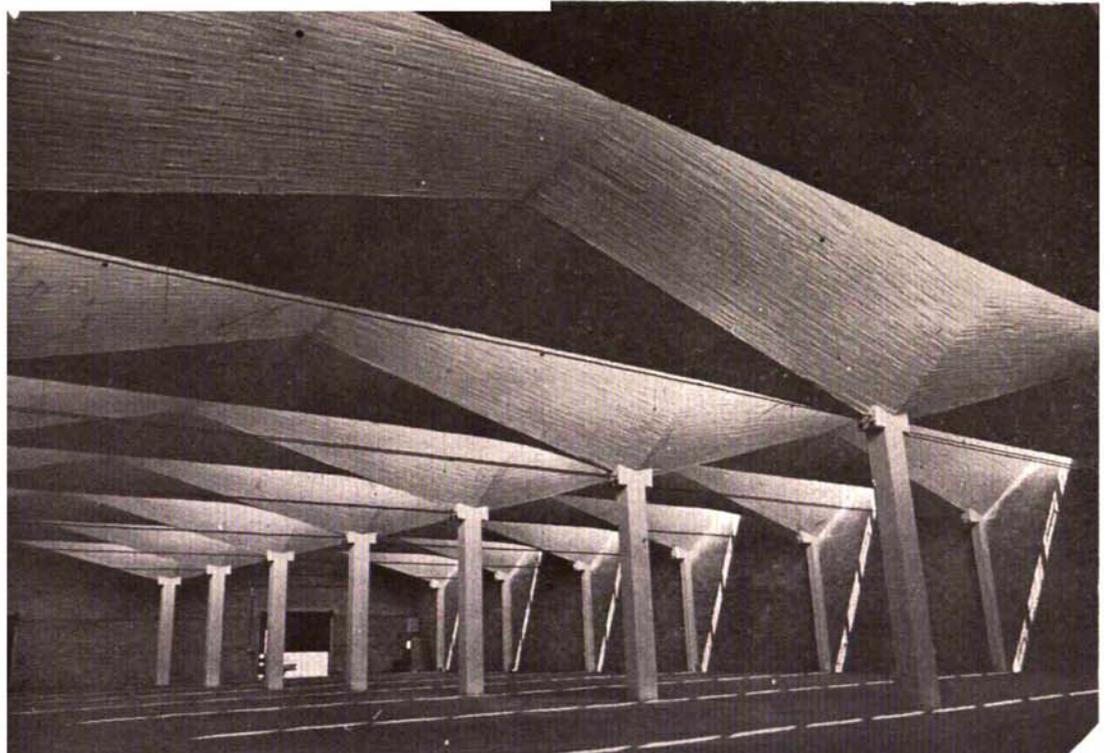
Estrictamente, existe el peligro de perder la escala al no encontrarse una razón interna que impida la proliferación excesiva de las formas, aunque se trata a todas luces de una posibilidad plástica extraordinaria.



PLANTA TÍPICA PARA BODEGAS Y FABRICAS



CORTE EN LAS CUBIERTAS QUE MUESTRA LAS DIFERENCIAS DE NIVEL PARA LA ILUMINACION





Es por esto que al encontrarnos con el muro perimetral que delimita el área construida, se nos impone como un límite incongruente.

La manifestación exterior del sistema estructural es mínima, limitándose las fachadas a ser un telón que define el área construida, creando así un desequilibrio al no encontrar sugerencia alguna de la riqueza plástica de los volúmenes estructurales o de la matización de los espacios internos.

Los ejemplos que ilustramos son característicos del interés que ofrece la obra de Félix Candela, la cual, en su orientación, constituye uno de los incrementos de mayor importancia en la actualidad, por los campos que abre a la creación arquitectónica.

Sin duda, la trayectoria que sigue esta corriente logrará un ataque más completo, más definitivo del problema, cuando la calidad de las plantas, fachadas y configuración del espacio exterior se integre para lograr obras tan interesantes como hasta ahora nos ha mostrado en la solución de uno de los elementos de la arquitectura: la cubierta.

Puede señalarse que la sencillez y atractivo del principio estructural, con sus efectos plásticos casi automáticos, lleva implícito el peligro de convertirse en una academia de variaciones sobre el mismo tema, y aplicarse indistintamente a programas arquitectónicos muy diversos, como una solución válida a priori y no como resultado de una necesidad arquitectónica específica.

The work of Félix Candela is one of the most interesting of the last years in Mexico. A sound sense of the possibilities of the concrete has served him as a basis for obtaining new structural forms having great plastic quality and magnificent architectural horizons.

The result is a decomposition of volumes through warped surfaces, where the shell tends to continue in the supports, forming independent unities tied to non structural elements that provoke a "sectional" effect, a rhythmic repetition.

In general, there is no room to speak about a structure, but about a series of structures that may grow or diminish in number, without affecting the unity of the ensemble.

Perhaps for this reason, the system is applied only to the solution of buildings in one level and, up to the present time, it has not been tried on more complex structures.

In the bottling building of Bacardí and Co., in Mexico, the basis is a rectangular plan without interior divisions. The shell is formed by 3 square vaults, intersection of two hyperbolic paraboloids, with light perimeter swingings and lanterns between every two vaults, leant on four points, continuation of the shell's generatrices and totally independent from the walls limiting the place.

The interior space is completely perceived from every point, as a consequence of the static composition resulting from the rectangular plan.

This solution is affected by the rhythm provoked by the lanterns and the blending of light over the warped surfaces of a great formal purity.

The volume-space relation is obtained by means of the fusion of both in a waving continuity, that nullifies that classical opposition of volumes as space limitators, which spaces are positively terminated therein.

Here, on the contrary, it flows unlimited, producing a magnificent fusion and forming an authentic volume-space unity.

Unfortunately, the solution of the elements, fenestration, walls and doors, has been treated with a traditional sense, not congruous with the composition of the shell, so that the ensemble loses its effect.

The jamb posts appear as supports and the rigid treatment of walls—straight and coinciding with the height of supports—produce a heaviness that cuts the space and throws the composition out of balance.

The trajectory of this trend will achieve a more complete, more integral approach to the problem, when the quality of the plans, facades and configuration of the outer space be reunited to produce works so interesting as the ones Candela has shown us in the solution of one of the elements of architecture: the shell.

No existen flexiones en la lámina, por lo que el espesor de la misma puede reducirse al mínimo constructivamente aceptable desde el punto de vista práctico, que es de 4 cms. Puesto que los esfuerzos de membrana resultan ser de un orden de magnitud muy reducido, el acero de refuerzo de las láminas efectúa muy escasa acción estructural, hasta el punto de que, en teoría, podría eliminarse totalmente. Sin embargo, por razones constructivas y para evitar agrietamientos por diferencias de temperatura y otras causas, se dispone una cuadrícula de barras de $\frac{3}{8}$ " a 20 cms.

El estado de esfuerzos de membrana se determina de acuerdo con las condiciones de borde impuestas, que consisten en la anulación de fuerzas normales y tangenciales en los bordes del perímetro. Esta condición da lugar a unos bordes libres, sin ninguna nervadura de refuerzo, puesto que no tienen que resistir fuerza alguna. Todas las cargas se transmiten al suelo a lo largo de las aristas o arcos diagonales que tienen forma de parábolas. Dada la simetría de la estructura estos arcos están sometidos a cargas contenidas en su plano, y su resistencia se consigue engrosando las láminas, a ambos lados de cada arista, hasta un espesor de 15 cms. y en un ancho de 1.50 mts. a cada lado. Resultan, pues, secciones en V que se van volviendo planas al acercarse a la clave, en donde se produce prácticamente una articulación. El cálculo de estos arcos puede efectuarse, por lo tanto, como si fuera de tres articulaciones, y el refuerzo necesario se ha dispuesto simétricamente en la sección. Tirantes diagonales a la altura del firme de piso toman los empujes de los arcos, quedando solamente cargas verticales en los cimientos.

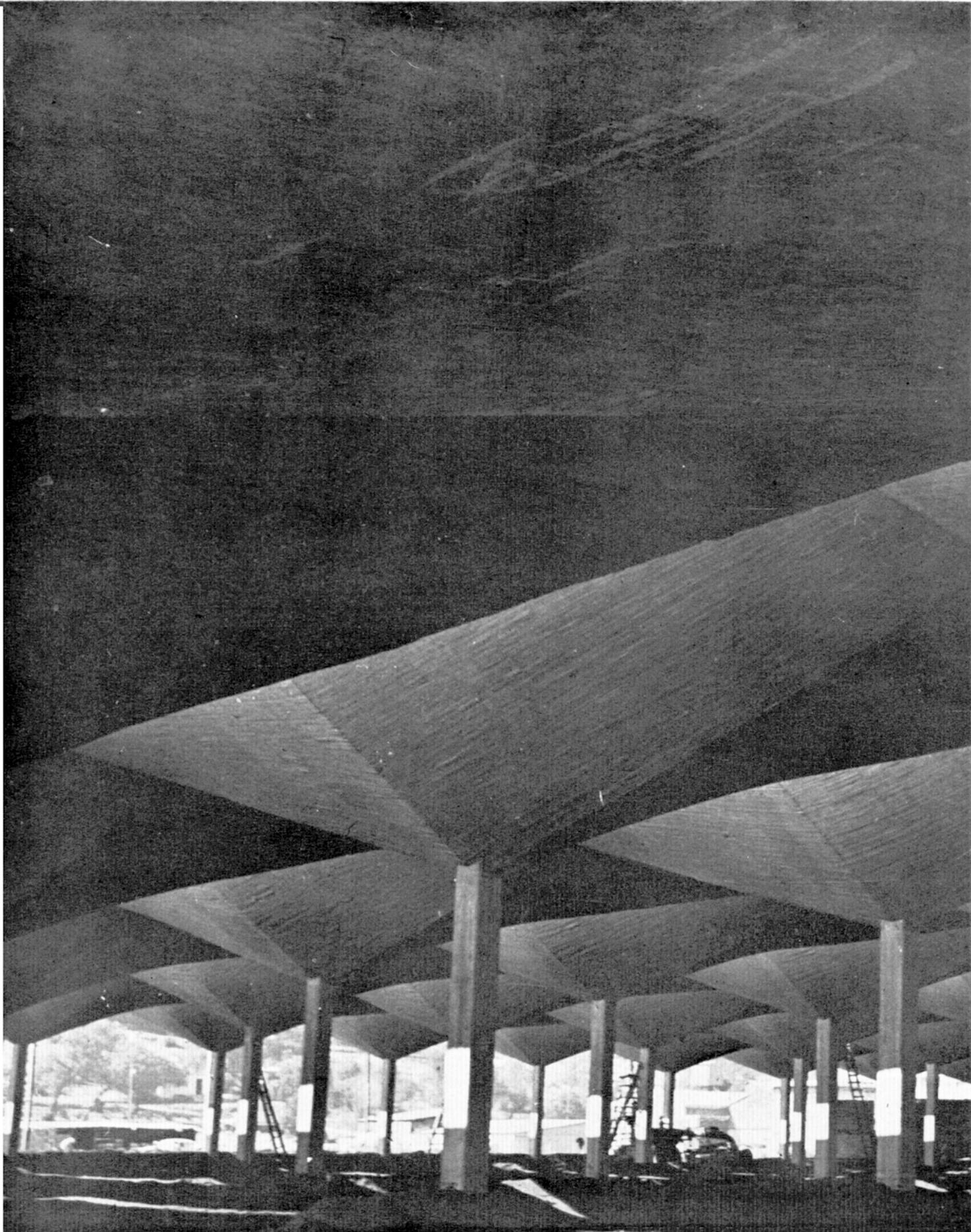
Las bóvedas se impermeabilizaron con pintura Poliester de color oro, y se pintaron de color marfil en el interior.

F E L I X C A N D E L A

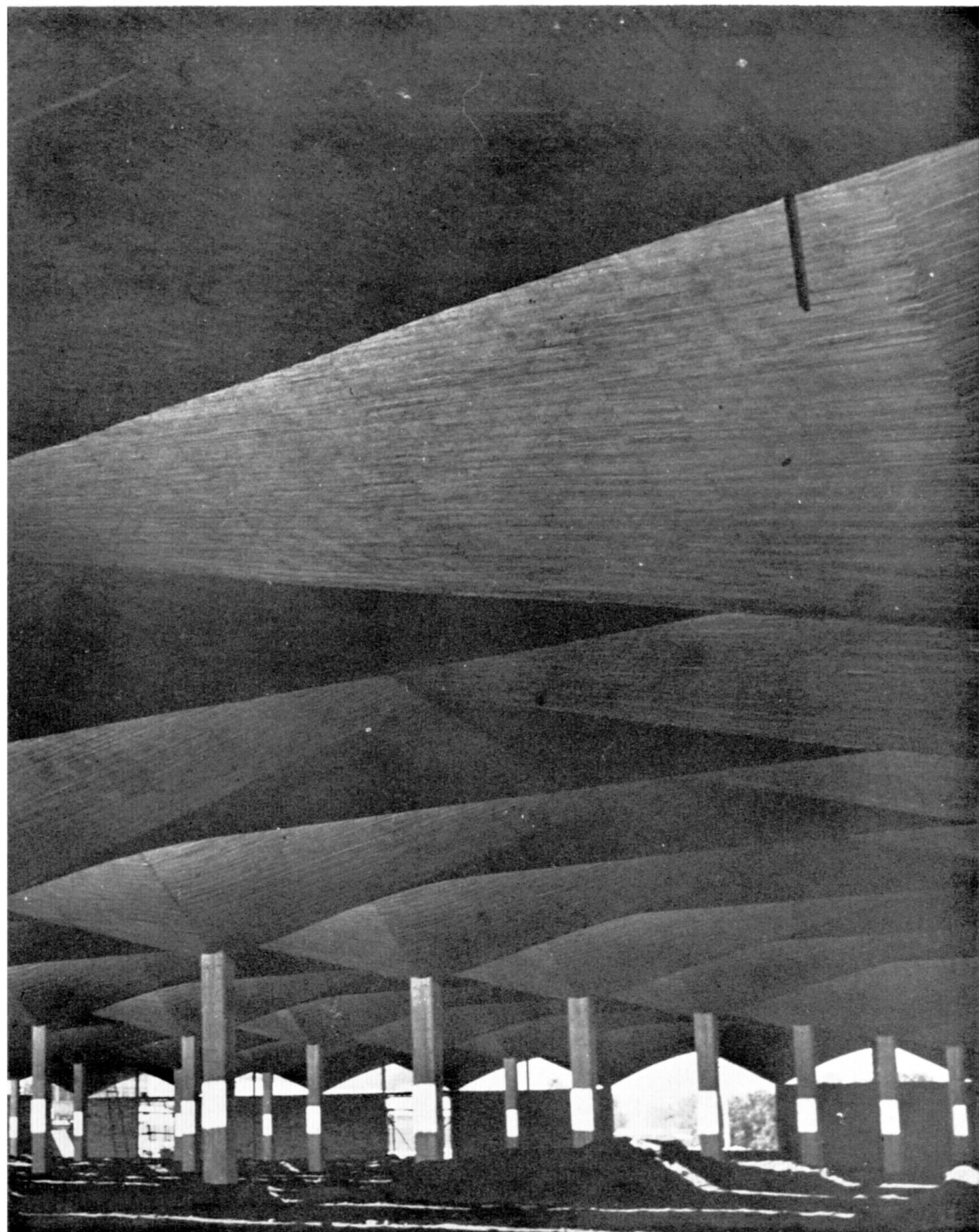


BODEGAS PARA UNA FABRICA DE CAMAS EN MEXICO, D.F.—ARQ. FELIX CANDELA

BODEGA PARA "NACIONAL DISTRIBUIDORA, S.A." MEXICO, D.F. 1960



ARQUITECTO RODRIGO ZORRILLA — DISEÑO ESTRUCTURAL Y CONSTRUCCION, FELIX CANDELA





Iglesias de Enrique de la Mora y Palomar

IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD

PARA LA CONGREGACION DE LOS MISIONEROS DEL ESPIRITU SANTO EN EL "ALTILLO" DE COYOACAN—MEXICO, D.F.

PRESENTACION A CARGO DEL ARQUITECTO ALBERTO GONZALEZ DEL POZO

Esta iglesia, terminada en 1957, abarca en su solución tres aspectos muy interesantes:

- 1.—El funcionamiento litúrgico exigía el predominio del coro y el presbiterio donde efectúa sus oficios el Escolasticado de los Misioneros del Espíritu Santo. El número de fieles no es, por lo tanto, determinante en el programa. Estas características se acentúan en una planta romboidal cuyo vértice más alargado lo ocupan el coro y el presbiterio.
- 2.—La localización sobre el terreno sitúa el eje menor del romboide que forma la Capilla al borde de un manto de lava, que llegó en la erupción del Xitle hace dos mil años precisamente hasta la mitad del terreno, de tal modo que la parte no alargada del romboide debía volar libremente sobre el desnivel.

Se creó así un problema de balance, que la solución estructural tomó posteriormente con una gran cruz en tracción sobre la entrada.

- 3.—La solución estructural de la cubierta misma aplica con éxito el uso de las superficies regladas. El manto paraboloides hiperbólico cuyos ejes cubren 25 y 36 metros, limita un espacio que se abre hacia la parte anterior del altar. El éxito económico de la estructura se combinó con la ligereza y la elegancia de sus superficies.

Presentar la obra de Enrique de la Mora resulta de singular interés, porque ésta reúne el mayor número de ejemplos positivos realizados en México dentro de una corriente que libera manifiestamente al arquitecto de la posición rutinaria y que abre el campo a la creación, en formas llenas de dinamismo más acordes a nuestra época y que, por su extraño contenido espacial, nos desconciertan e invitan a seguir explorando en la transformación de una disciplina ligada estrechamente al hombre en todas sus épocas.

La capilla El Alttillo está concebida como unidad autónoma dentro de una vieja hacienda, en donde el contraste entre arquitecturas parece a todas luces intencional y, a pesar de esto, se establece una liga por corredores bajos, que limitan espacialmente el atrio de la capilla, provocando una situación de unión formal que desvirtúa la franca oposición figurativa.

En realidad, su liga más eficaz —porque se puede unir aun cuando exista oposición— se establece con el jardín arbolado que la rodea.

ARQUITECTO:	ENRIQUE DE LA MORA Y PALOMAR
ARQ. COLABORADOR:	FERNANDO LOPEZ CARMONA
CALCULO ESTRUCTURA:	ARQ. FELIX CANDELA
CONTRATO ESTRUCTURA:	"CUBIERTAS ALA", S. A.
CONTRATISTA GENERAL:	ARQ. WOLFRAN OEHLER
CRUCIFIJO ALTAR:	HERBERT HOFFMANN
VITRALES:	KITZIA HOFFMANN



VISTA EXTERIOR DE LA CAPILLA DEL ALTILLO, SIN VITRAL

La sencilla planta romboidal proporciona gran fuerza espacial que responde a la intención de la cubierta, que con ímpetu ascensional penetra en el espacio exterior en pronunciado vértice. En esta sensación predominante de fuga y de interpenetración espacial, lograda con una gran economía de medios formales y con magnífica sencillez volumétrica, radica el valor fundamental de la obra que abre nuevos horizontes a la expresión arquitectónica en el problema religioso.

Si la expansión espacial, que exigía una transparencia, una fluidez y no una limitación visual, se hubiera tratado sin tanta preeminencia en la composición (sin llegar a proponer, como mejor solución, dejar abierto el vano que ocupa el vitral), la obra correspondería con el camino de la inquietud creativa, sin desvirtuar su valor genérico. El tratamiento del vitral como plano luminoso, y no como cartílago incorpóreo, está en contradicción con el ímpetu ascensional con que la cubierta ingresa al espacio exterior.

Toda vez que el coro ha sido resuelto de acuerdo con la antigua liturgia, es decir, colocado en el presbiterio a espaldas del celebrante que ve al pueblo —lo cual viene a constituir una renovación fundamental—, nos parece que, debido a su colocación tradicional en un segundo nivel, resulta intruso al espacio religioso.

Una obra llena de acentos positivos en el difícil camino de la plástica moderna.

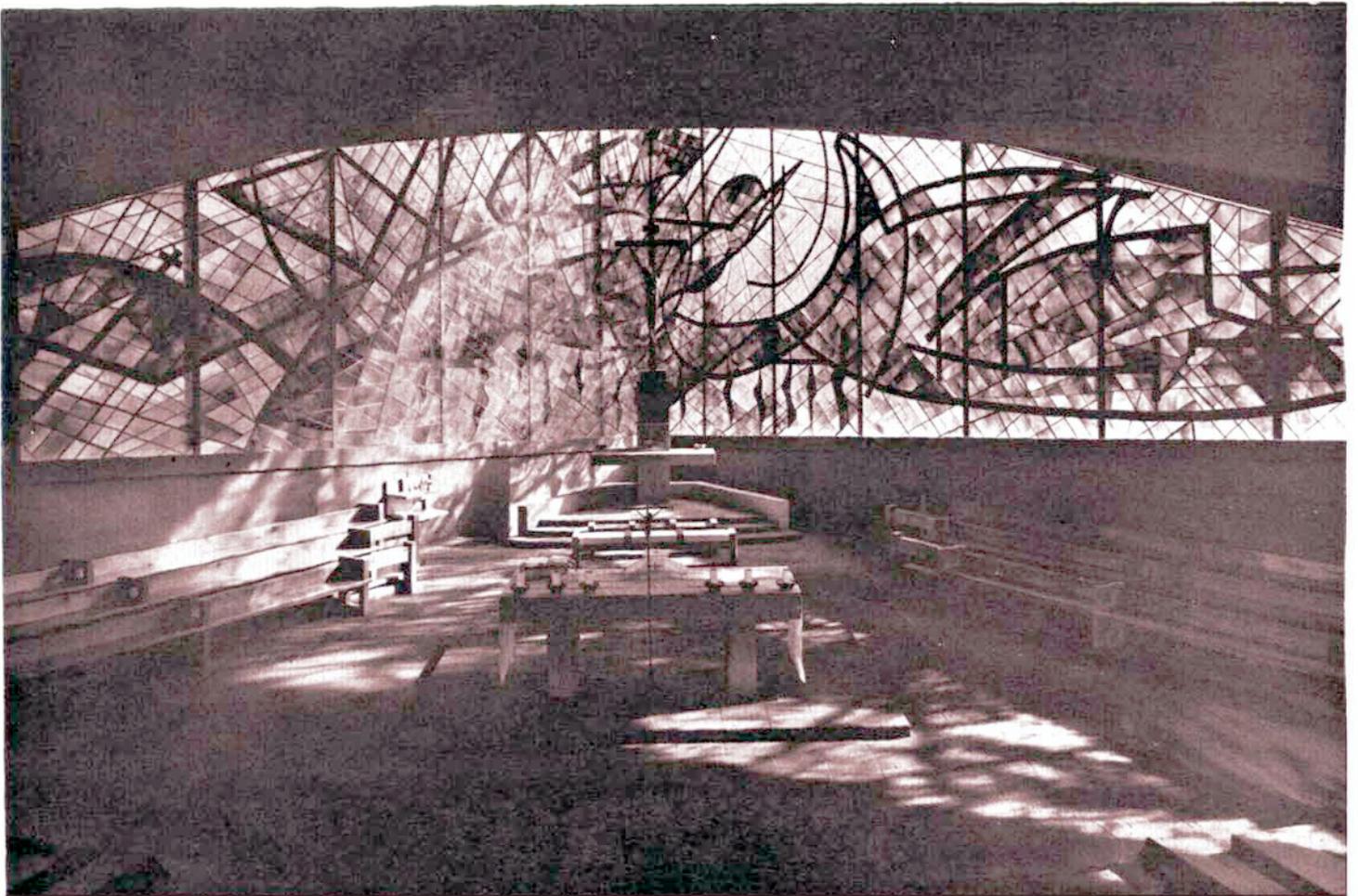
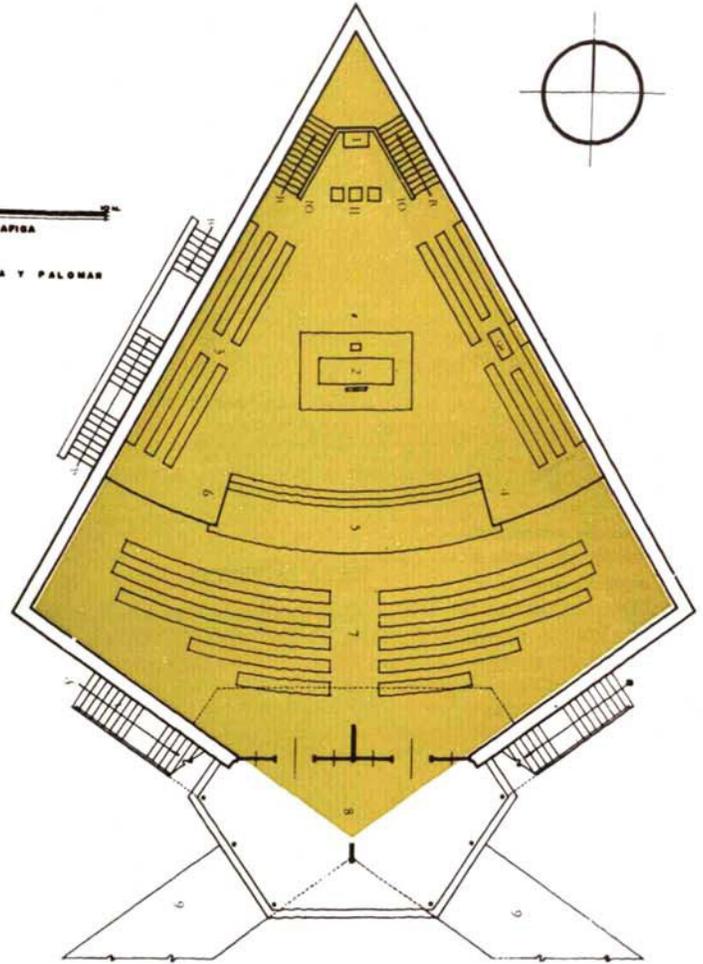
- I SARRARIE
- II ALTAR
- III CORO
- IV ANSOS EVANGELIO
- V CONSULATORIO
- VI ANSOS EPISTOLA
- VII FIELES
- VIII VESTIBULO
- IX ENTRADA LATERAL
- X CREMERA
- XI CELEBRANTES

ESCALA GRÁFICA

ARR. E. DE LA HORA Y PALOMAR



The simple rhomboidal plan affords a great spatial force, corresponding to the intention of the shell, which, with ascending impetus, penetrates the outer space in an emphasized vertex. In this predominant sensation of fugue and spatial interpenetration, secured through a great economy of formal means and with a magnificent volumetric simpleness, does consist the fundamental worth of the building, which opens new horizons to the architectural expression in the religious problem.



VISTA INTERIOR DE LA CAPILLA



En esta capilla el perímetro está claramente definido por tres ménsulas estructurales, cuyos mantos provocan un extraordinario efecto ascensional hacia el centro, producido por una continuación de su planta simétrica hacia lo alto, en donde la convergencia de los paraboloides y de los vitrales da lugar a un ámbito lleno de convincente intimidad, sin que la liga con el espacio exterior se haga indispensable. La intención de introducir el exterior por la transparencia de su perímetro, se hace innecesaria, aún en este caso de extraordinaria vegetación, al grado de que un segundo espacio exterior a base de bardas independientes de la capilla, ha sido creado para limitar psicológicamente lo que la transparencia deja escapar de intimidad religiosa.

De hecho, todo está dispuesto y espacialmente logrado para converger violentamente en un solo punto: lo alto. Esto, desde los vértices perimetrales que invitan al acceso. Más aún, la posición de los fieles, que tienen un eje de visión que da la espalda a estos vértices y que es llevado hacia arriba, y su parte baja, que está marcada estructuralmente con un remate, un término provocado por el apoyo coincidente de dos mantos, no invita a ir más allá de la expansión ascensional.

La proposición orgánica que transforma la planta en cuerpo escultórico y en espacio arquitectónico, pide que este camino se ataque con una profundidad que resuelva integralmente los fascinantes efectos de movimiento e intercomunicación que plantean interior y exterior.

CAPILLA PARA LAS HERMANAS DE SAN VICENTE DE PAUL

EN COYOACAN — MEXICO, D. F.

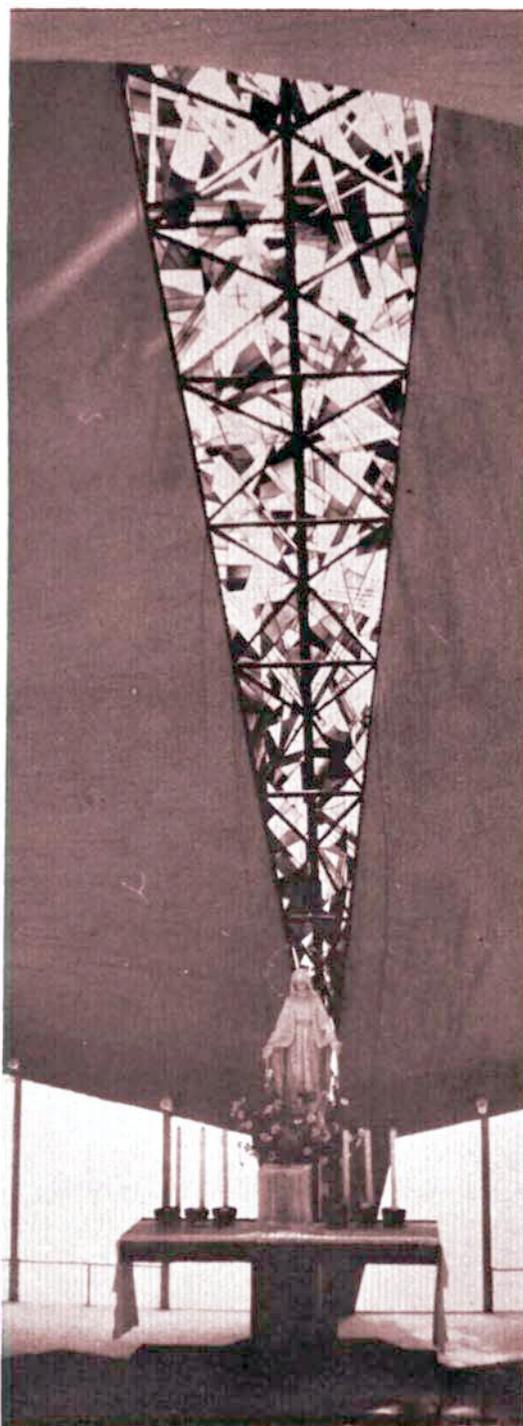
ARQUITECTO: ENRIQUE DE LA MORA Y PALOMAR
ARQ. COLABORADOR: FERNANDO LOPEZ CARMONA
CALCULO ESTRUCTURAS: ARQ. FELIX CANDELA
CONTRATISTA GRAL.: "CUBIERTAS ALA", S. A.
VITRALES: KITZIA HOFFMANN

Esta capilla ofrece aspectos muy interesantes, en la serie de problemas similares que ha venido resolviendo el arquitecto De la Mora.

Litúrgicamente, contiene la innovación de un altar central a 3 naves convergentes, la primera de las cuales se destina para las propias Hnas. de la Caridad, la segunda para convalescientes de un hospital cercano, y la tercera para visitantes. Las tres naves se cubrieron con tres mantos paraboloides-hiperbólicos, unidos entre sí por los apoyos y tomando mutuamente los esfuerzos de balance. Bajo el presbiterio se situó una cripta que complementa las necesidades litúrgicas de la Capilla.

A. G. P.

VISTA INTERIOR



VISTA EXTERIOR

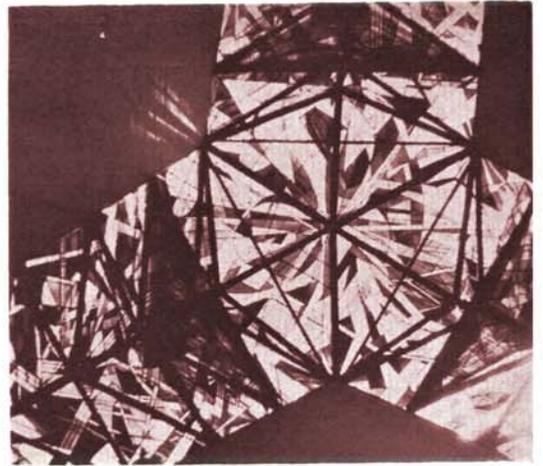
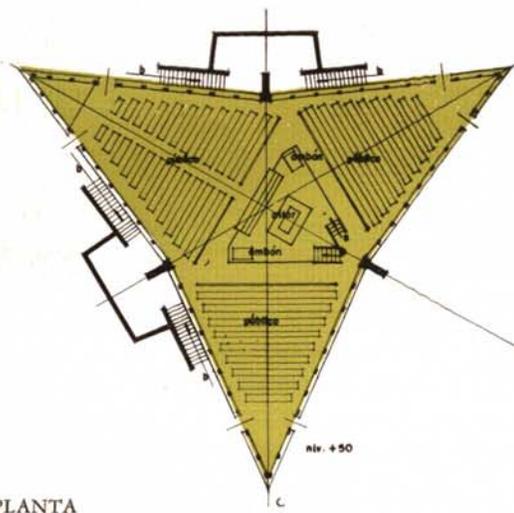




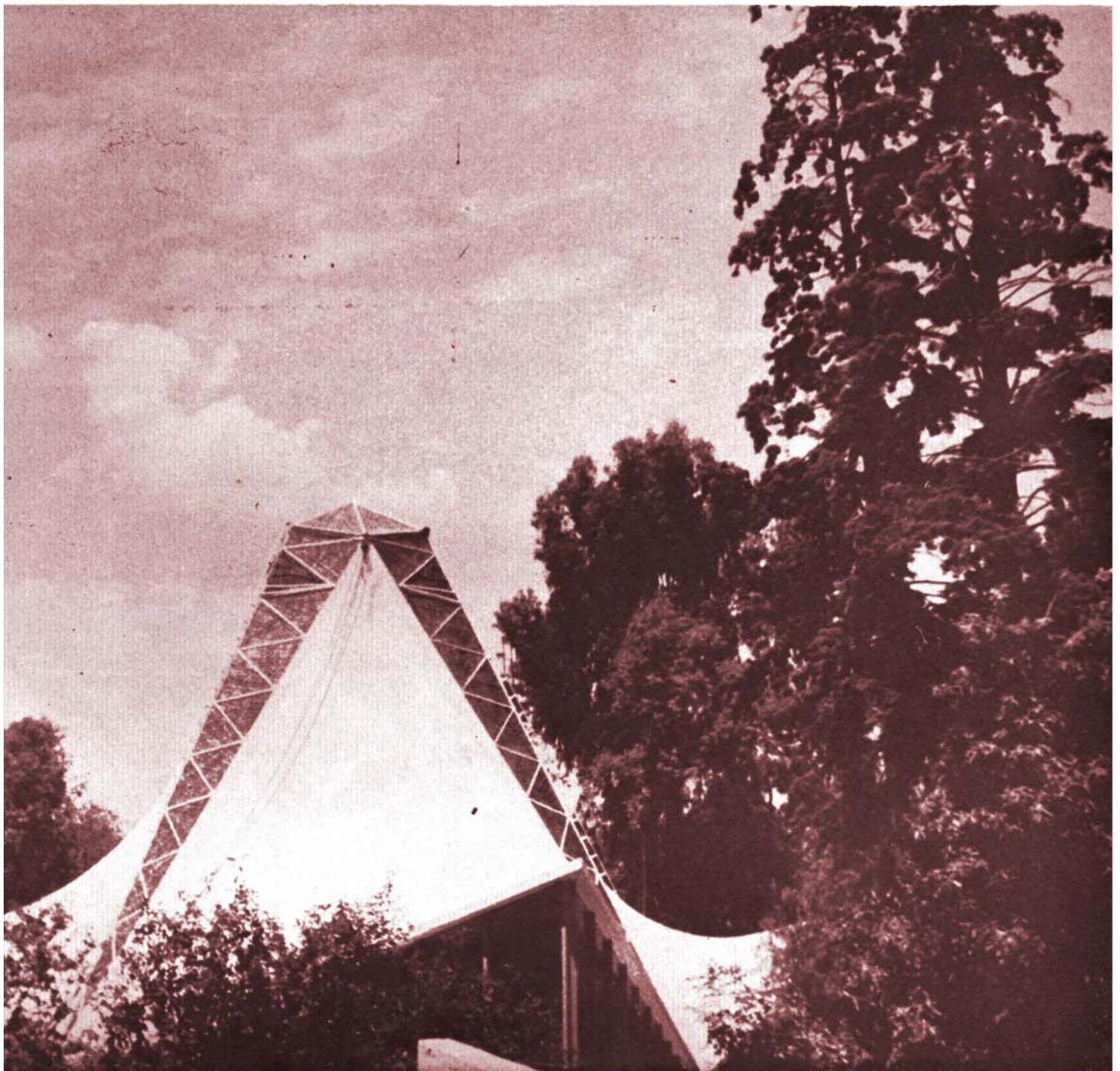
In this chapel, the perimeter is clearly defined by three structural corbels, whose mantles determine an extraordinary ascending effect towards the center, produced by a continuation of the symmetrical plan to above, where the convergence of the paraboloids and stained glass windows achieves an ambiance full of convincing intimacy, without making indispensable its connection with the outer space.

The organic proposition which transforms the plan into a sculptural body and architectural space, requires this course to be attacked with a deepness which may afford an integral solution for the fascinating effects of movement and intercommunication posed by the inner and outer parts.

PLANTA



DETALLE DEL VITRAL





En términos generales, se puede decir lo mismo de las posibilidades que presenta la exploración realizada en esta variante, interesante más por lo que significa como experimento formal que como logro esencial de esta corriente, y menos por el hecho de situar la posición tradicional del altar fuera del eje ascensional, en este caso tan marcado por la disposición simétrica de dos naves exactas que determinan el espacio indicado para situar el elemento decisivo de la composición.

Lo elegante de la forma del espacio exterior salva en definitiva esta proposición, dejándola con un valor más escultórico que arquitectónico, quizá por atenerse a soluciones apriorísticas que no responden a necesidades interiores, por haberlas manejado independientemente del programa.

IGLESIA DE SAN JOSE OBRERO

EN MONTERREY, N. L. — MEXICO

ARQUITECTO: ENRIQUE DE LA MORA Y PALOMAR

CALCULO ESTRUCTURAL: ARQ. FELIX CANDELA

CONTRATISTA: "CUBIERTAS ALA", S. A.

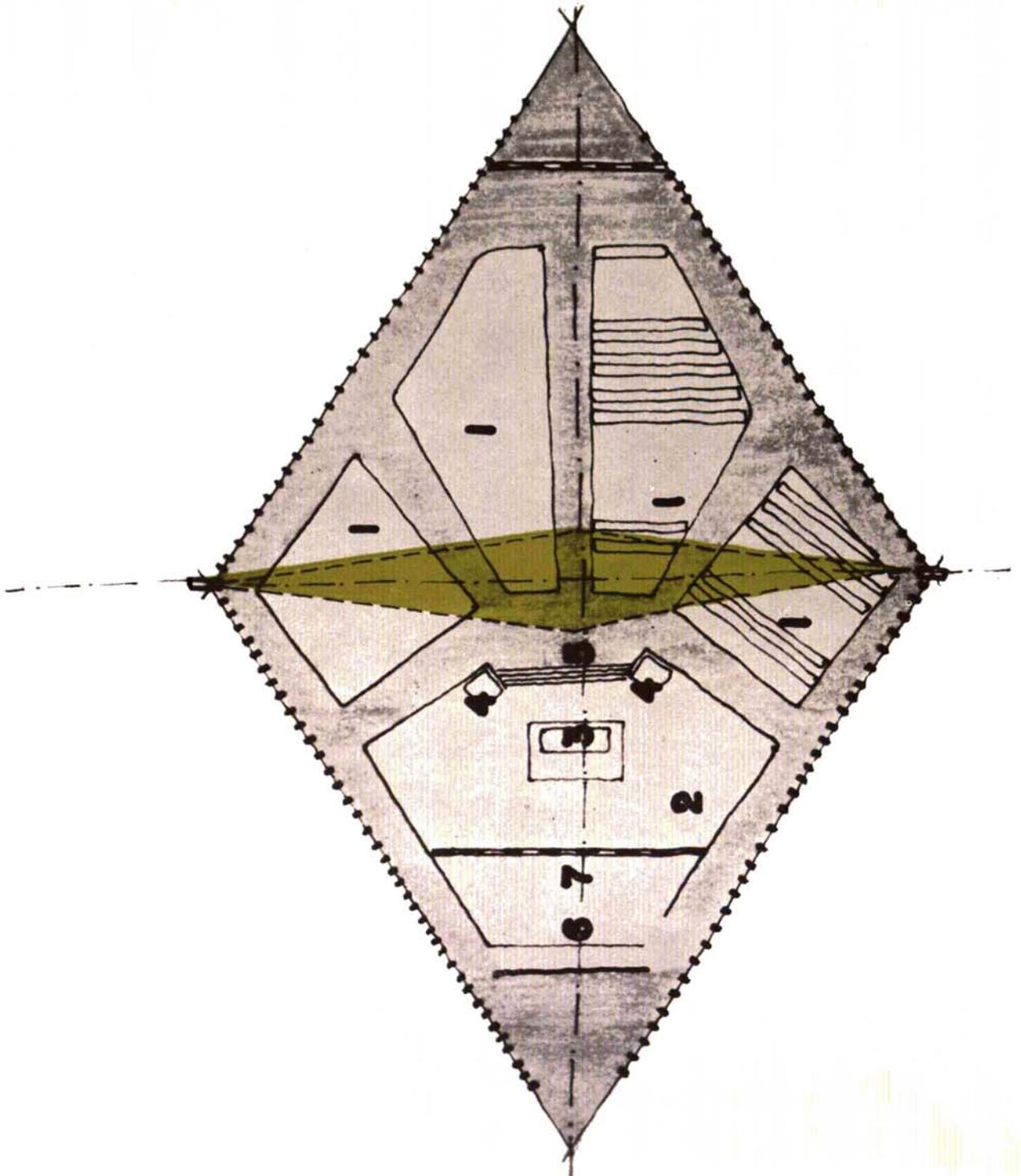
Esta iglesia está construida en una de las jóvenes ciudades industriales del norte de la República, y dentro de un conjunto cívico de una colonia de trabajadores.

Los mantos que cubren la nave y el presbiterio son del mismo tipo que los de la capilla de las Hnas. de San Vicente en México, sólo que aquí son dos y no tres los que convergen y se equilibran entre sí. Además, su escala es mucho mayor dando como resultado una estructura imponente por su ligereza.

Puede decirse que es un paso más en la corriente arquitectónica que establecen las capillas de Coyoacán; además, el éxito económico es definitivo.

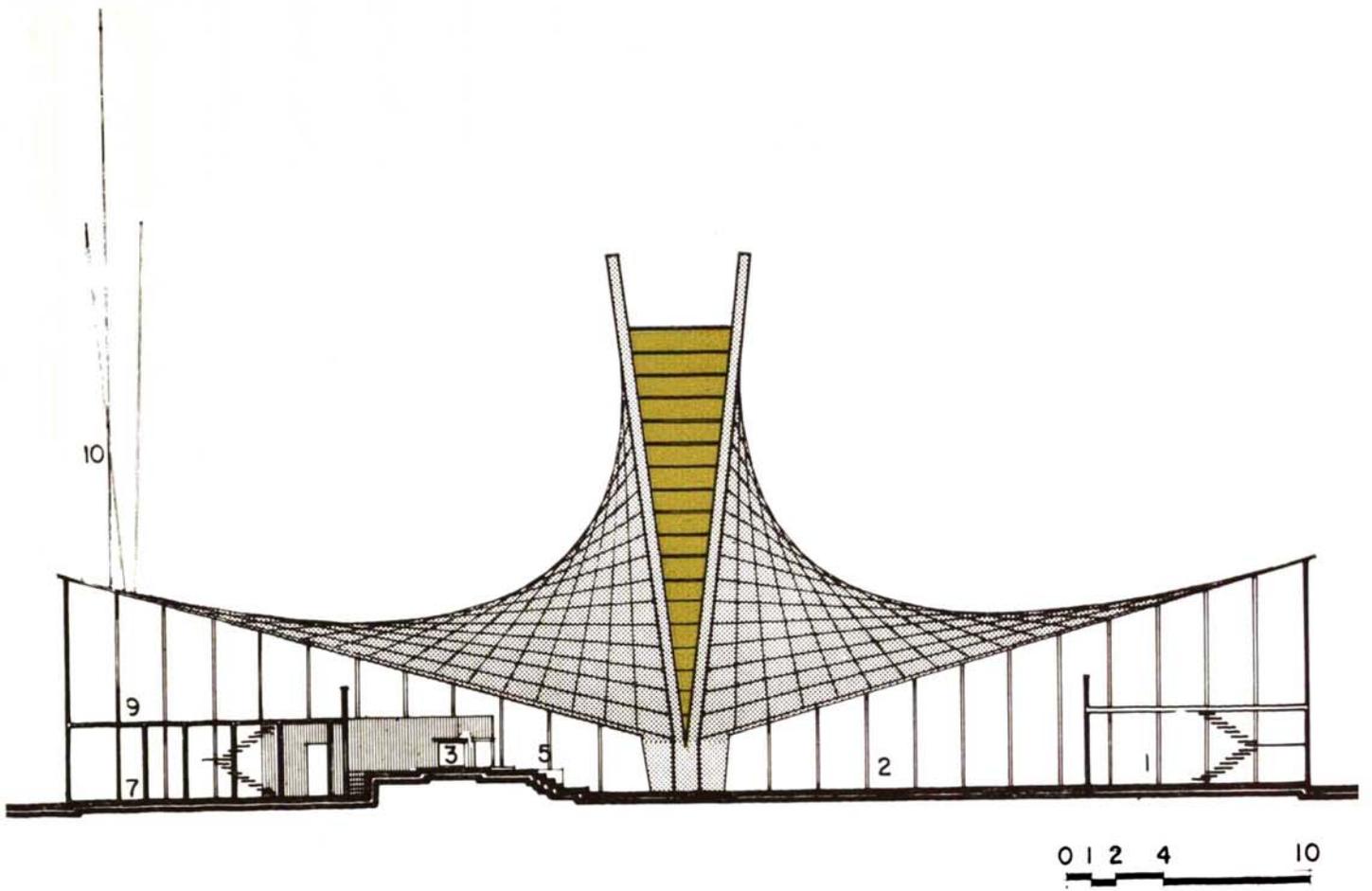
A. G. P.

PLANTA





The elegant form of the outer space is the final salvation of this proposition, though it leaves it with a more sculptural than architectural value, perhaps for leaning on a priori solutions which do not correspond to inner needs, since they have been dealt with independently from the program.



ALZADO

VISTA EXTERIOR





Parece ser que sobre un basamento preexistente, de disposición tradicional, se trata de realizar en este ejemplo una solución nueva en cuanto al tratamiento espacial, pero que, forzosamente, ha de limitarse a responder a la planta que estaba propuesta anteriormente.

Como consecuencia, se llega a una repetición rítmica de cubiertas semejantes, alternadas con lucernarios dispuestos eficazmente, que logran producir un ámbito de claroscuro fuertemente contrastado, dando la impresión, al circular, de un movimiento de sístole y diástole lleno de sugestión; sin embargo, esta frecuencia se siente bruscamente interrumpida por el muro plano que termina de golpear el espacio interior. Este choque violento hace pensar que su situación es arbitraria y que falta la liga entre los dos planos laterales de visión que los haga, por su conjunción, significar el espacio primordial de la composición: el altar.

La cripta resulta interesante estructuralmente, por tratarse de la utilización de paraboloides hiperbólicos en la solución de entrepiso; sus proporciones robustas y su ritmo obsesionante no dan, como en el caso de la cubierta de la iglesia, efecto ascensional, sino por el contrario, gravedad, y lo que pudiera ser la fuga del espacio, tratado lateralmente, se hace con timidez y su efecto es negativo.

Es una experiencia interesante por tratar de ajustar a una planta tradicional un nuevo sistema de cubierta y una nueva intención espacial; no obstante, la intención no logra, como en otras obras de este género, cumplir orgánicamente con el programa y nos demuestra claramente que a un planteamiento nuevo en cuanto al concepto espacial, corresponde necesariamente un planteamiento nuevo en cuanto a la solución de la planta.

No podemos aplicar una solución evidentemente renovadora si no partimos de un programa renovado.

IGLESIA DE SN. ANTONIO DE LAS HUERTAS

EN LA CALZADA MEXICO-TACUBA—MEX. D. F.

ARQUITECTO: ENRIQUE DE LA MORA Y PALOMAR

ARQ. COLABORADOR: FERNANDO LOPEZ CARMONA

CALCULO ESTRUCTURAS Y

DISEÑO DE ENTREPISO: ARQ. FELIX CANDELA

CONTRATO ESTRUCTURAS: "CUBIERTAS ALA", S. A.

CONTRATO GENERAL: ARQ. WOLFRAN OEHLER

Esta iglesia combina una disposición litúrgica tradicional, con la innovación de su estructura. Vista en planta, no es sino la nave tradicional y orientada que se remata con el presbiterio, y bajo la cual se localiza una cripta para oficios divinos. Sin embargo, esta disposición clásica se hizo valer en una delimitación del espacio interior. La estructura con superficies regladas cubre no sólo la nave, sino que proporciona un entrepiso entre la cripta y la nave. Esta se cubre con tres bóvedas, independientes entre sí, paraboloides hiperbólicos. La separación de dos metros entre cada una de las bóvedas, así como el perímetro de la nave, se cubrió con arcos de mayor altura que proporcionan indirectamente las entradas de luz. Así queda toda la nave encerrada en paramentos que llenan los arcos.

La cripta varía bastante la solución de sus cubiertas, que también se generan en paraboloides hiperbólicos. Sólo que aquí, la flecha de los arcos componentes es mucho menor y recibe mayores cargas. El espacio así obtenido es de una complejidad geométrica que contrasta con la sencillez de su disposición en planta. A. G. P.

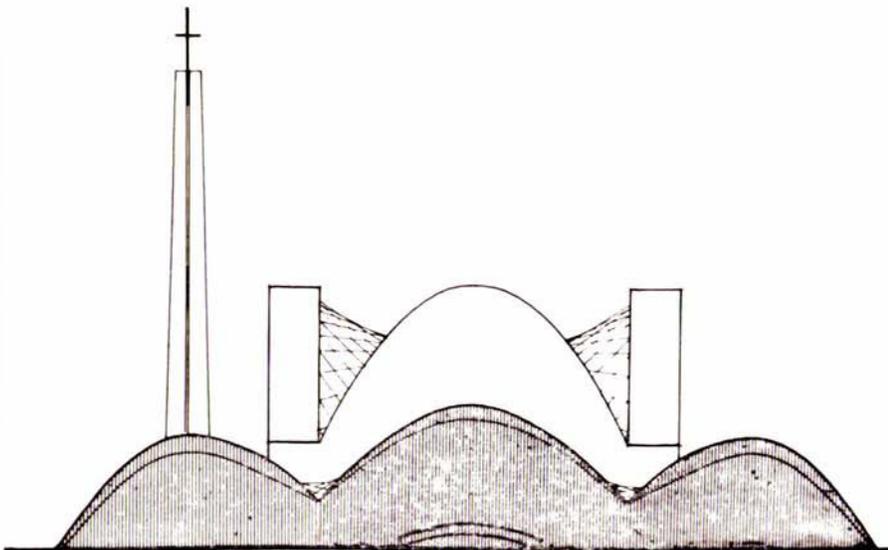


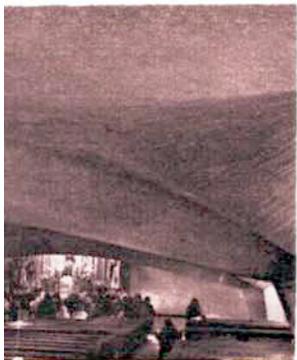
CRIPTA

A rhythmic repetition of similar shells is attained, alternating with lanterns adequately placed, which succeed in producing an ambience of chiaroscuro strongly contrasting, and giving an impression, when circulating through them, of

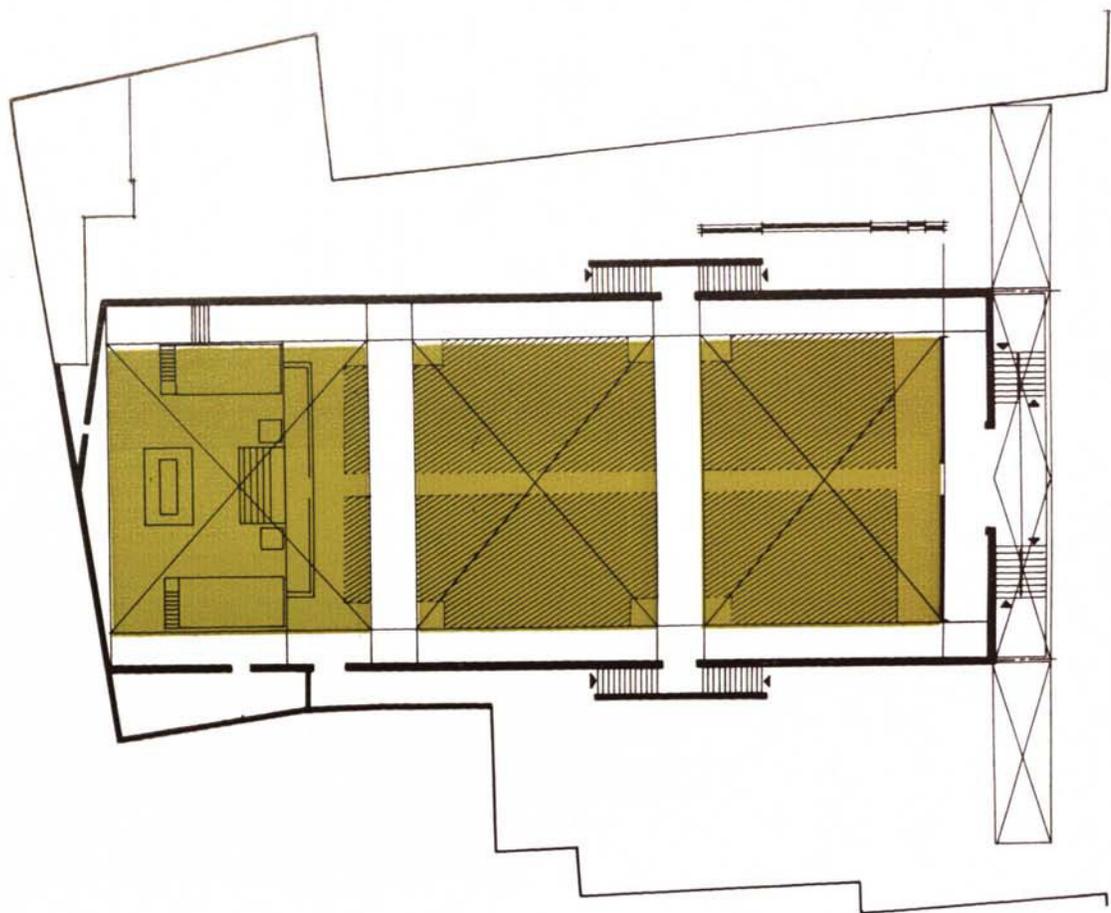
a very suggestive movement of systole and diastole.

This is an interesting experience because an attempt is made to adjust to a traditional plan a new system of shell and a new spatial intention; nevertheless, the intention is not reached, just

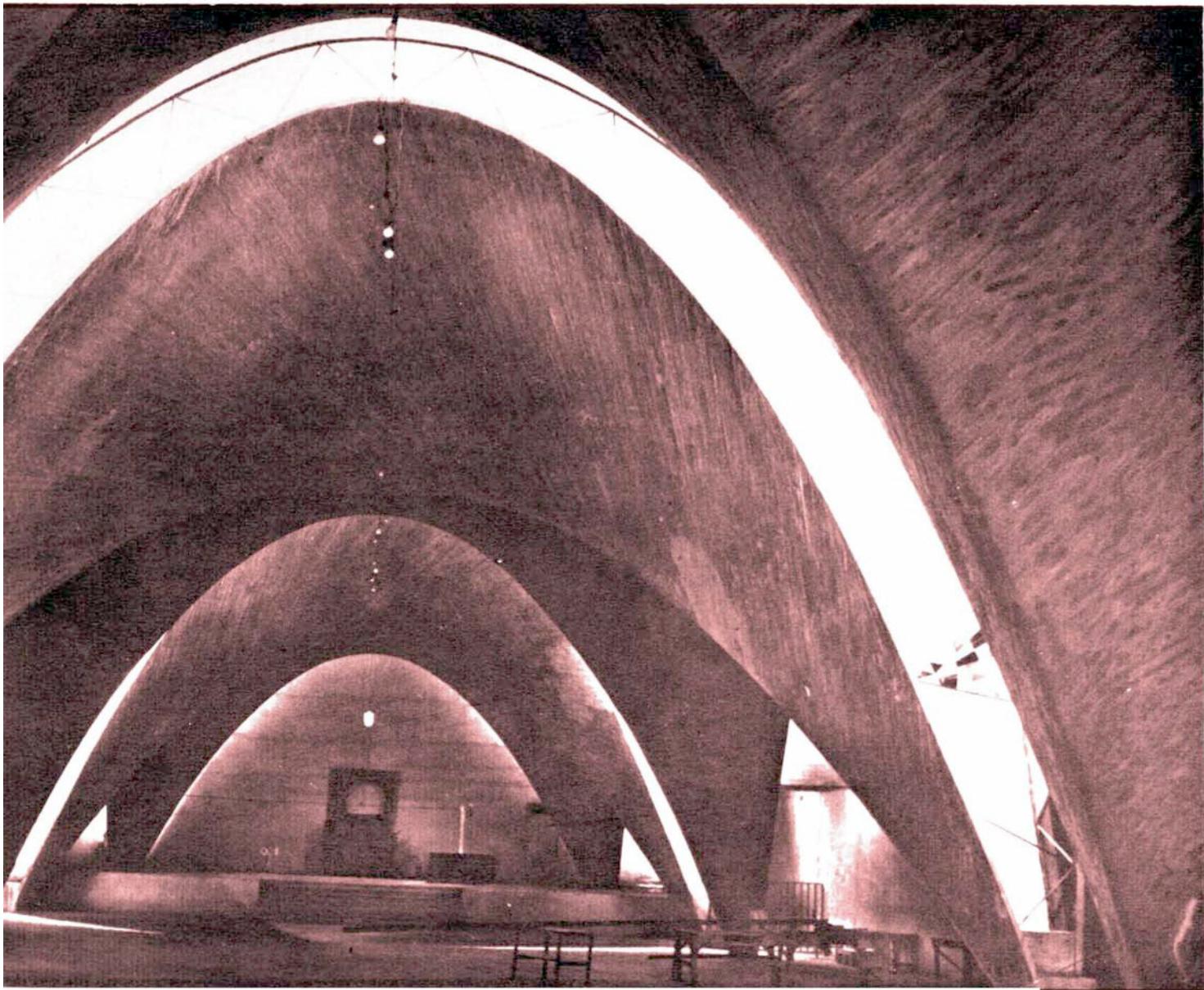




as in other works of this kind, of fulfilling organically the program, and it clearly demonstrates that to a new planning in connection with the spatial concept, necessarily corresponds a new planning regarding the solution of the ground plan.



PLANTA



NAVE PRINCIPAL



En el proyecto y maqueta de esta capilla se muestra una conciencia espacial perfectamente clara y una superación de las experiencias anteriores.

La riqueza figurativa es mayor y la sencillez de la planta le otorga dignidad, y, sobre todo, responde orgánicamente a la intención de convergencia espacial y volumétrica que se manifiesta en la cubierta.

El altar adopta una posición prominente, no sólo por el lugar que ocupa, sino por el espacio que lo envuelve.

La delimitación interna tiene un remate congruente con toda la envolvente, y presenta una fuga dramática hacia lo alto. Se responde aquí, con definitivo interés, a una exigencia propia del programa, logrando la sensación necesaria de intimidad.

Hay soltura y elegancia en el trazo, y la estructura se utiliza como una parte muy importante del mismo, pero no única. Existe, pues, la promesa de una auténtica realización arquitectónica que esperamos ver ampliamente confirmada.

La arquitectura religiosa de Enrique de la Mora y de sus colaboradores, ha utilizado siempre las técnicas más avanzadas; arquitectura, además, que tiende sin limitaciones a superarlas y no simplemente a depender de ellas.

PROYECTO PARA LA IGLESIA ABASIAL DE S. BENITO

EN EL CENTRO ESCOLAR TEPEYAC—EDO. MEX.

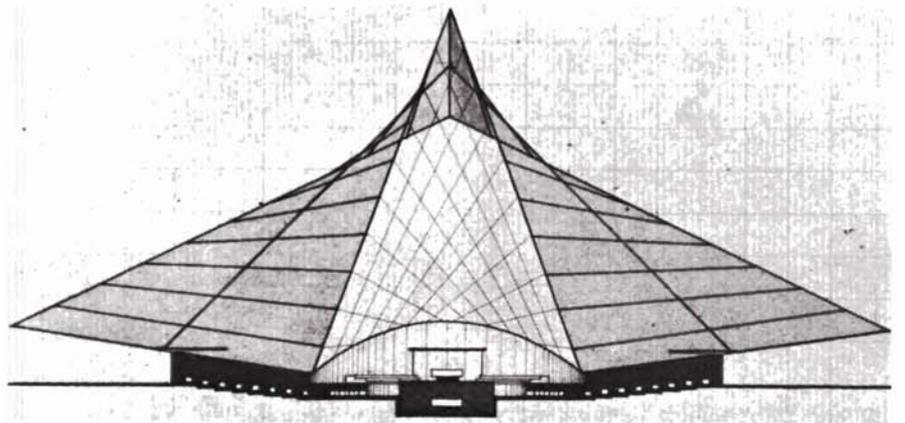
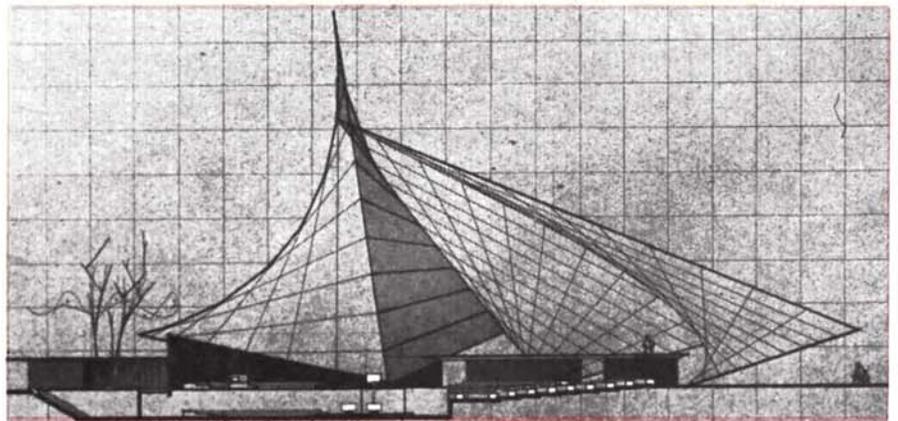
ARQUITECTO: ENRIQUE DE LA MORA Y PALOMAR

ARQ. COLABORADOR: PEDRO DE LA MORA Y PALOMAR

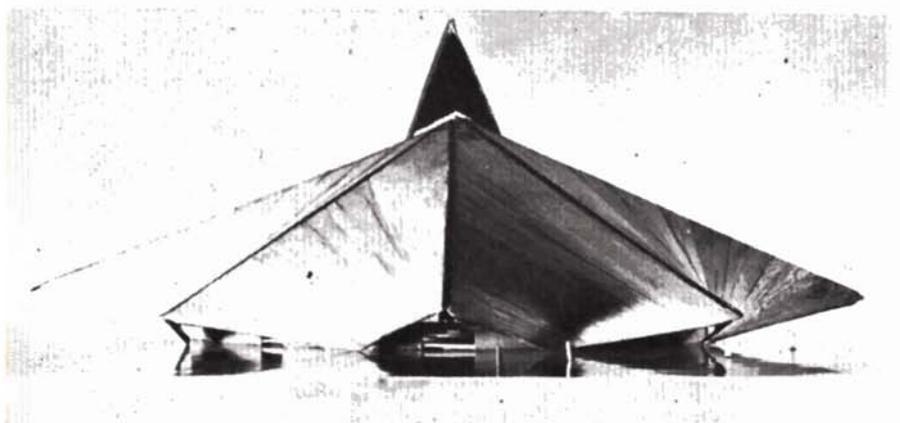
La obra se proyecta para un conjunto escolar benedictino, situado al norte del valle de México, aunque también servirá para los feligreses de un pueblo cercano.

La iglesia consta de una gran nave, subdividida en cuatro cubiertas paraboloides hiperbólicas convergentes sobre el presbiterio y el altar, y un coro para doscientos padres con otra cubierta, que contrasta por su esbeltez con las de la nave. El cupo de la iglesia es de 1500 fieles. Veinticuatro capillas forman un hemisiclo independiente alrededor del ábside. Cada uno de los mantos paraboloides cubre claros hasta de 50 mts., y todas las cubiertas se apoyan únicamente en seis puntos. Una cripta para oficios divinos se sitúa bajo el presbiterio.

A. G. P.

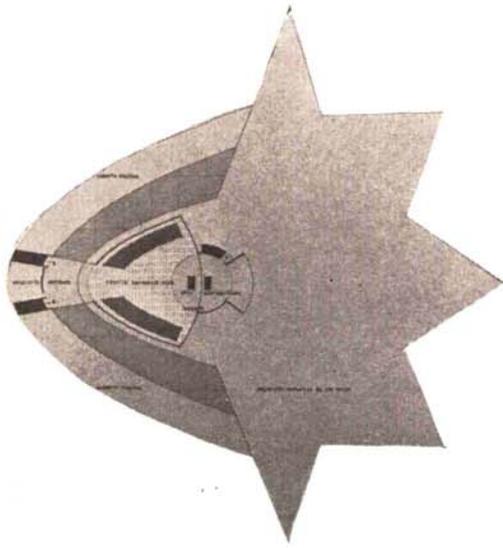


ALZADOS

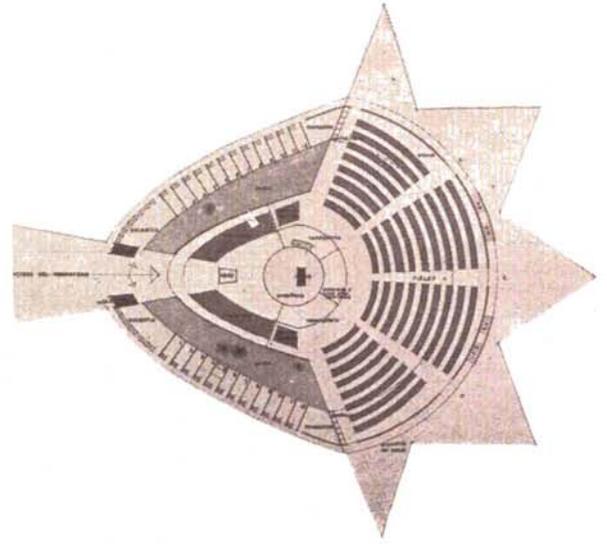


The altar has a preeminent position, not only on account of the place occupied by it, but also of the surrounding space.

The inner limitation has a congruous apex with the encircling structure, and shows an upwards dramatic fugue. There is here, with definite interest, a correspondence to one of the requirements of the program, achieving the necessary sensation of intimacy.

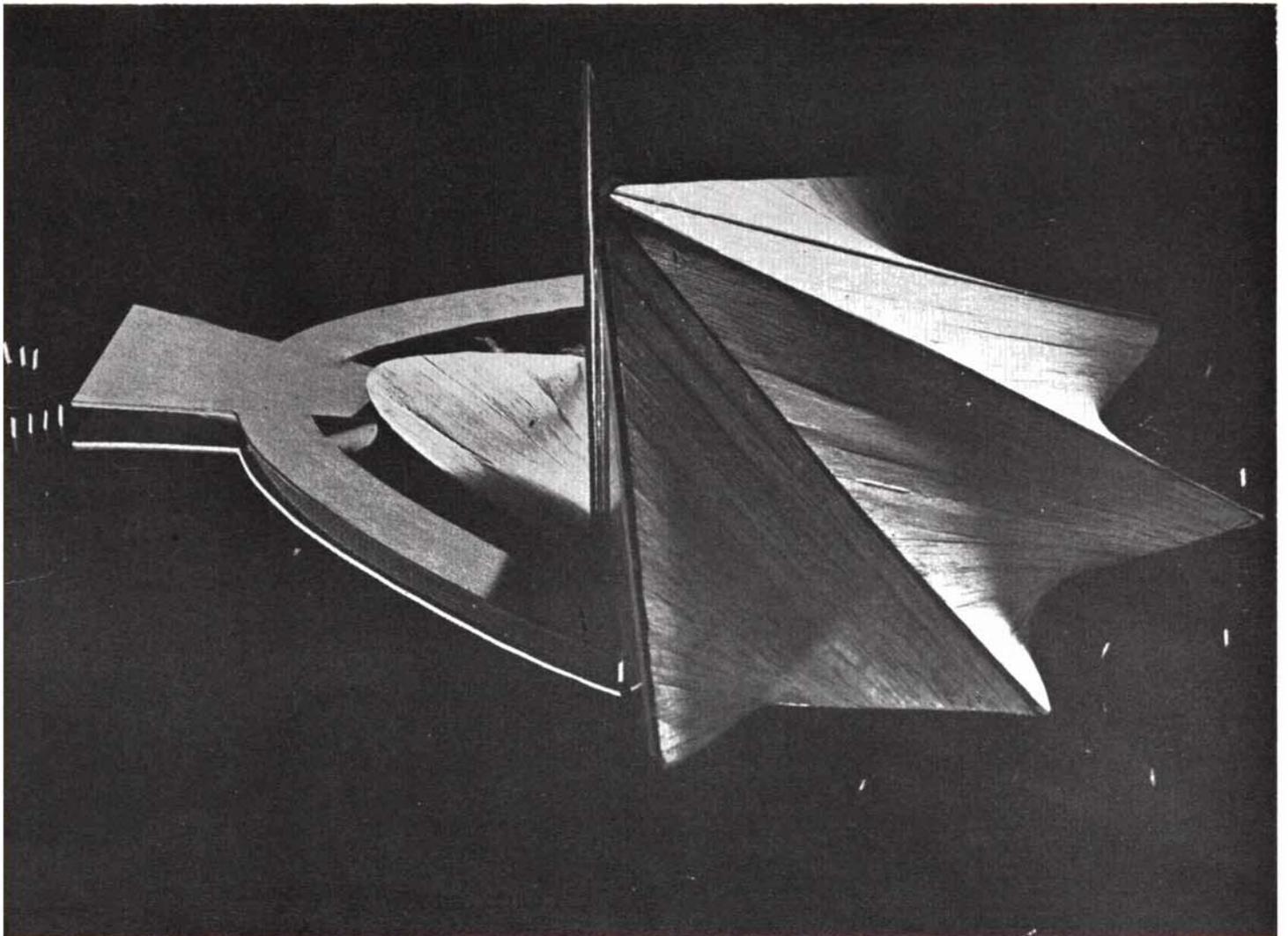


AZOTEA



PLANTA

VISTA EXTERIOR





El proyecto para el nuevo Centro Administrativo de los Ferrocarriles Nacionales de México, en proceso de realización, se comenta aquí a través del panorama que nos ofrecen sus planos y su maqueta.

Sin duda alguna, es un conjunto interesante; particularmente por la configuración del espacio exterior y el tratamiento del volumen en el edificio principal.

Destaca la intención consciente y acertada en la relación volumen-espacio. La calle o la plaza no son tan sólo una "dimensión" resultante. Un espacio que queda después de contruir. Existe un dinamismo que amplía el espacio, que lo hace ascender con su fachada y lo amplía horizontalmente con un sentido de fluidez, de interdependencia y relación íntima entre volumen y espacio, consiguiendo una solución de definitivo interés en el campo de las construcciones urbanas.

Por otra parte, se logra un sentido tectónico, de relación con la tierra, (siempre presente en nuestra mejor tradición arquitectónica), obtenido por un camino contemporáneo de limpieza y esbeltez estructural, indudable síntoma de que se trata de un logro auténtico y no sólo producto de un historicismo anacrónico.

CENTRO ADMINISTRATIVO DE LOS FERROCARRILES NACIONALES EN LA CIUDAD DE MEXICO

Proyecto Arquitectónico Autónoma de Arquitectos

PASCUAL BROID
BENJAMIN MENDEZ
CARLOS ORTEGA
OSCAR URRUTIA

MECANICA DE SUELOS:

Laboratorio de
Ingeniería y Arquitectura
Diseño Racional

CALCULO DE
ESTRUCTURA:

Diseños de Ingeniería
Civil A.P.
Ing. Humberto Pánuco

Presentación por AUTONOMA DE ARQUITECTOS

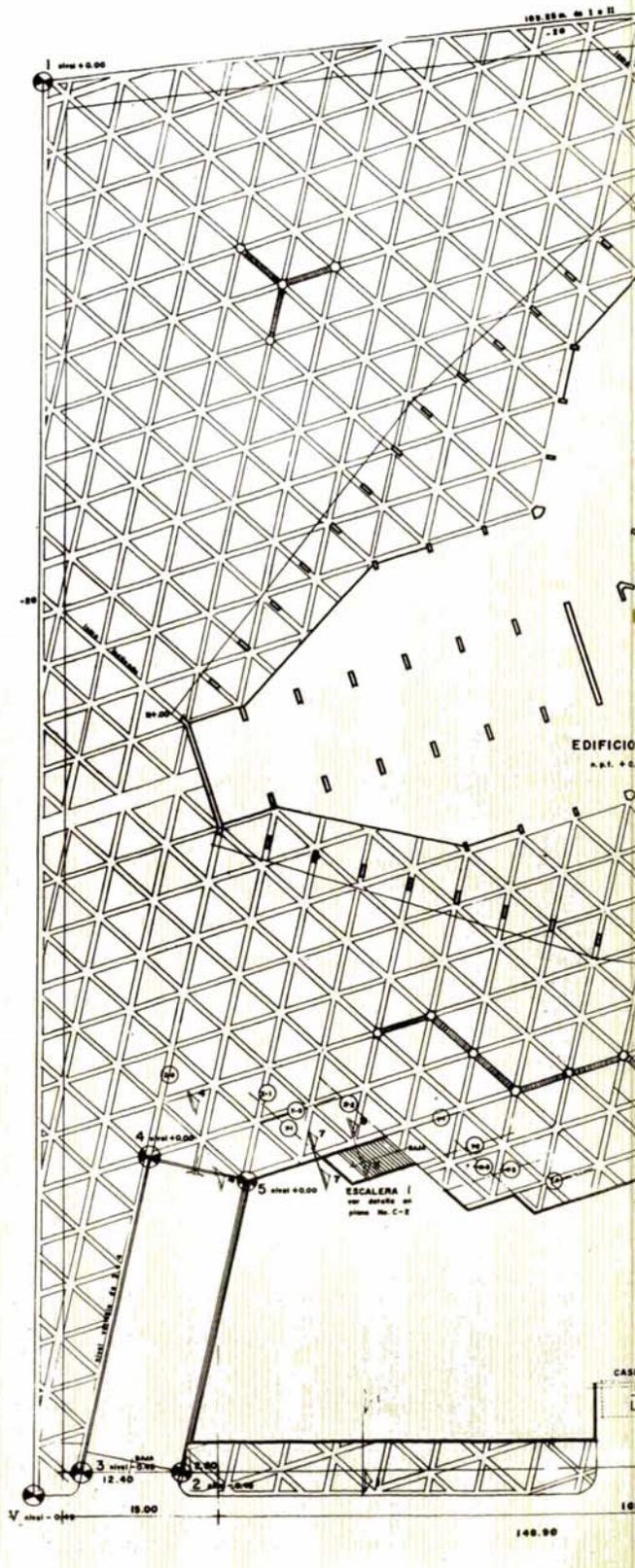
A partir del edificio bajo de patio central, característico de los palacios renacentistas, el programa del edificio administrativo ha venido evolucionando.

Una vez resueltos graves problemas técnicos, se llegó a la simple superposición de pisos, que ahogan la luz del patio central. El análisis hecho por el racionalismo, teniendo en cuenta la necesidad del cuerpo bajo inicial que absorba un mayor número de público y el uso eficaz de la técnica, que permite levantar a gran altura oficinas cuyo contacto con el público es limitado, dio como resultado la solución conocida en nuestros días, que combina una sección inferior que se expande horizontalmente con un cuerpo elevado denominado torre.

Hasta ahora la solución ofrecida por el racionalismo subsiste como eficaz, empero, si el carácter funcional no ha variado, su resultado volumétrico no satisface en todos los casos el espacio urbano.

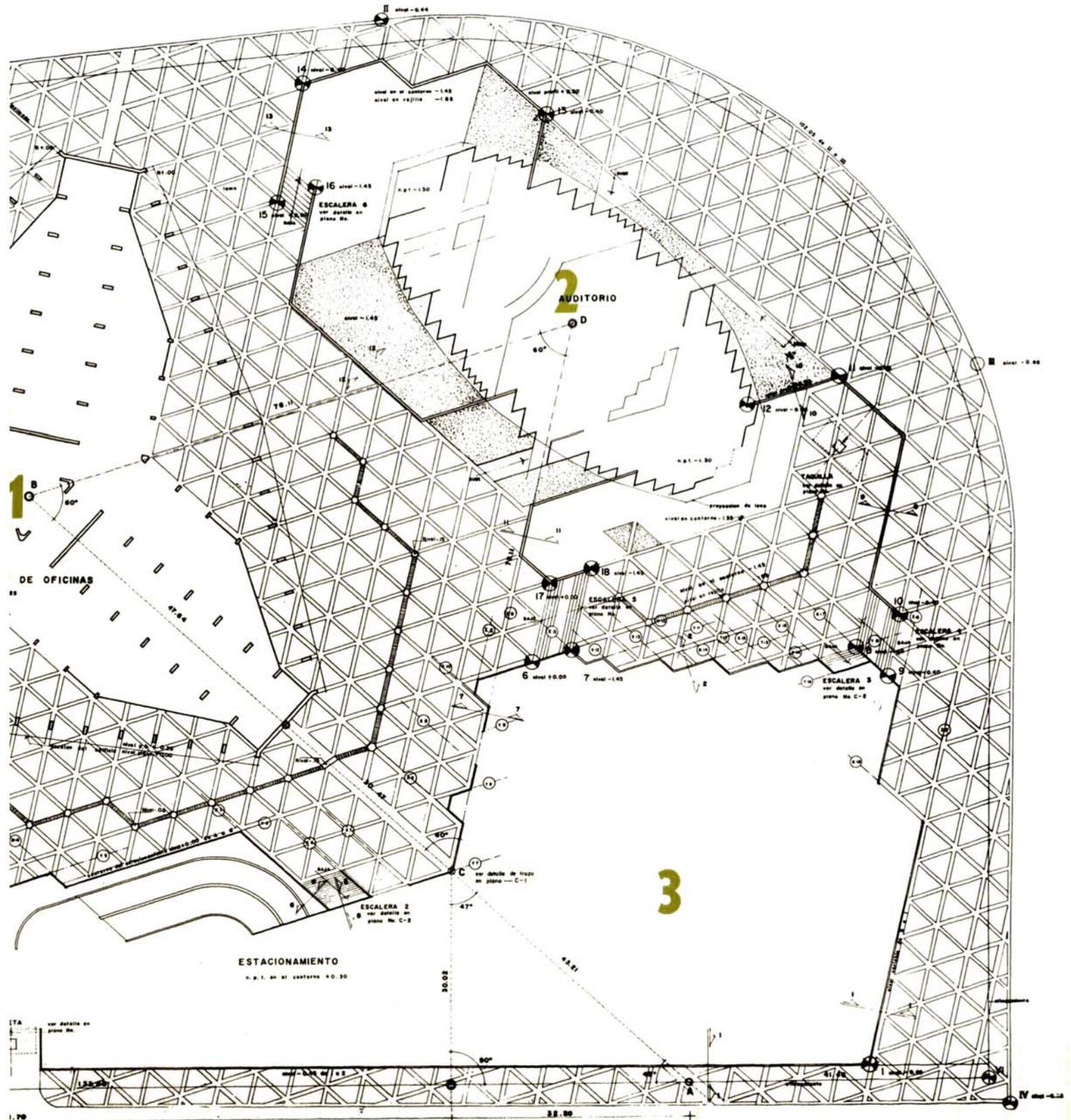
Así pues, considerando la arquitectura como una actividad sustancialmente experimental, concreta, despojada de todo imperativo idealista o doctrinal, nos hemos propuesto mostrar al espacio urbano el contenido orgánico del edificio administrativo.

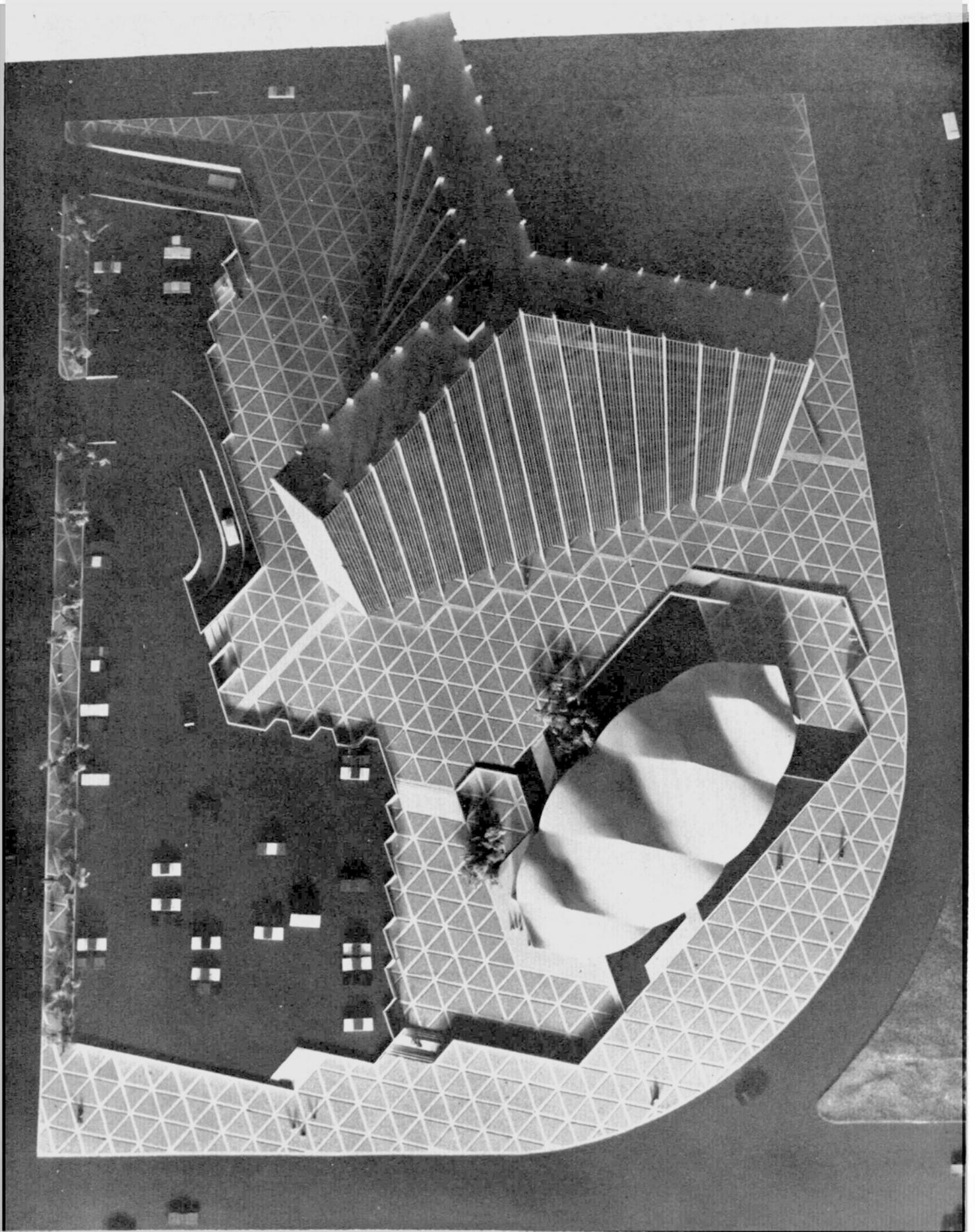
No se trata de concebir el arte como un mero impulso orgánico, sino también como una reflexión y, de allí, que rígidas formas racionales deriven un resultado figurativo más pleno.



PLANTA DE CONJUNTO

- 1 Edificio Administrativo
- 2 Auditorio
- 3 Estacionamiento





VISTA AEREA DEL CONJUNTO



A pesar de ser un edificio aislado, se supera la posición monumentalista tradicional, precisamente por haber buscado una forma cuyo valor y características afectan al espacio urbano.

La fluidez de los espacios internos, y sus relaciones con el exterior, está lograda no sólo por la transparencia de las fachadas de vidrio, sino por plantas de superficie decreciente de un triángulo a una Y que proporciona, además, interés y matización a cada uno de los pisos, en su misma esencia arquitectónica, sin depender exclusivamente de la decoración interior.

En detalle, es interesante la solución de la fachada con el vidrio colocado como teja y la manguetería como desagüe, aunque hubiera sido factible una liberación más franca de la unidad exterior que lleva a equiparar el tratamiento de baños y planta de servicios con el resto de las oficinas. Sin perder la esbeltez ni la limpieza, se hubiera podido lograr una calidad de solución en este aspecto, ya que lo que aquí se hizo fue ignorar el problema al ocultarlo con una fórmula pareja.

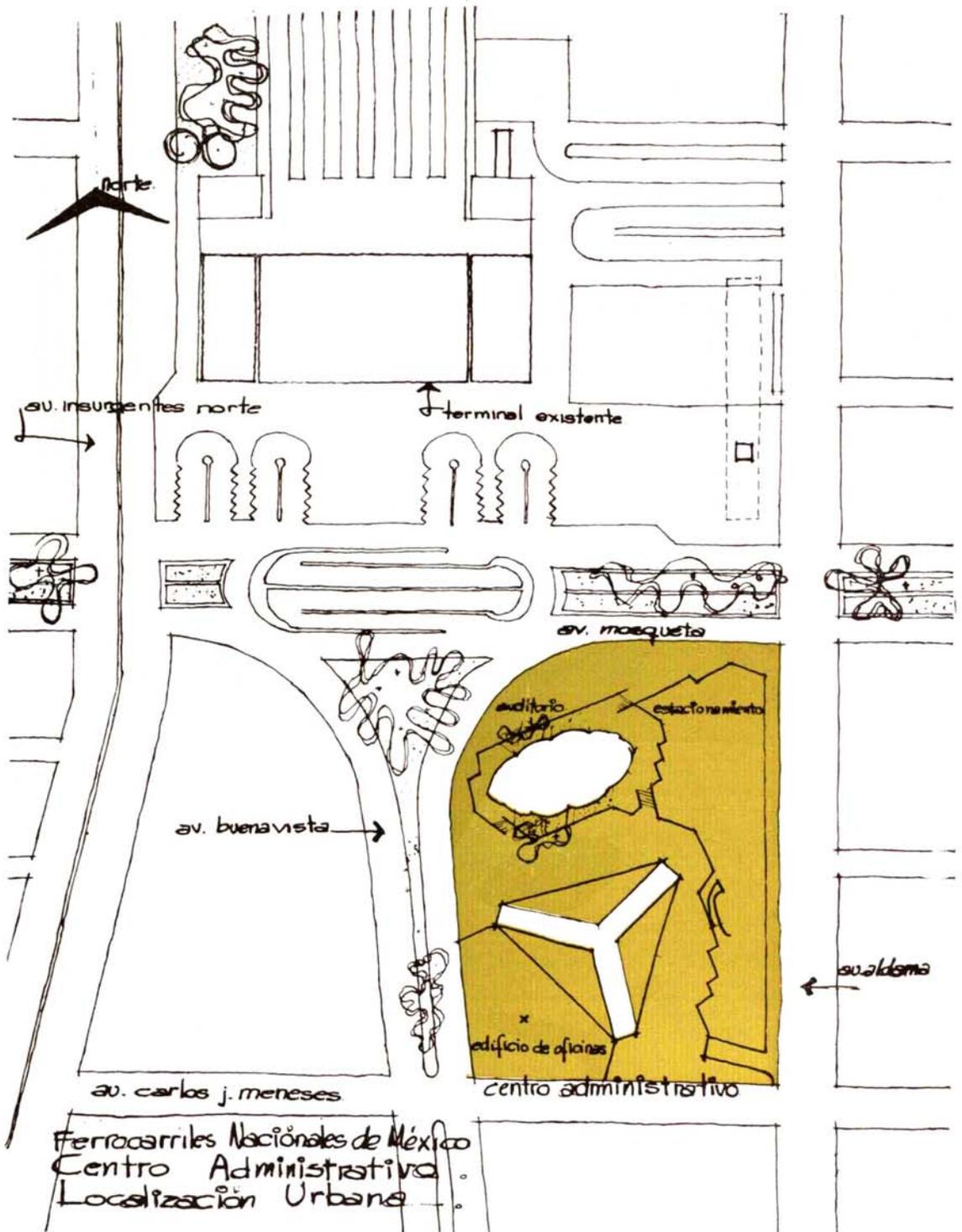
El otro elemento de la composición es un edificio que contiene el auditorio y la guardería. En él encontramos una solución formal que, por sus cubiertas regladas, fácilmente se relaciona con el volumen principal.

El uso repetido de la forma resta claridad a la obra, agravado por el tratamiento común de dos elementos disímbolos: un auditorio y una guardería.

Si en el edificio principal la forma responde a una valoración arquitectónica, y adquiere por ello justificación válida, aquí, en cambio, queda la forma con sus posibles valores extra arquitectónicos, agradable en cuanto a disposición general, pero notoriamente inferior a la solución del otro edificio.

Hay un formulismo un poco complicado en el tratamiento de la plaza y estacionamiento, que tal vez en la realidad contraste eficazmente con el conjunto. A primera vista, se antoja otra solución, más fluida y más acorde con el planteamiento general.

Sin embargo, para emitir una opinión más sólida es necesario poder verla realizada, en relación con su escala y sus espacios vivos, el tránsito en ellos y la sucesión rítmica que provocan.



EL RESTO DEL TERREÑO SOBRE EL CUAL SE HAN EMPLAZADO LOS VOLUMENES SE HA TRATADO COMO PLAZAS ABIERTAS CON UNA CONTINUIDAD QUE LIGA A LOS ELEMENTOS IMPORTANTES DEL CONJUNTO Y QUE, AL MISMO TIEMPO, LOCALIZA Y DA PERSPECTIVA A CADA UNO DE ELLOS

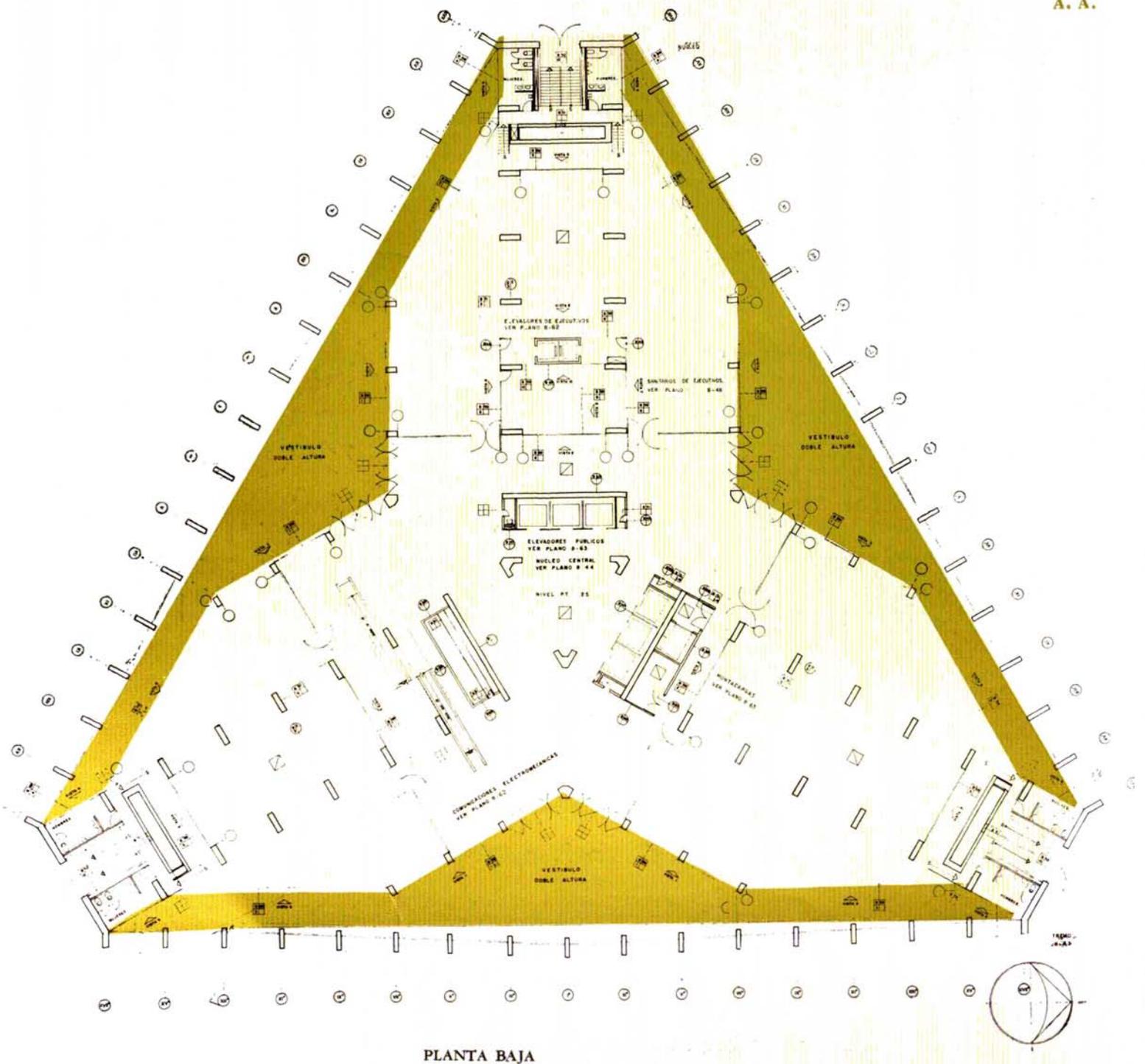
La planta triangular, que a medida que se eleva decrece hasta convertirse en una Y, se liga, de lo bajo a lo alto, por mantos en movimiento, y este decrecer obedece íntegramente a las necesidades de los locales y a su interrelación.

La forma geométrica triangular, rígida por excelencia, se considera la más adecuada para las características sísmicas de la ciudad de México. Lo mismo puede decirse de la estabilidad del tronco de pirámide, que en este caso ha sido resuelto como estructura monolítica de concreto, a base de columnas inclinadas en las fachadas.

El edificio consta de 15 plantas y su ubicación urbana corresponde a las necesidades de la Empresa, habiendo quedado situado al sur de la Estación Central de Pasajeros, y logra el fácil acceso y desahogo de vehículos y de peatones, con el fin de no interferir con el movimiento propio de la estación.

El centro administrativo se complementa con servicios de estacionamiento, auditorio y guardería infantil, que se localizan, el primero al este del terreno y con un cupo para 350 automóviles de empleados y público, y las segundas, en un edificio bajo, al norte del terreno.

A. A.

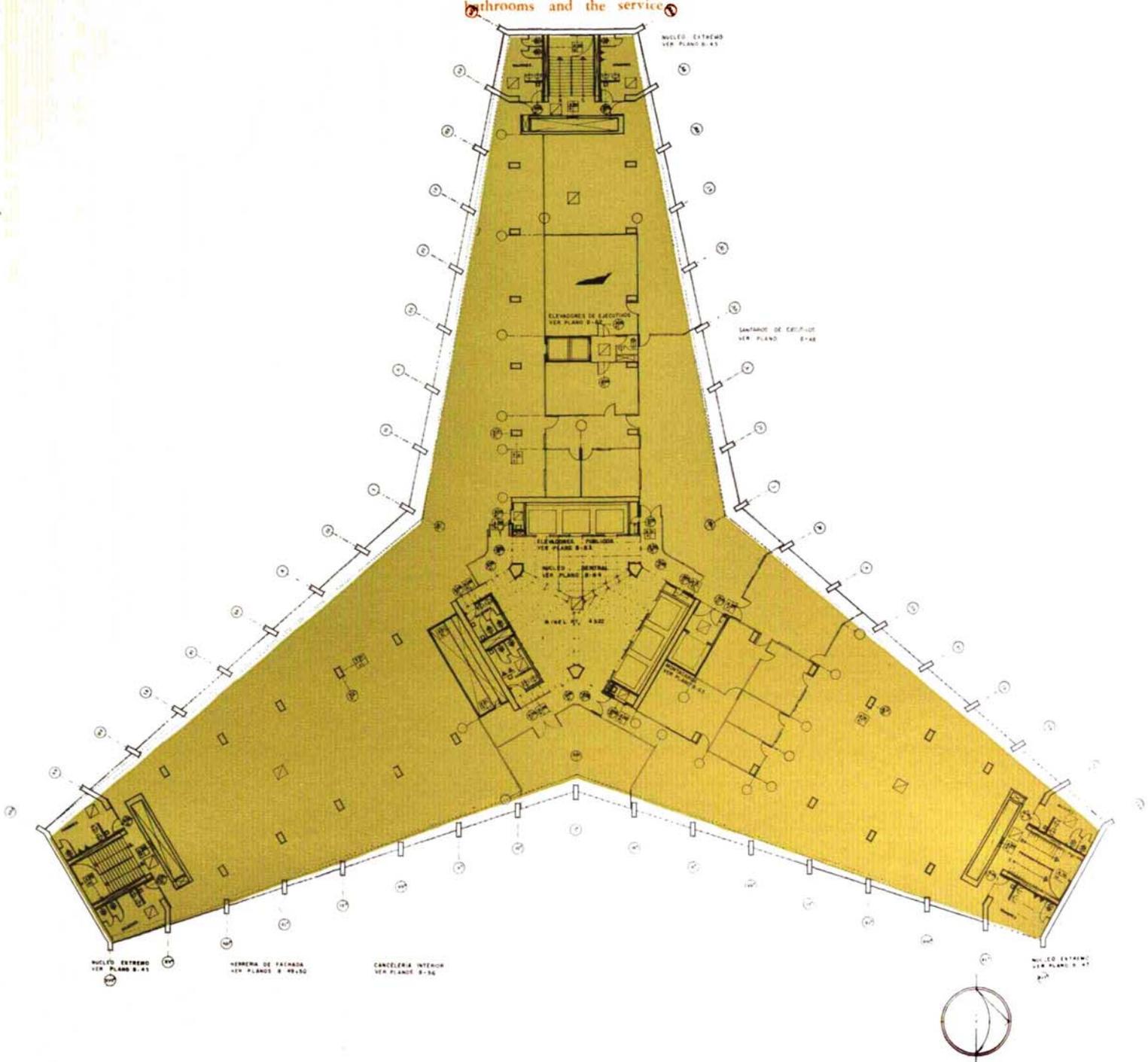




In spite of being an isolated building, the traditional monumental position is surpassed, precisely by having sought a form whose value and characteristics do affect the urban space.

The fluidity of the inner spaces and their relations to the exterior is achieved not only through the transparency of the glass facades, but through floors of diminishing surface, from a triangle to a "Y" that furnish, moreover, interest and shading to every one of the floors, in their very architectural essence, without depending exclusively on the interior decoration.

In detail, the solution of the facade, is interesting with the glass placed as tile and the jamb posts as drain, even though it would have been feasible a more free liberation from the exterior unit, which makes us compare the treatment of the bathrooms and the service



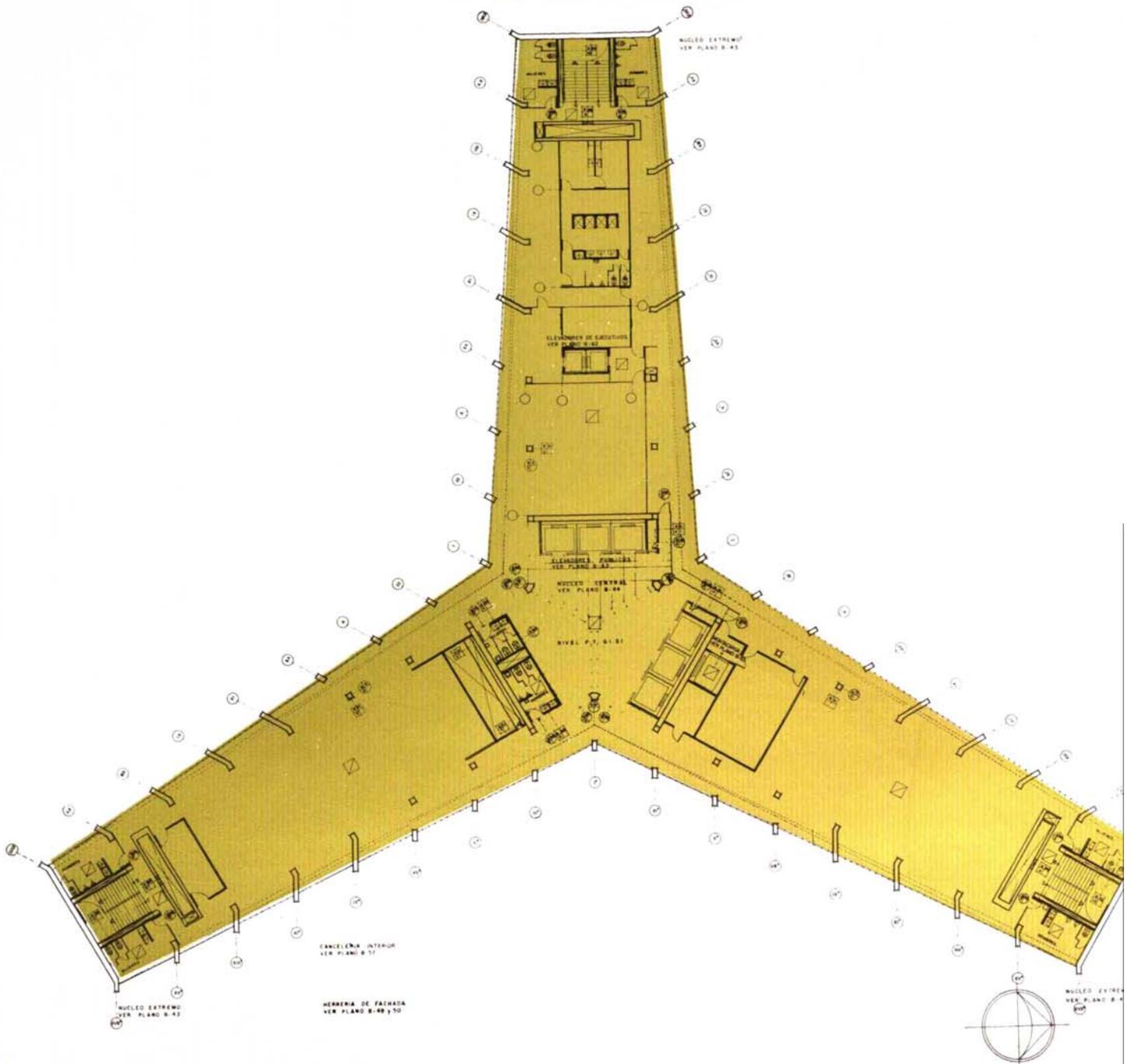


plan to the rest of the offices. Without losing its slightness and cleanliness, it would have been possible to achieve a quality solution of this aspect, because here the problem, was ignored, hiding it under a similar formula.

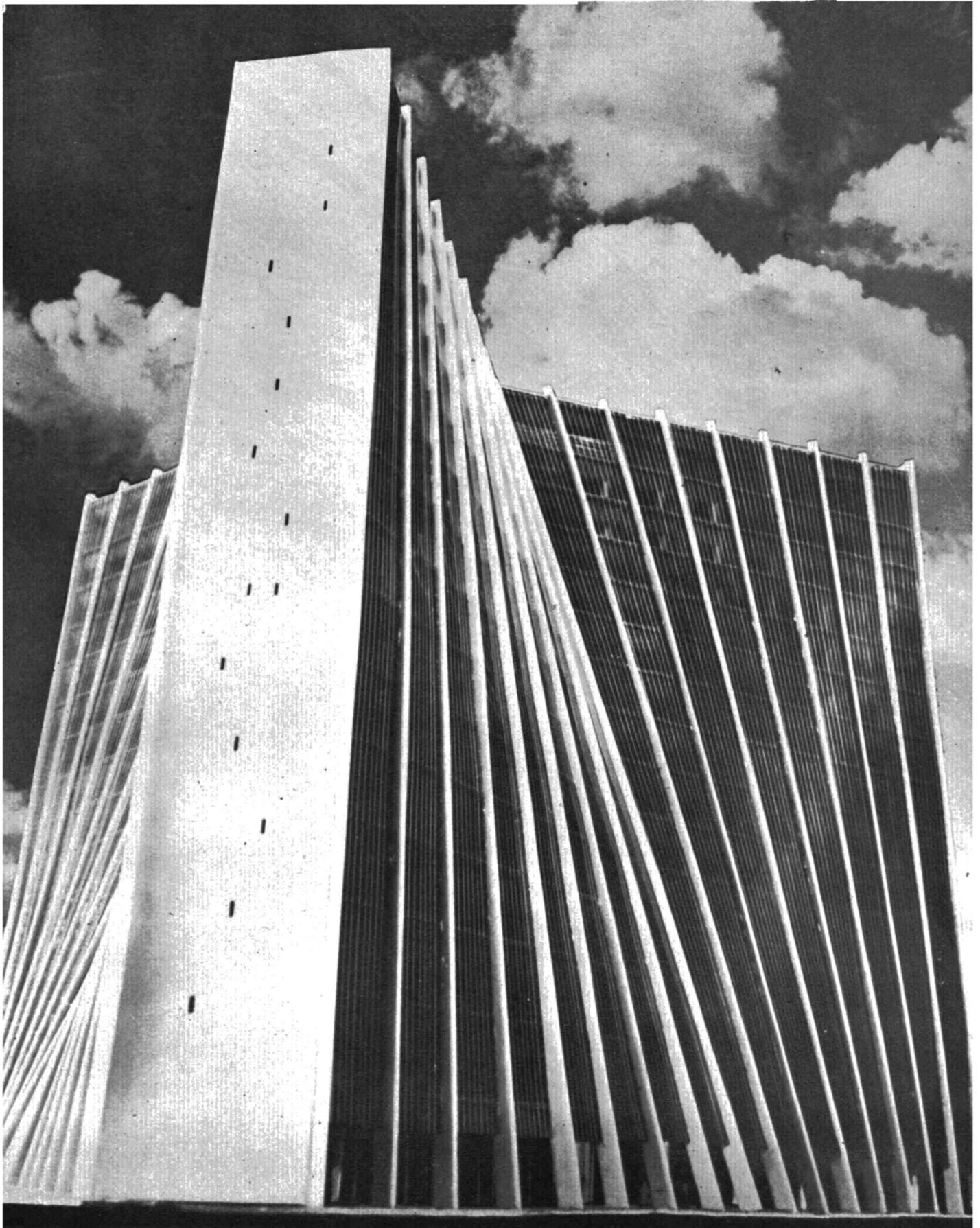
The other element of the composition is a building containing the auditorium and the nursery. There we find a formal solution that, because of its ruled shells, is easily related to the main volume.

The repeated use of the form takes clarity from the work, being aggravated by the common treatment of two different elements: an auditorium and a nursery.

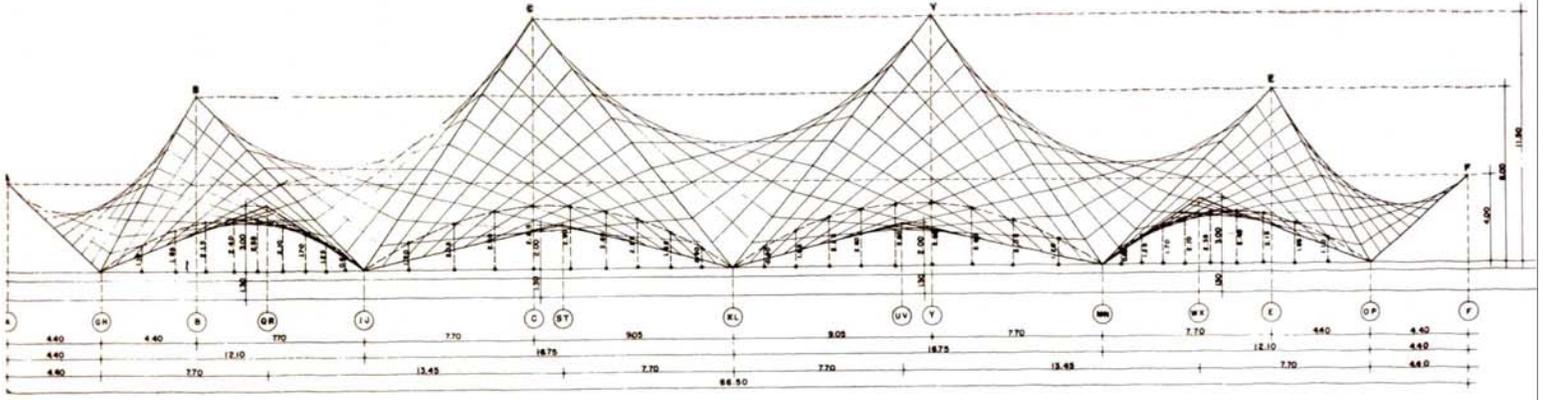
Nevertheless, in order to pronounce a sounder opinion, it is necessary to see it realized, in relation to its scale and its living spaces, the transit through them and the rhythmic succession they may provoke.



VISTA DEL EDIFICIO EN
DONDE SE APRECIA EL
TRONCO DE PIRAMIDE RE-
SUELTO COMO ESTRUCTU-
RA MONOLITICA DE CON-
CRETO A BASE DE COLUM-
NAS INCLINADAS EN LAS
FACHADAS

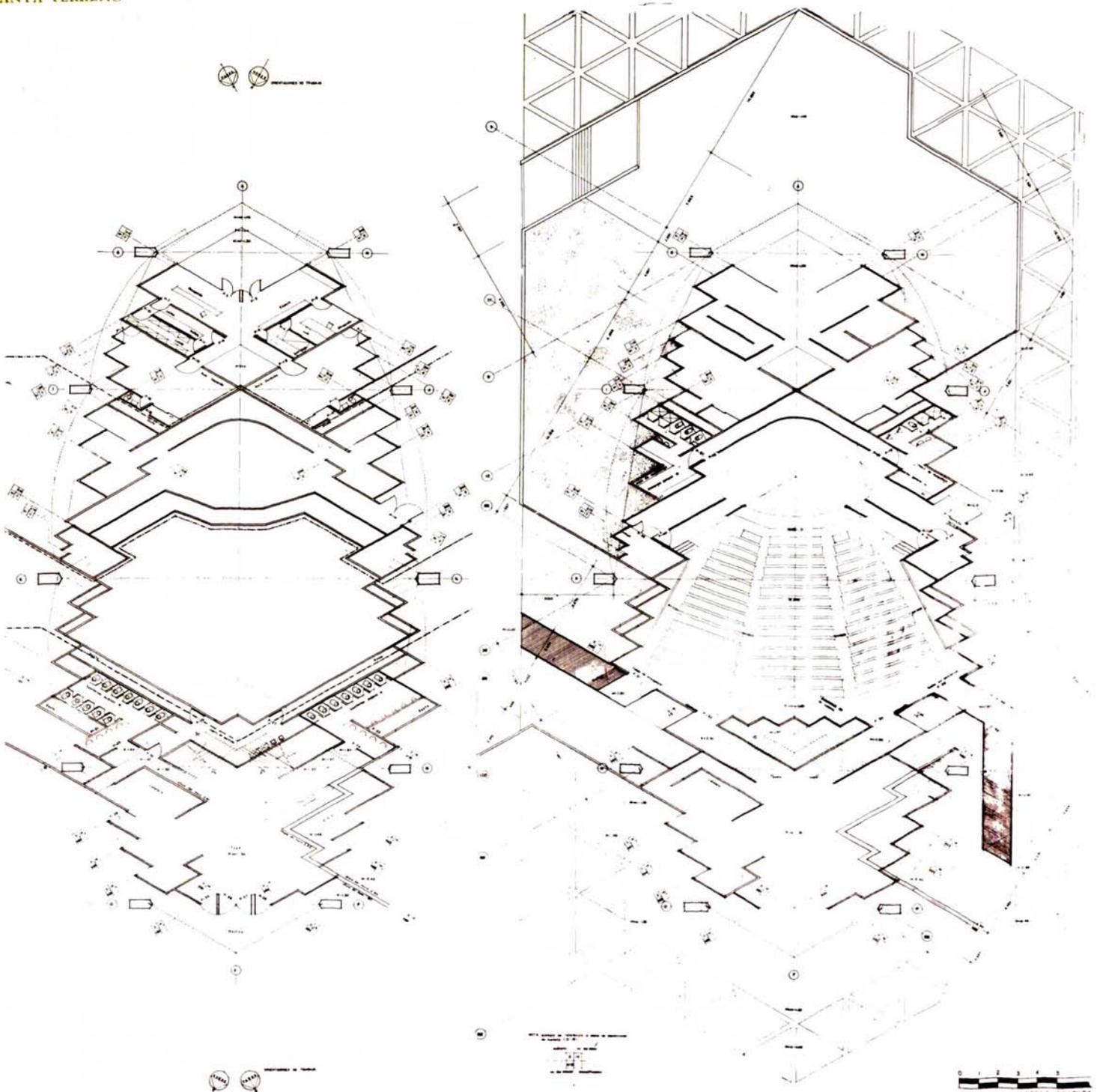


TRAZO DE LA CUBIERTA



PLANTA TERRENO

PLANTA AUDITORIO



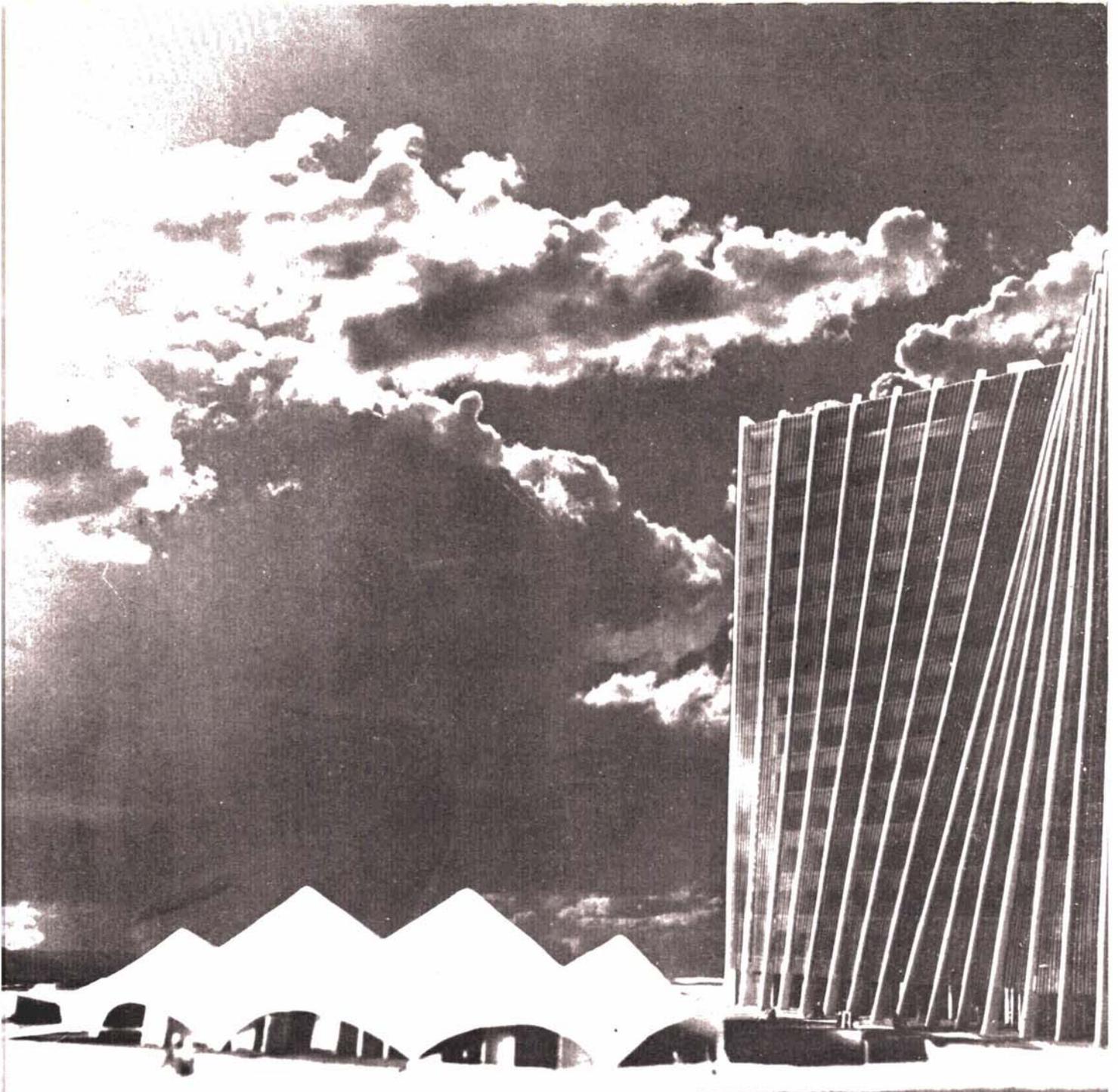
AUDITORIO

El auditorio, con capacidad para quinientas personas, fue planeado a base de una serie de superficies regladas, aprovechándose el movimiento ondulatorio de estas últimas para dar alojamiento a las áreas destinadas a público y escenario.

El cálculo de las curvas se hizo teniendo en cuenta la solución del aspecto acústico.

Los edificios, por la situación que se les dio dentro del terreno, provocan espacios, a la vez que independientes, en franca interrelación y dan lugar, gracias a desniveles de ubicación, a perspectivas íntimas de conjunto.

VISTA DEL AUDITORIO CON EL EDIFICIO ADMINISTRATIVO AL FONDO





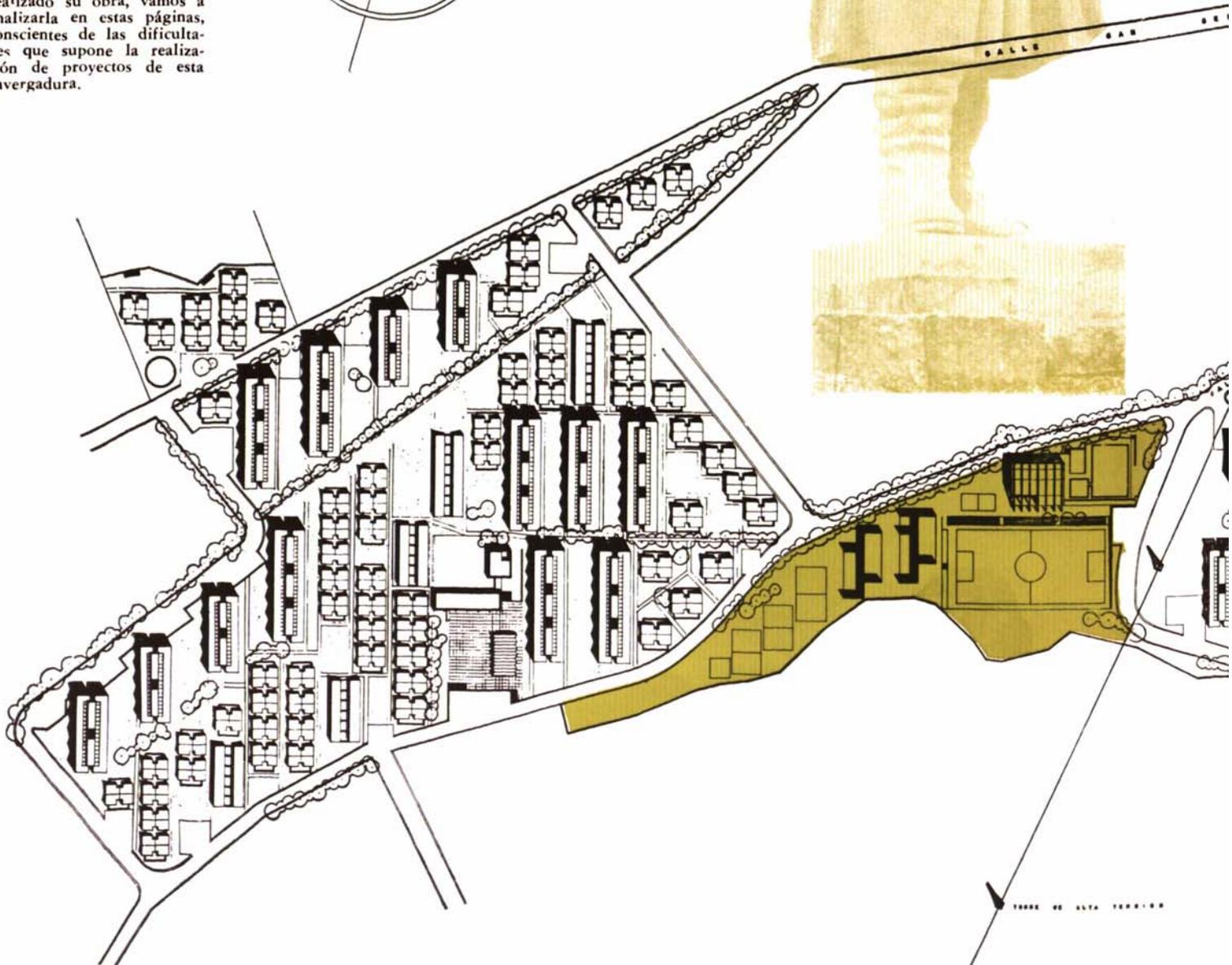
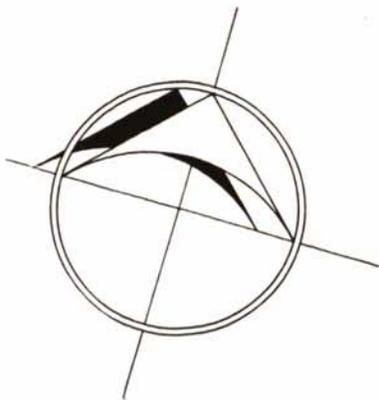
La necesidad apremiante de atender a los problemas de la habitación en México ha sido atacada de manera sistemática por diversas dependencias oficiales, por medio de la realización de importantes obras a cuyo cargo han estado equipos de técnicos y arquitectos, que, con una posición analítica del aspecto socioeconómico, han tratado de construir unidades de habitación que eleven las condiciones de vida del obrero mexicano.

Es francamente positiva la aportación que en el nivel colectivo se ha llevado a cabo y es digna del más sincero aplauso.

La última de estas obras, realizada por el Seguro Social, la Unidad Independencia, bajo el proyecto y dirección de los arquitectos Alejandro Prieto y José Ma. Gutiérrez, confirma el esfuerzo realizado para resolver el grave problema de la habitación. Construir quince mil viviendas en quince meses, dar habitación digna a mil habitantes por mes, es una hazaña que habla elocuentemente de la capacidad de sus autores. Animados del entusiasmo con que han realizado su obra, vamos a analizarla en estas páginas, conscientes de las dificultades que supone la realización de proyectos de esta envergadura.

UNIDAD INDEPENDENCIA

CONSTRUIDA Y PROYECTADA POR EL
INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO
SOCIAL EN LA CIUDAD DE MEXICO

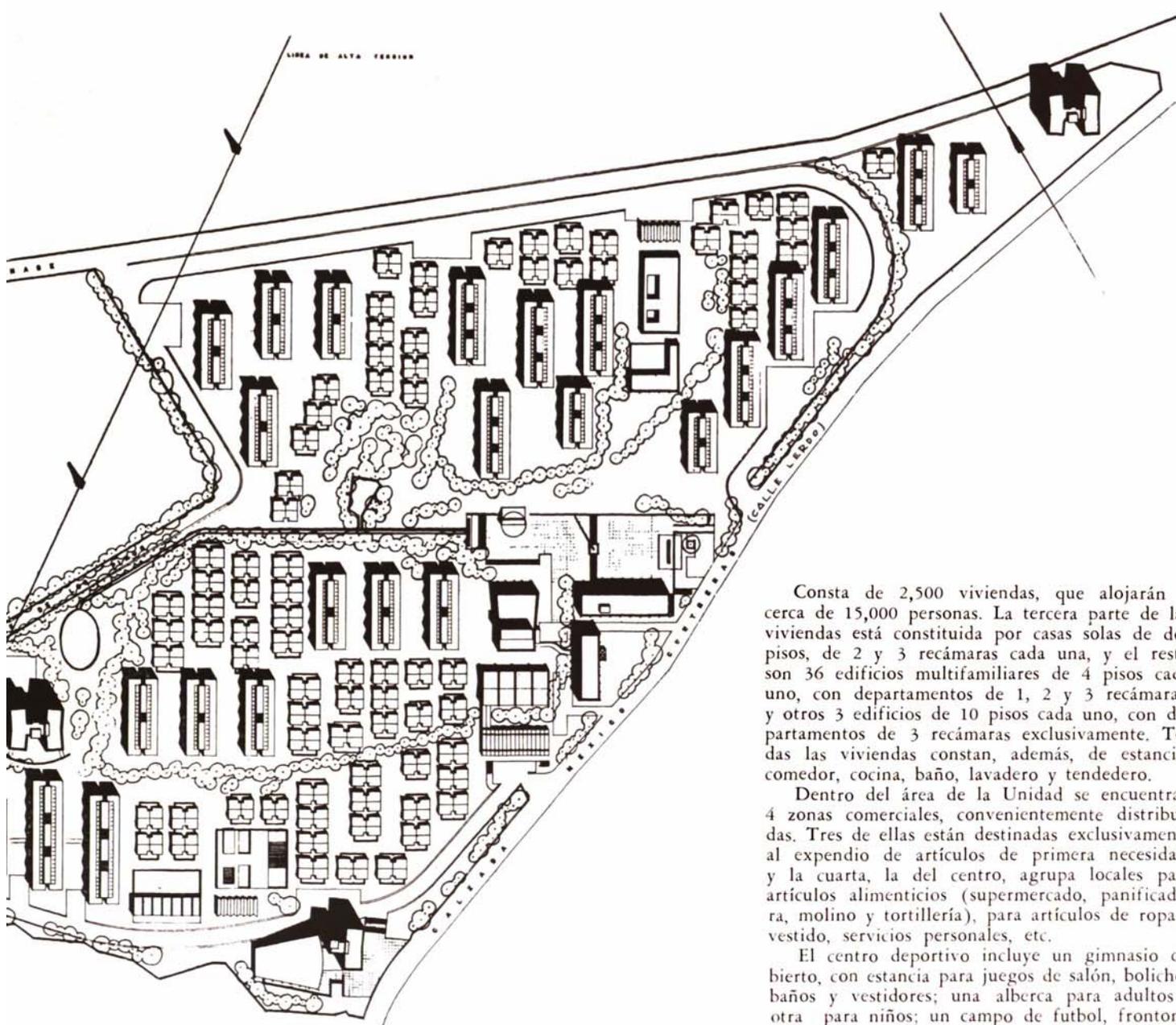


PRESENTACION POR EL I. M. S. S.

La Unidad —Ciudad— Independencia está localizada en la región suroeste del Distrito Federal, en el perímetro de la Delegación Alvaro Obregón, colindando, al norte, con las calles de San Bernabé, al sur, con la barranca de la Provincia, al este, con el camino México-Contreras, y al oeste con la calle del Puente.

La superficie total del terreno es de 33 hectáreas, que se han utilizado de la siguiente forma:

Area ocupada por edificios	22%	7.36 Has.
Area libre para parques y jardines	68%	22.44 „
Area ocupada por calles para autos y estacionamiento097%	3.20 „



PLANTA DE CONJUNTO

Consta de 2,500 viviendas, que alojarán a cerca de 15,000 personas. La tercera parte de las viviendas está constituida por casas solas de dos pisos, de 2 y 3 recámaras cada una, y el resto son 36 edificios multifamiliares de 4 pisos cada uno, con departamentos de 1, 2 y 3 recámaras, y otros 3 edificios de 10 pisos cada uno, con departamentos de 3 recámaras exclusivamente. Todas las viviendas constan, además, de estanciacomedor, cocina, baño, lavadero y tendedero.

Dentro del área de la Unidad se encuentran 4 zonas comerciales, convenientemente distribuidas. Tres de ellas están destinadas exclusivamente al expendio de artículos de primera necesidad, y la cuarta, la del centro, agrupa locales para artículos alimenticios (supermercado, panificadora, molino y tortillería), para artículos de ropa y vestido, servicios personales, etc.

El centro deportivo incluye un gimnasio cubierto, con estancia para juegos de salón, boliches, baños y vestidores; una alberca para adultos y otra para niños; un campo de fútbol, frontones y canchas de basquetbol y volibol.

Integran los servicios culturales, sociales y cívicos de la Unidad: dos jardines de niños, dos escuelas primarias, el Centro de Seguridad Social para el Bienestar Familiar, un teatro cubierto y otro al aire libre, un cine con 1,200 localidades, una guardería infantil, una clínica con camas de hospitalización que dará servicio a 20,000 personas, un edificio social-administrativo y la plaza cívica.

ZONIFICACION

El proyecto arquitectónico y la dirección de la obra corresponden a los arquitectos Alejandro Prieto y José María Gutiérrez. Colaboraron con ellos los arquitectos Pedro Miret, Manuel Santiago, Manuel San Román, Carlos Villaseñor Montoya y Leonel Pérez Villegas. Las esculturas y bajorrelieves estuvieron a cargo del escultor Luis Ortiz Monasterio y del pintor Federico Cantú, y los mosaicos de los multifamiliares quedaron bajo la responsabilidad de Francisco Epens. Los ingenieros residentes fueron Reynaldo Ojeda Miranda, Ernesto Jáuregui Ostos y Juan Garduño Orta.

La obra se inició el 15 de mayo de 1959 y quedó terminada el 31 de agosto de 1960.



Nos preguntamos:

¿Obedece su ubicación urbana a un previo estudio acerca de las necesidades de habitación en el D. F., y acerca de los medios de comunicación con que cuenta el predio hacia los centros de trabajo?

¿El número de sus pobladores y su densidad han ejercido alguna influencia en la elección del sitio?

¿Las características de la zona ejercen alguna influencia sobre el nuevo centro, y éste, a su vez, establece ambivalencias en el aspecto socioeconómico?

¿Se ha levantado una minuciosa investigación, antes de realizar una obra cuyas características influyen de modo determinante en el tejido urbano?

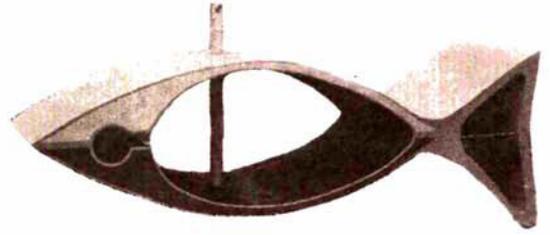
¿Se ha establecido el contacto indispensable con otras dependencias oficiales interesadas, por razones urbanísticas, en los pros y contras de su localización?

Sabemos que, por desgracia, no existe de manera legalizada la coordinación con que debieran trabajar estas dependencias, que en la mayoría de los casos se limitan simplemente a respetar los reglamentos en vigor, sin llegar a un franco entendimiento que se ajuste a un concepto de planificación.

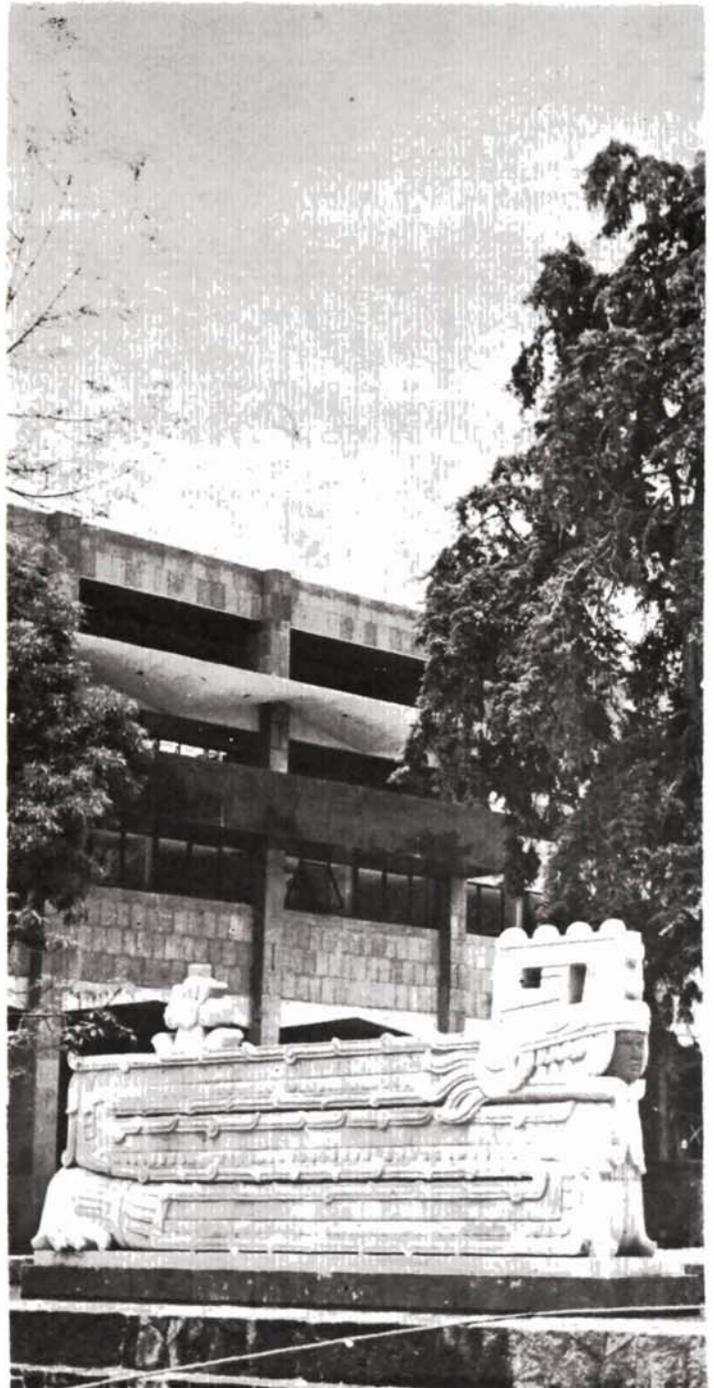
En tales condiciones, nos es legítimo inferir que la necesidad de alojar a 2,500 familias, coincidiendo con el hecho de existir un lote propiedad de la Institución, es lo que ha determinado su ubicación.



PLASTICA



LA PLASTICA TRATADA SIN NOVEDAD



"INDEPENDENCIA 1960" UNIT OF THE SOCIAL SECURITY INSTITUTE

La Unidad Independencia incluye servicios fundamentales de educación, recreación y comercios. Además, servicios de seguridad social y médicos, destinados a cumplir con las necesidades de la unidad y de la zona.

Se localizan estos servicios para cumplir estrictamente con la función a que están destinados, y, en consecuencia, se siente que carecen de una verdadera interrelación comunal. Su funcionalismo los limita a una ineficaz sistematización de servicios, que no concuerda con el carácter de la zona.

Por otra parte, estos centros comunes no forman una unidad que pudiera servir como centro de composición de la agrupación de viviendas a las que da servicio, lo cual quiere decir que no se ha adoptado el centro cívico como centro de interés o de referencia para regir el partido, cosa que contradice a la marcada intención de disponer las viviendas según un solo orden, una sola ley, obediente en forma automática a la orientación. Para el partido adoptado correspondería una armonía más clara con el paisaje, y no el tratamiento en franco divorcio con la naturaleza que se le ha dado.

De hecho, la unidad está fragmentada en dos grupos, ya que la parte central, que debería servir de liga en el sistema de composición, y que ha sido dedicada a la zona deportiva, es un nuevo accidente del terreno separado de ambos por calles de circulación de vehículos.

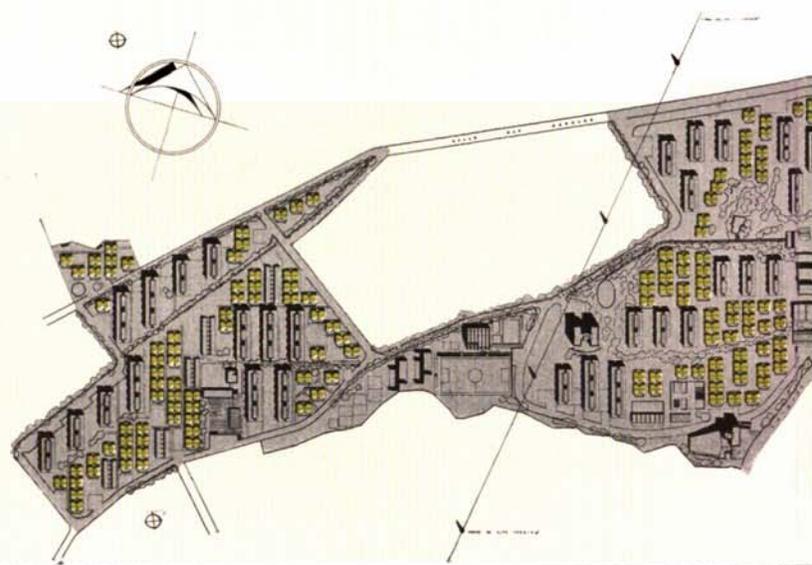
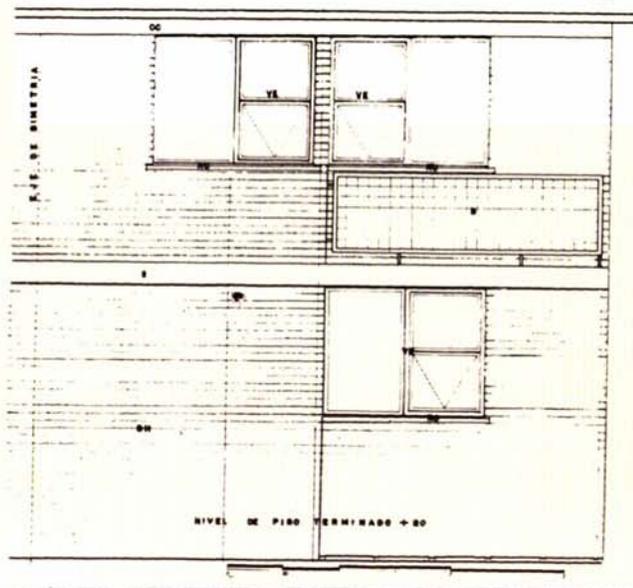
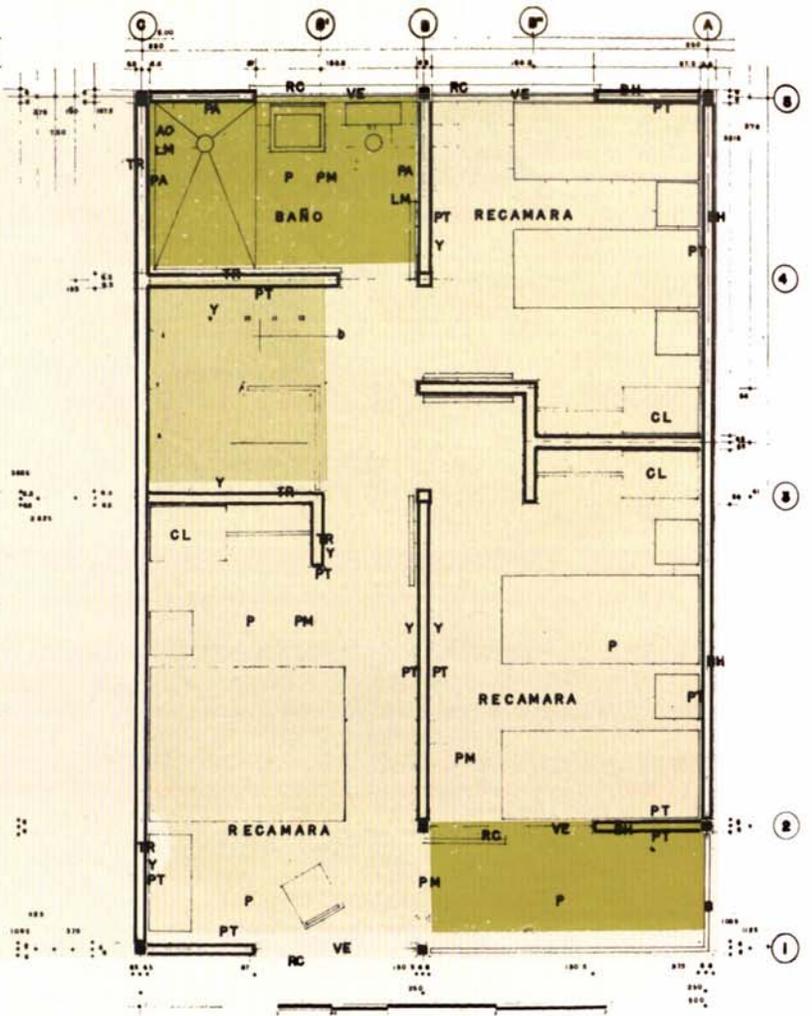
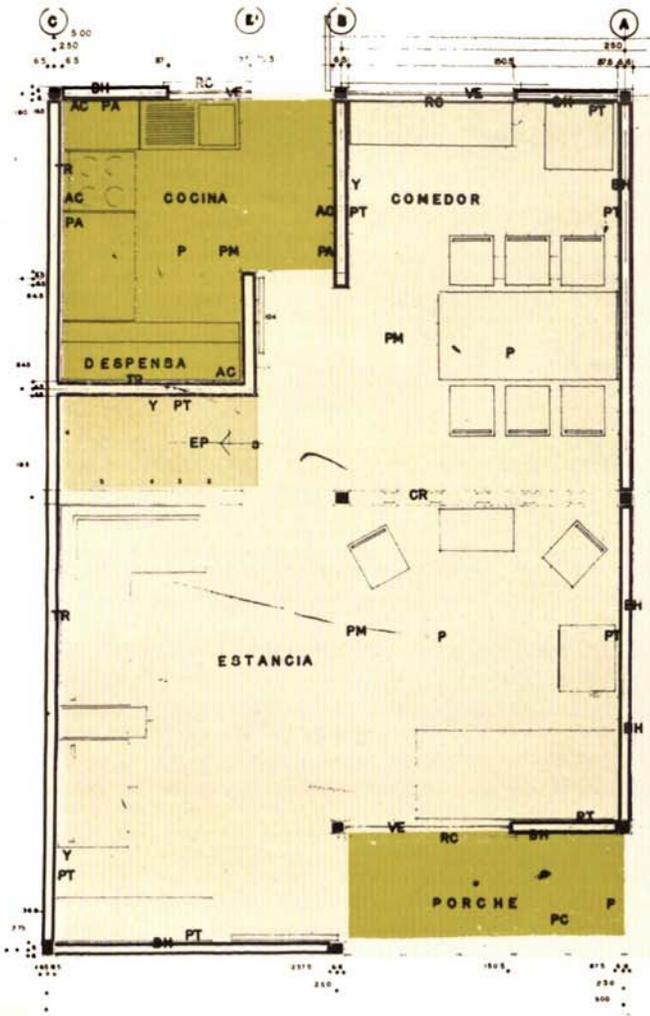
En términos generales, la circulación de vehículos periférica parece acertada, por evitarse el cruce con peatones; no obstante, la circulación de peatones no se presenta clara y se resuelve más bien como distancia que como espacio ambulatorio.

INDEPENDENCIA Unit, built up by the Social Security Institute according to the project and direction of architects Alejandro Prieto and José María Gutiérrez, confirms the effort carried on for solving the severe problem of dwelling. To build fifteen thousand homes in fifteen months, to provide a decent lodging for one thousand inhabitants per month, is a feat which speaks most eloquently about the capacity of its authors.

A location is made of the services adequate for fulfilling strictly the function they are meant for; consequently, it is felt that they lack a true communal interrelation. Their functionalism limits them to an inefficacious systematizing of services, not in harmony with the characteristics of the zone.

On the other hand, such communal centers do not constitute a unit which could serve as a center of composition for the grouping of the lodgings which it is servicing, and that means that the civic center has not been adopted as a center of interest or reference for ruling the point of view, which is contrary to the marked intention of disposing the lodgings according to a single order, a single law, in compliance with the orientation in an automatic way. For the adopted solution, it would correspond a clearer harmony with the landscape and not the treatment in frank divorce from the nature that has been given to it.

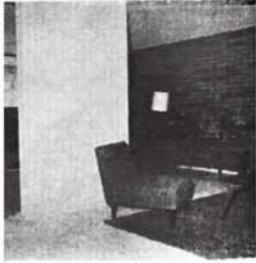
In fact, the unit is divided into two groups, since the central part, which would serve as a bond in the composition system and which has been dedicated to the sporting zone, is a new accident of the land, separated from both by streets for vehicle circulation.



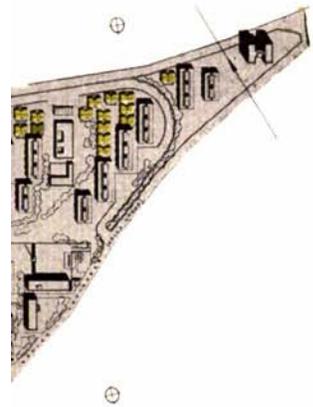
HABITACION UNIFAMILIAR CASAS DE 3 RECAMARAS

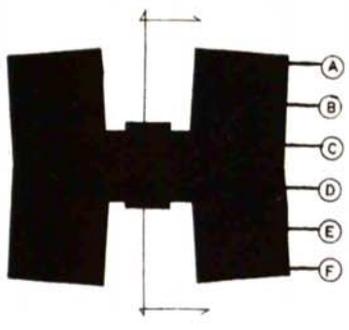
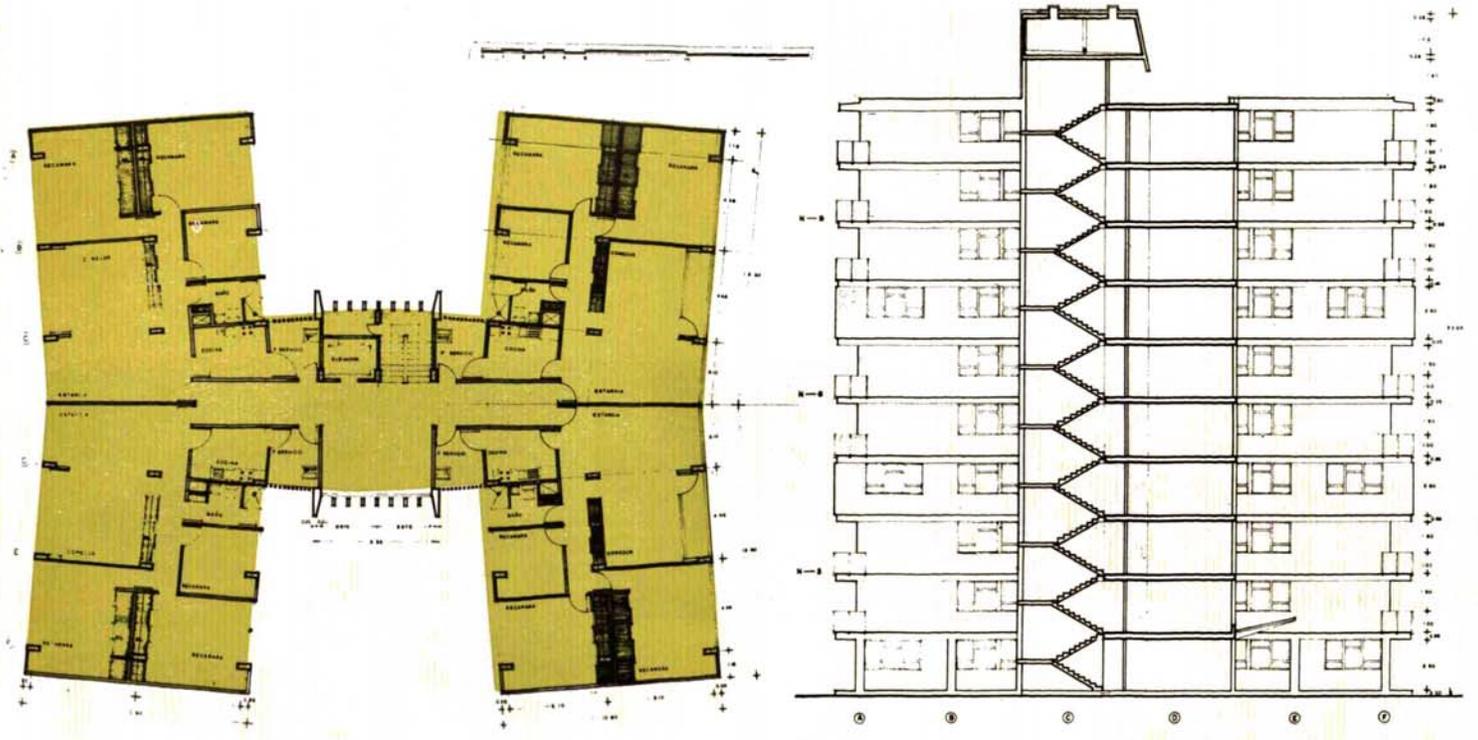


La disposición de las viviendas, en algunos casos aglutinadas, hace que los espacios libres se sientan incapaces de satisfacer la necesidad mínima de contacto con la naturaleza, y provocan la tradicional calle-corredor. Existen espacios de belleza natural demasiado obvia para ser mutilada; sin embargo, el hecho de haberlos respetado no contribuye a solucionar el problema de los espacios externos.

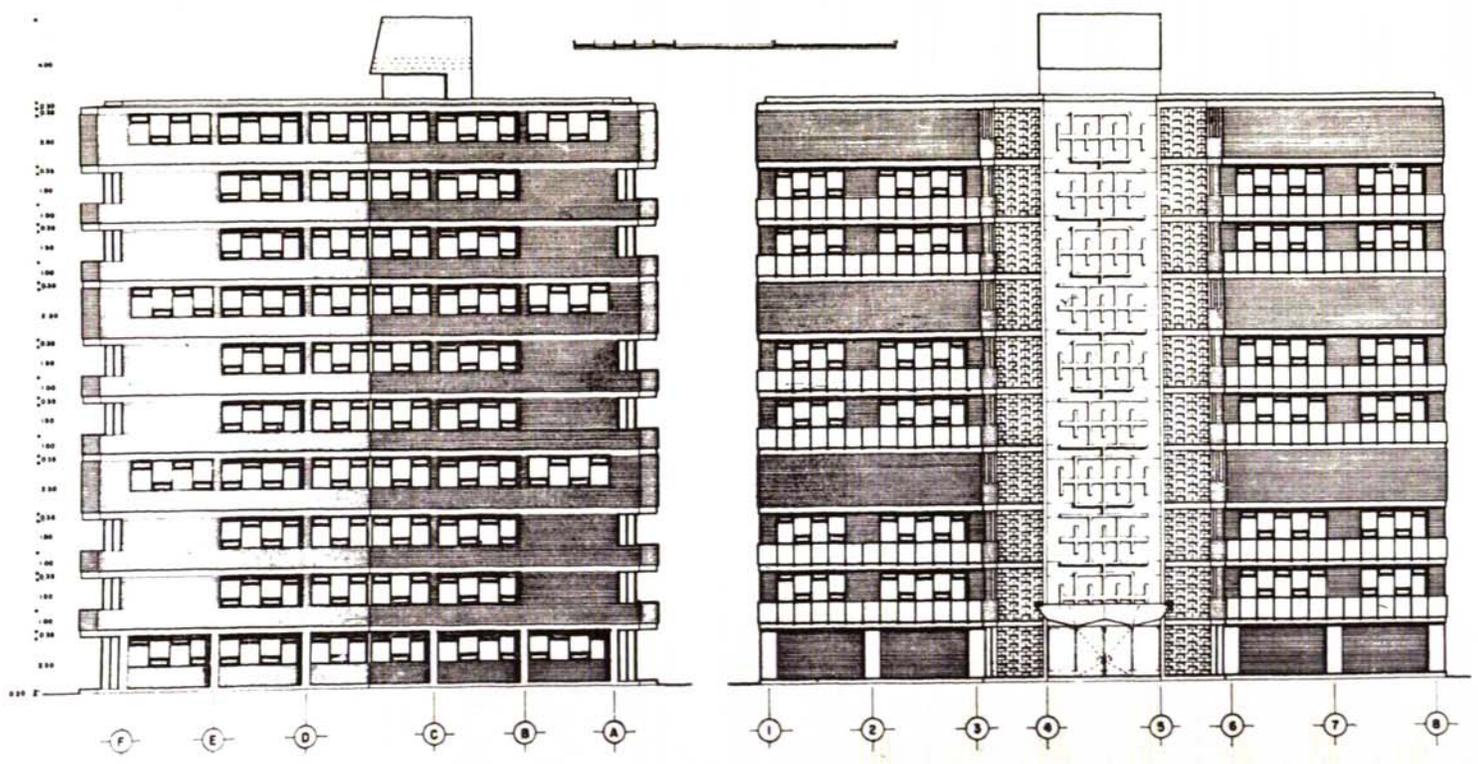


... EN ALGUNOS CASOS AGLUTINADAS, PROVOCAN LA TRADICIONAL CALLE CORREDOR ...

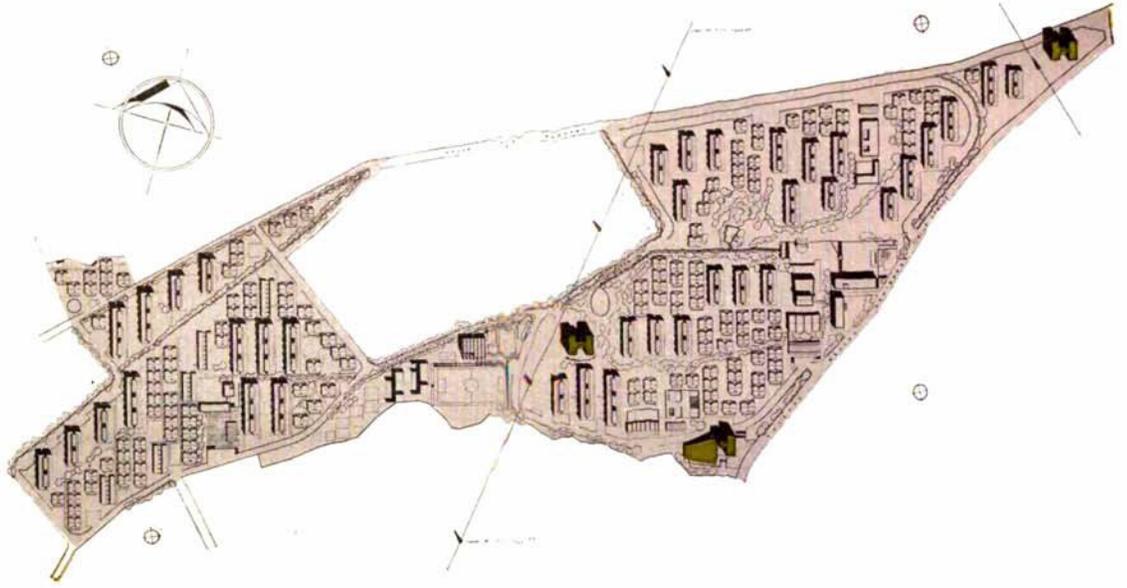




L'LOCALIZACION



HABITACION COLECTIVA TORRES DE APARTAMENTOS



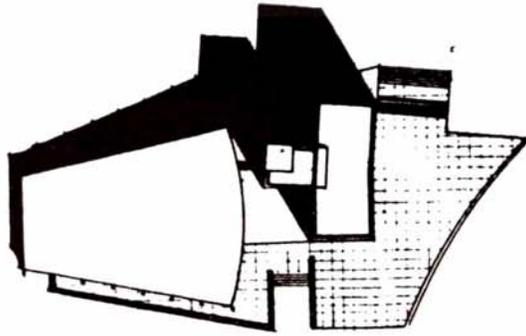
La ubicación caprichosa de las tres torres nos recuerda el deseo de enfatizar los límites de la propiedad —reminiscencia de las plantas de las ciudades romanas—, y quedan como vigías en lo que pudiéramos llamar puntas vulnerables del terreno. Una de ellas está francamente en promiscuidad con un elemento ajeno a su función de habitación, como lo es un cine ligado a la torre en sus vestíbulos y espacios externos.

Las soluciones particulares de los edificios no presentan ninguna novedad digna de tomarse en cuenta, y sí, en cambio, ciertos anacronismos con mucho superados en otras soluciones de este tipo realizadas por el propio Instituto.

La distribución de los espacios internos, que repite en cierto modo el estricto funcionalismo con que fue tratada la solución urbana, y el tipo de departamentos, limitado a dos o tres recámaras exclusivamente, se nos ofrecen carentes de preocupación espacial.



HABITACION COLECTIVA
TORRE DE APARTAMENTOS - CINE



FRANCA PROMISCUIDAD DE DOS ELEMENTOS AJENOS ENTRE SI...



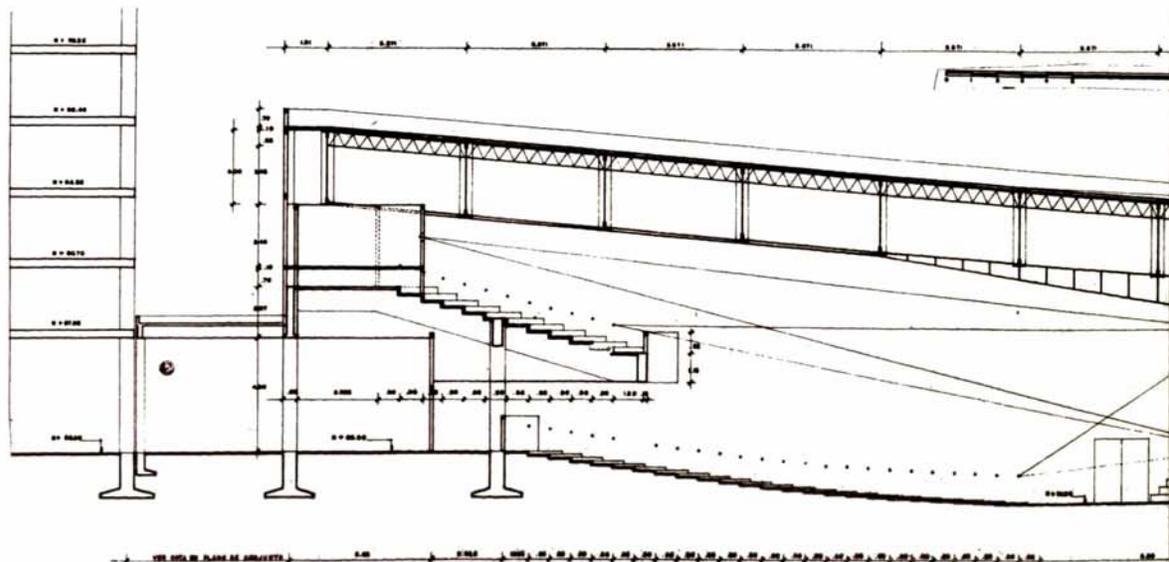
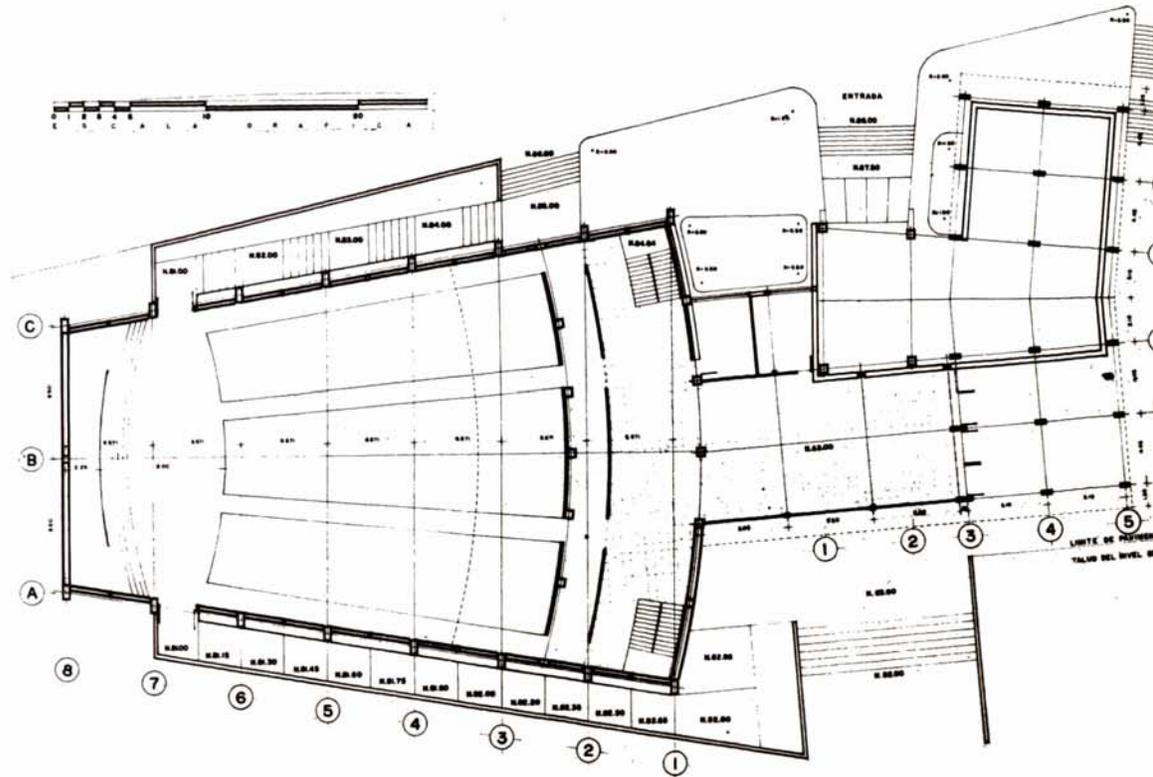
The disposition of the lodgings, agglutinated in some cases, has the effect that the empty spaces are incapable of satisfying the minimum necessity of contact with nature, and they provoke the traditional street-corridor. There are spaces of natural beauty, too obvious for being mutilated; nevertheless, the fact of having respected them does not contribute to solve the problem of outer spaces.

The capricious location of the three towers reminds us of the desire for emphasizing the boundaries of property—a reminiscence of the plans of Roman towns—and remain as watch-towers in what we could designate as the vulnerable points of the tract. One of them is frankly in promiscuity with an element, alien to its function of dwelling, that is, a motion picture house united to the tower by its lobbies and outer spaces.

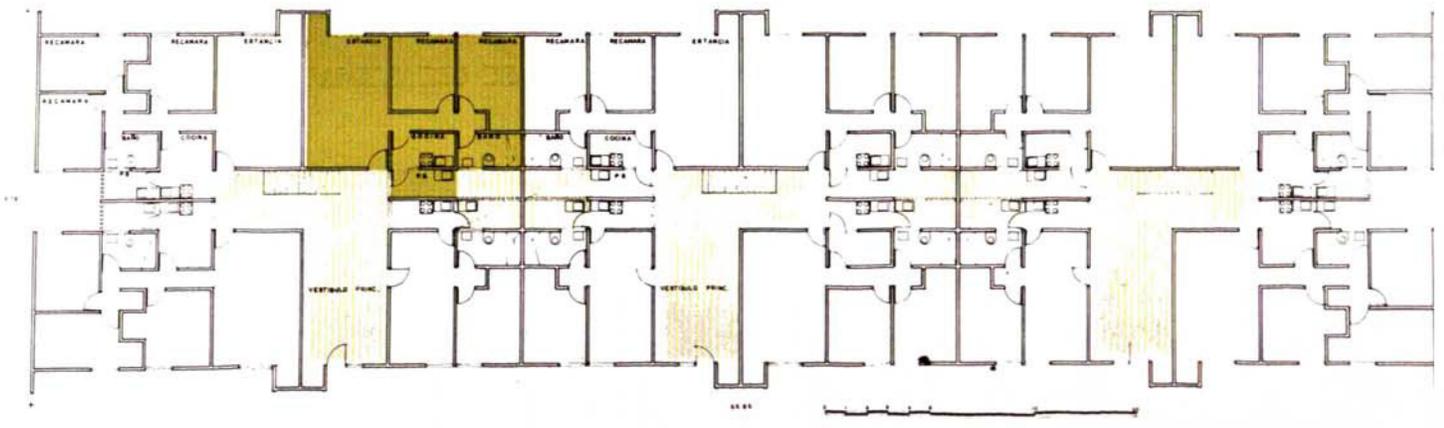
The distribution of the inner spaces, which in a certain way is a repetition of the strict functionalism with which the urban solution was treated, and the type of apartments, limited exclusively to two or three bedrooms, appear as lacking a special preoccupation.

The present analysis arises from the conviction that the architecture has not been treated with the same deep preoccupation with which the authors of this project desired to contribute to solve, in a way so clear, the severe problem of lodging in Mexico.

But it is necessary not to abandon the architectural discipline in favor of the mere schematic result; instead of this, it must be made conscious of a creation which would fulfill both its social aim and its intrinsic laws, in such a form that may be made valid as a work of art.

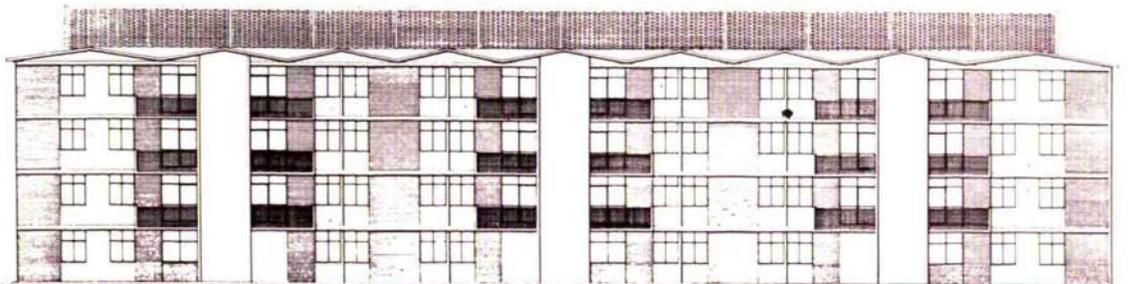
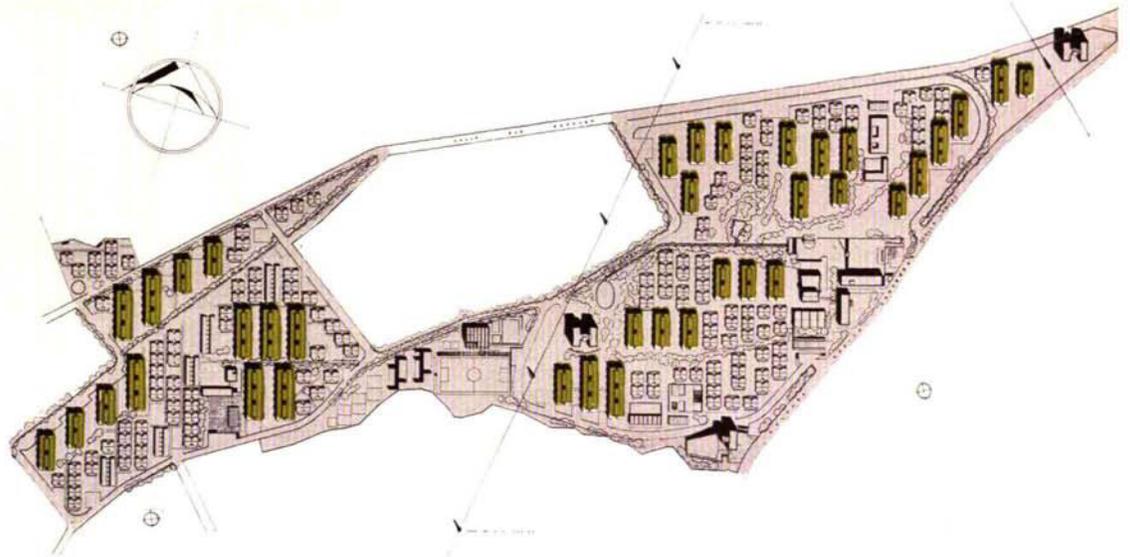


MULTIFAMILIARES DE 4 PISOS



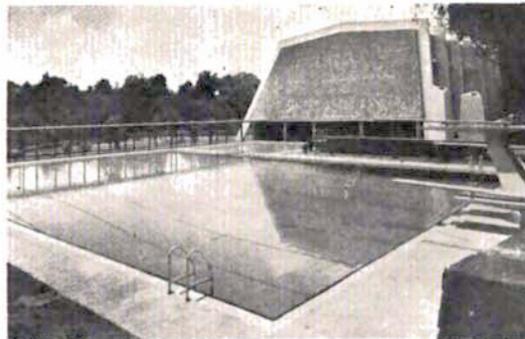


NO SE HA ADOPTADO EL CENTRO CIVICO COMO PUNTO DE INTERES QUE RIJA EL PARTIDO

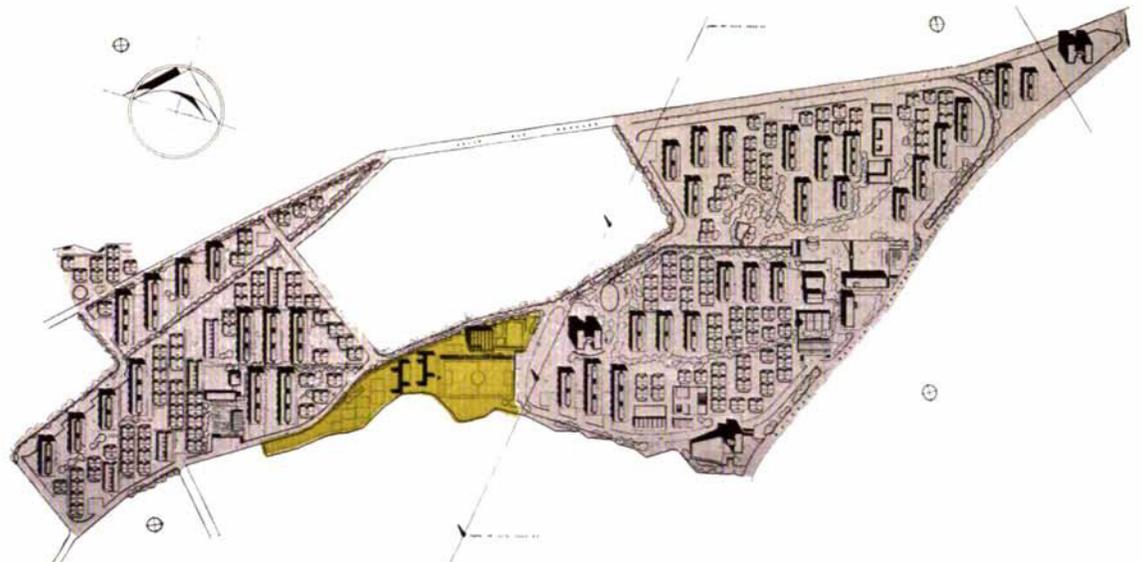


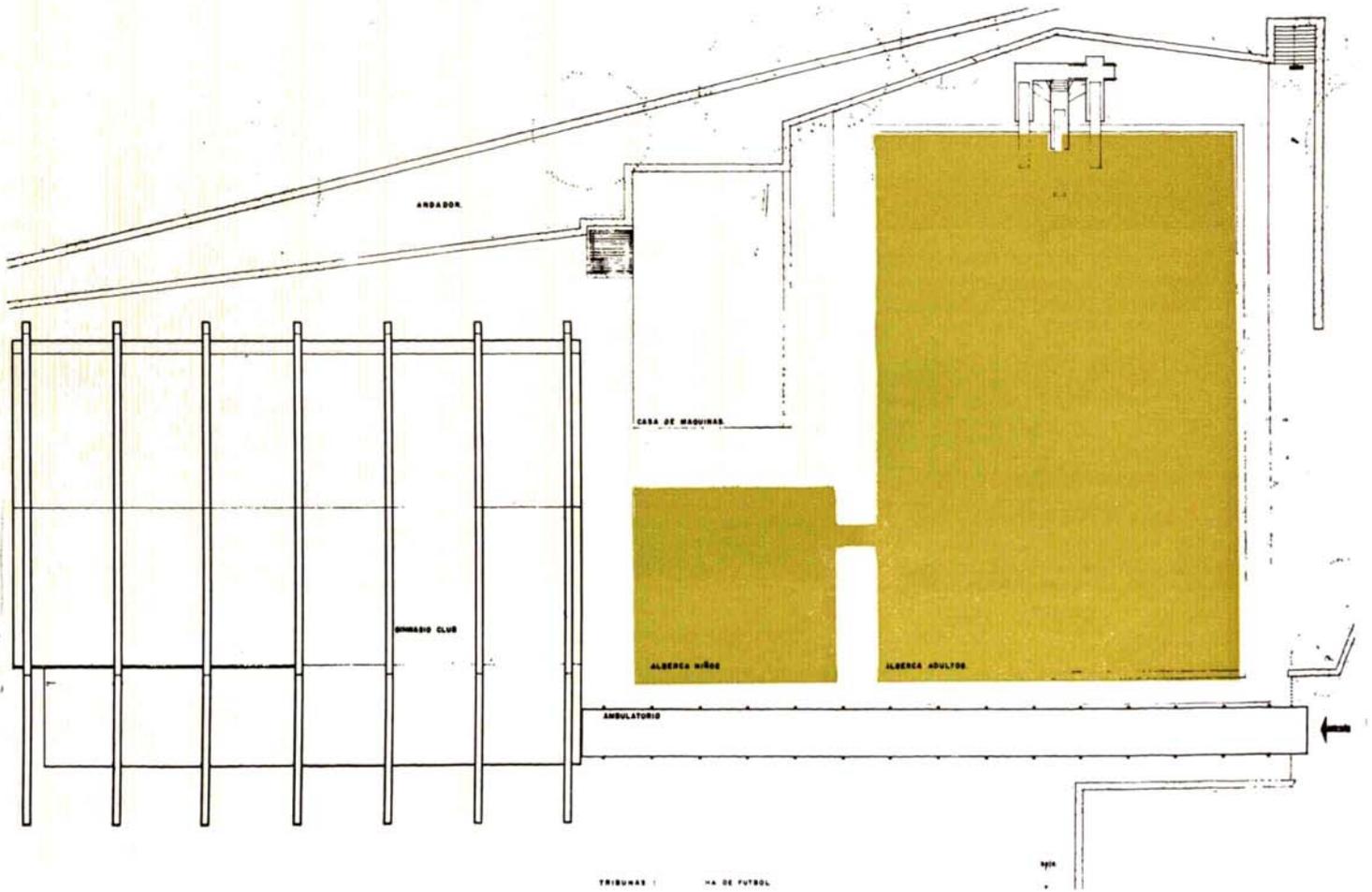
FACHADA PRINCIPAL

CENTRO DEPORTIVO

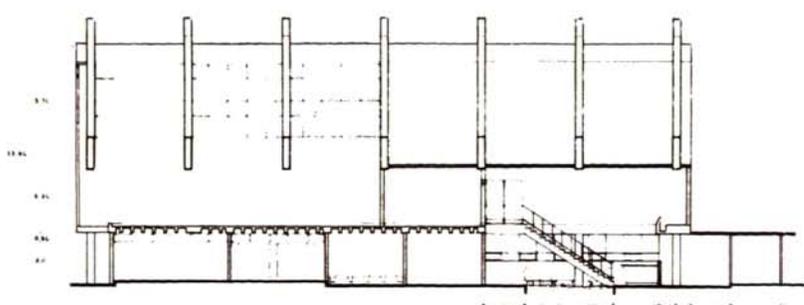


LA UNIDAD FRAGMENTADA EN DOS GRUPOS YA QUE LO QUE DEBIA HABER SERVIDO PARA LIGAR EL SISTEMA DE COMPOSICION, SE HA UTILIZADO PARA LA ZONA DEPORTIVA AISLADA CON UN ANILLO DE CIRCULACION DE VEHICULOS



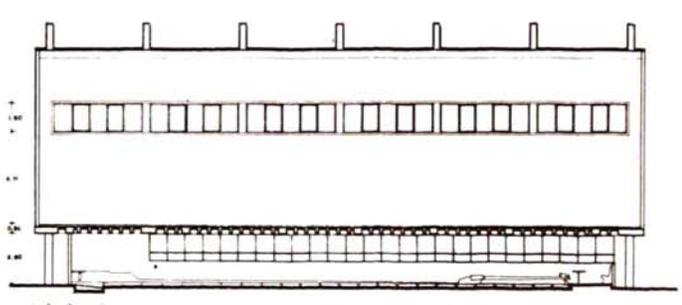


① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦

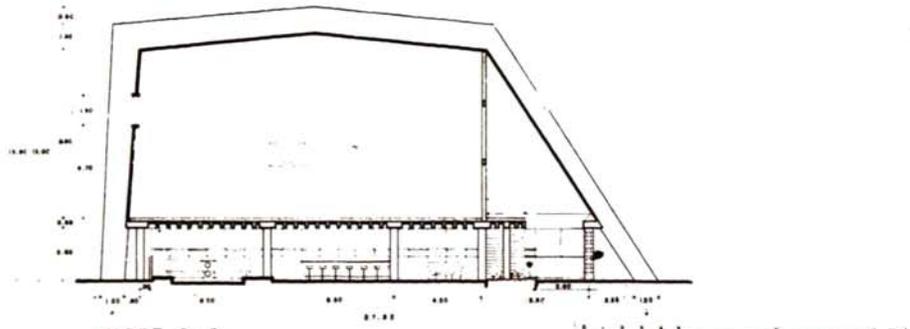


CORTE A-A

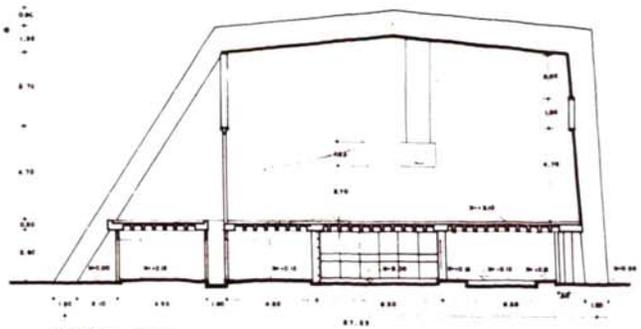
① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦



CORTE C-C

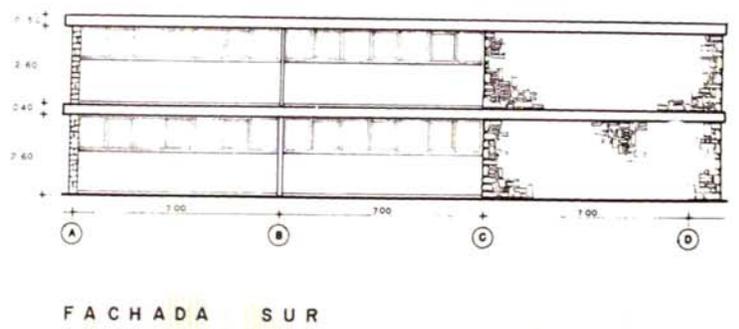
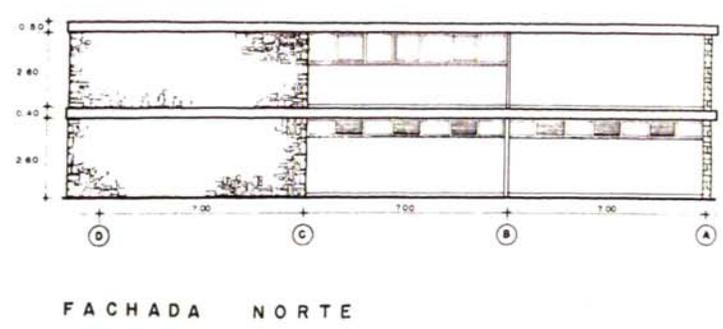
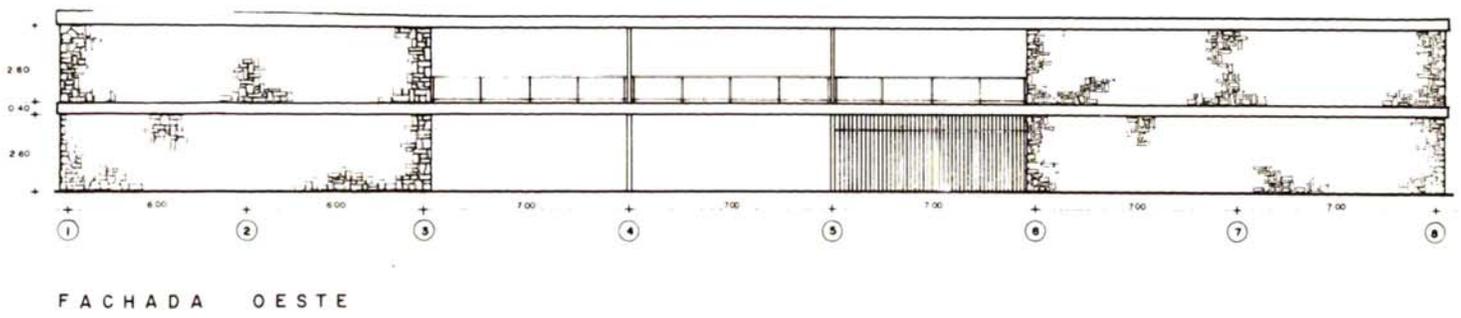
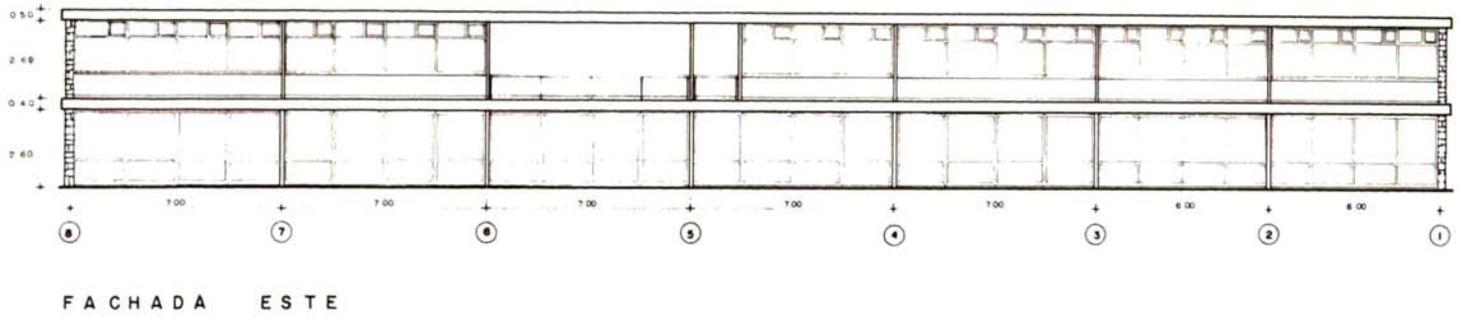
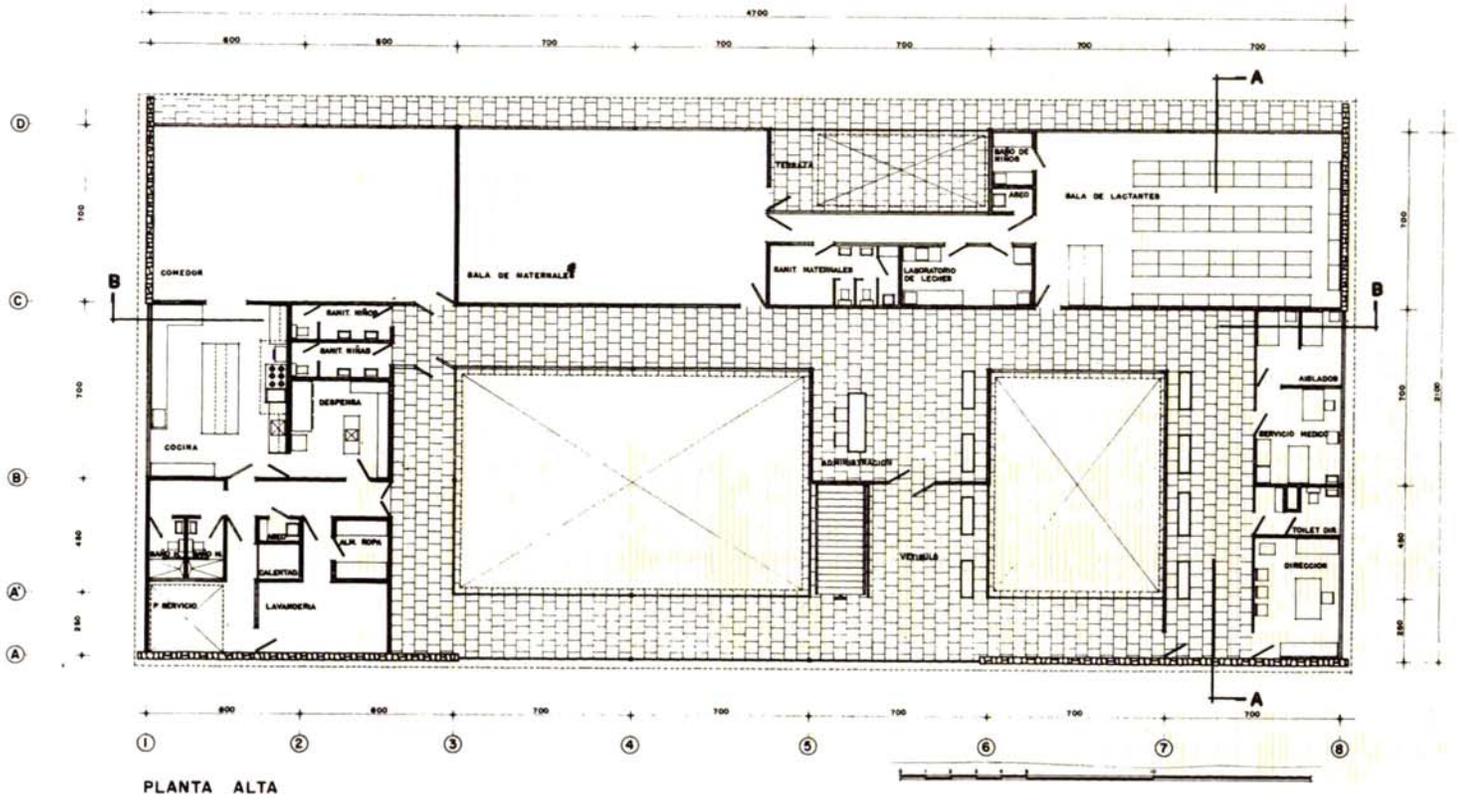


CORTE B-B



CORTE D-D

JARDIN DE NIÑOS





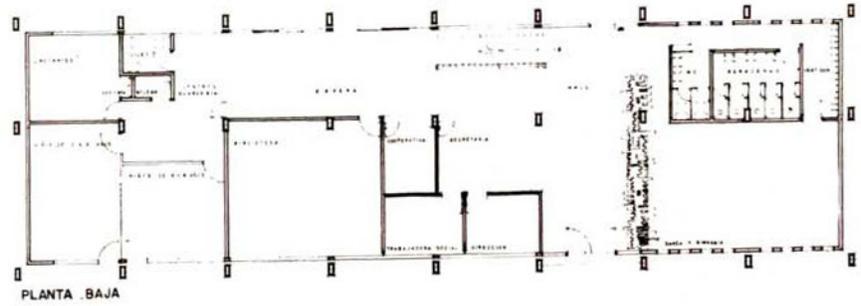
Intencionalmente eludimos hablar de los pobres intentos de reproducir las formas precolombinas, que proliferan sin ton ni son. A toda época le es dado crear, y no es legítimo cerrar a la nuestra sus posibilidades de expresión.

El presente análisis parte de la convicción de que la arquitectura no ha sido tratada con la misma profunda preocupación con que los autores de este proyecto quisieron contribuir a resolver de un modo tan claro el serio problema de la vivienda en México.

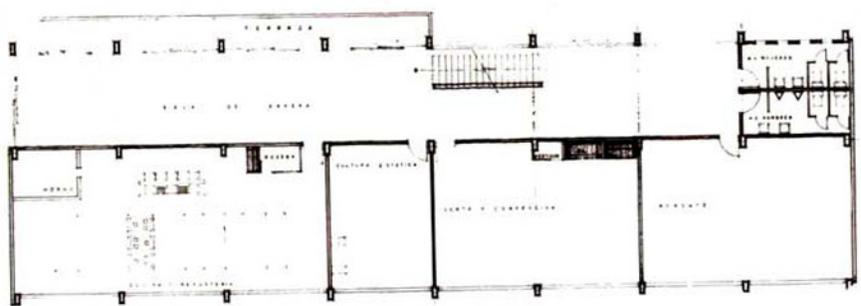
Pero es necesario no abandonar la disciplina arquitectónica al mero resultado esquemático, sino hacerla consciente de una creación que cumpla tanto con su cometido social, cuanto con sus leyes intrínsecas, en forma tal que la haga válida como obra de arte.

La reconocida capacidad de los autores y su actitud de técnicos responsables que dirigen obras cuyo beneficio social es eminente, nos permite estar seguros de que alcanzarán otras metas más elevadas en futuras realizaciones.

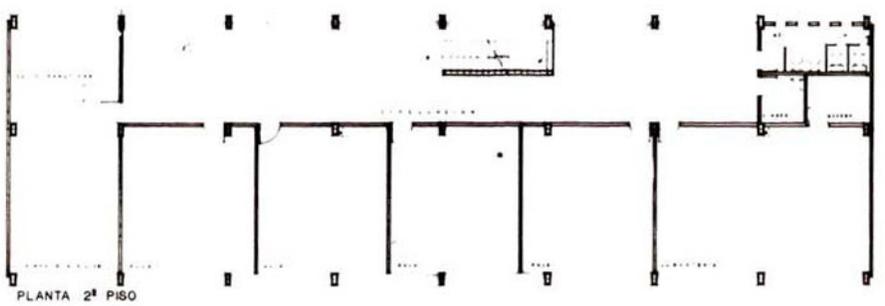
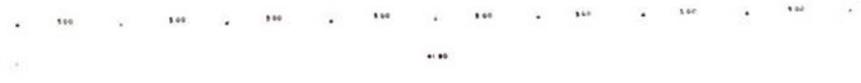
CASA DE LA ASEGURADA



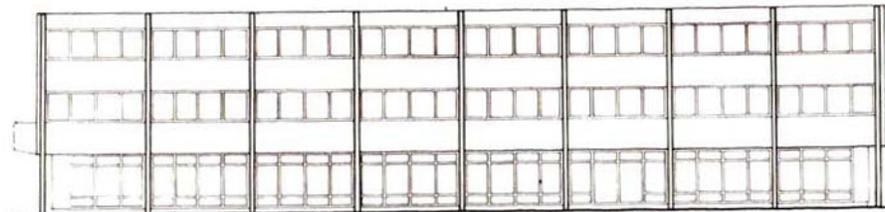
PLANTA BAJA



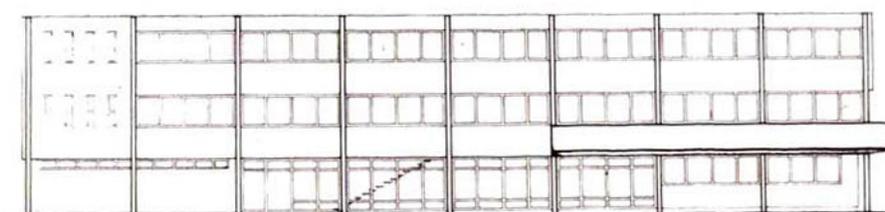
PLANTA 1º PISO



PLANTA 2º PISO



FACHADA ESTE



FACHADA OESTE





PATÉTICA DESPEDIDA ANTES DE ABORDAR UNA DILIGENCIA

PARA LLEGAR A UN CENTRO COMERCIAL REGIONAL
ACTUALMENTE SE RECORREN DISTANCIAS QUE HACE
150 AÑOS HUBIERAN REQUERIDO VARIOS DÍAS DE
VIAJE



LA RELACION ESPACIO TIEMPO EN LA PLANIFICACION REGIONAL

ASISTIMOS EN NUESTRA EPOCA A UNA REESTRUCTURACION SOCIAL, ECONOMICA Y "ESPACIAL" DE TAL TRASCENDENCIA, QUE PODEMOS ASEGURAR QUE CORRESPONDE A UN CAMBIO COMPLETO DEL AMBIENTE TRADICIONAL EN EL QUE SE HA DESARROLLADO, DURANTE MILES DE AÑOS, LA VIDA DE LAS COMUNIDADES.

SI ANALIZAMOS, POR EJEMPLO DESDE EL PUNTO DE VISTA ESPACIAL, LAS ESTRUCTURAS URBANAS DESDE LA EPOCA DE LOS EGIPCIOS Y CALDEOASIRIOS HASTA LAS CIUDADES DE LA PRIMERA EPOCA DE LA REVOLUCION INDUSTRIAL, OBSERVAREMOS QUE DICHS NUCLEOS URBANOS GUARDABAN SIEMPRE LA ESCALA DEL "PASO HUMANO", Y POR LO TANTO ERAN ACCESIBLES "A PIE" EN TODAS SUS PARTES DENTRO DEL TIEMPO DE UNA JORNADA. LA DISTANCIA MAXIMA ENTRE LOS LIMITES DE LA CASI TOTALIDAD DE LAS CIUDADES NUNCA FUE MAYOR DE 5 KMS.

EN LOS ULTIMOS 50 AÑOS Y EN FORMA CADA VEZ MAS ACENTUADA, LOS HOMBRES SE HAN VISTO EN LA POSIBILIDAD DE AUMENTAR DE DIEZ A QUINCE VECES SU RADIO DE ACCION PRIMITIVO.

ES A PARTIR DEL GRAN DESARROLLO AUTOMOVILISTICO CUANDO LAS ESTRUCTURAS URBANAS TRADICIONALES EMPIEZAN A DESINTEGRARSE EN FORMA CRECIENTE, Y POR OTRO LADO, COMIENZAN A CONSTRUIRSE NUEVOS ESPACIOS HABITABLES CORRESPONDIENTES A ZONAS MUCHISIMO MAS EXTENSAS DEPENDIENTES, GENERALMENTE, DE UN NUCLEO PRINCIPAL.

LA EXTENSION DE ESTAS "NUEVAS REGIONES" ESTA DETERMINADA POR AHORA, Y DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL TRANSPORTE TERRESTRE, POR LAS POSIBILIDADES DE DESPLAZAMIENTO DE LOS VEHICULOS DENTRO DEL TIEMPO DE UNA JORNADA Y EN CONDICIONES CONFORTABLES.

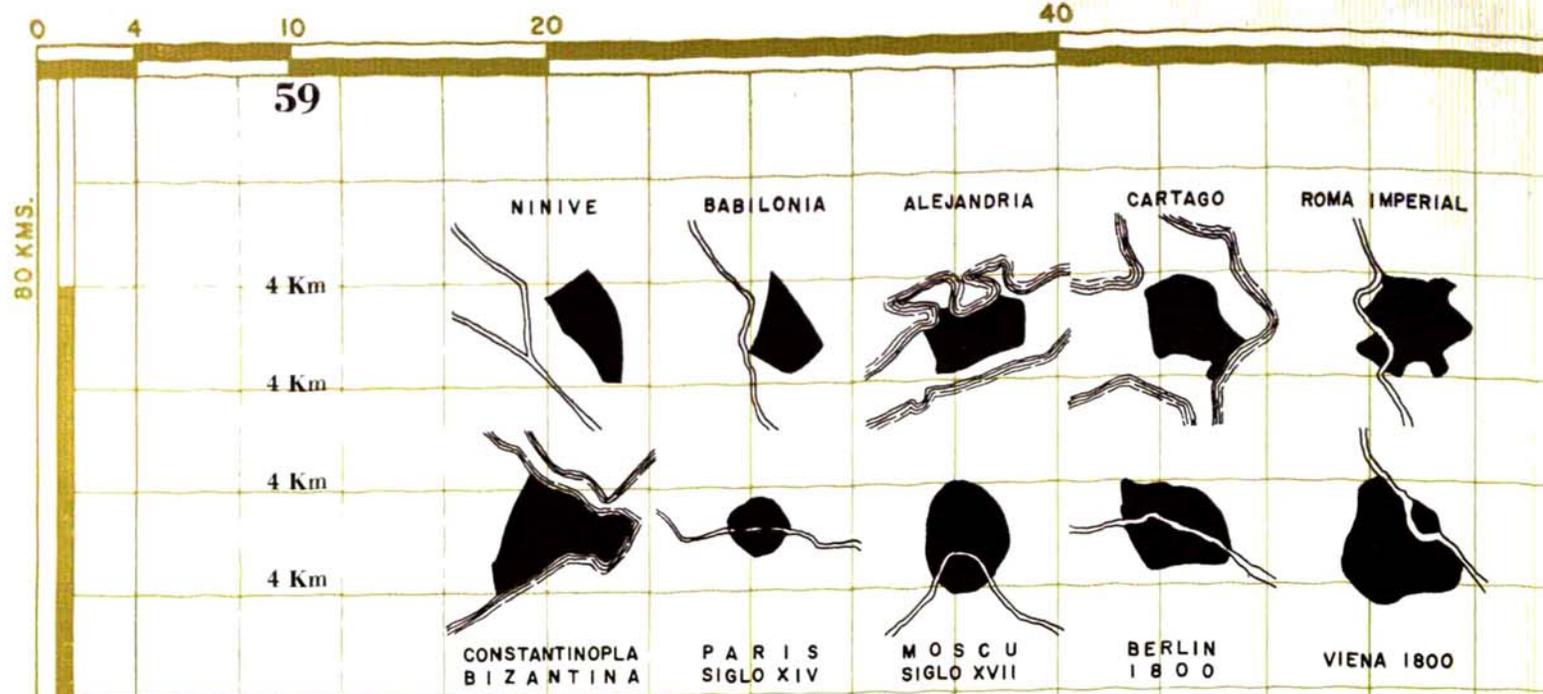
LA DISTANCIA MAXIMA QUE PUEDE RECORRERSE CON COMODIDAD ENTRE EL NUCLEO URBANO PRINCIPAL Y LAS POBLACIONES O ZONAS MARGINALES SE CONSIDERA ACTUALMENTE ENTRE LOS 100 Y LOS 150 KMS. ESTA DISTANCIA CORRESPONDE A UN TIEMPO DE DESPLAZAMIENTO DE 1½ A 2 HORAS EN UN SOLO SENTIDO.

PRINCIPALES FASES DEL TRANSPORTE

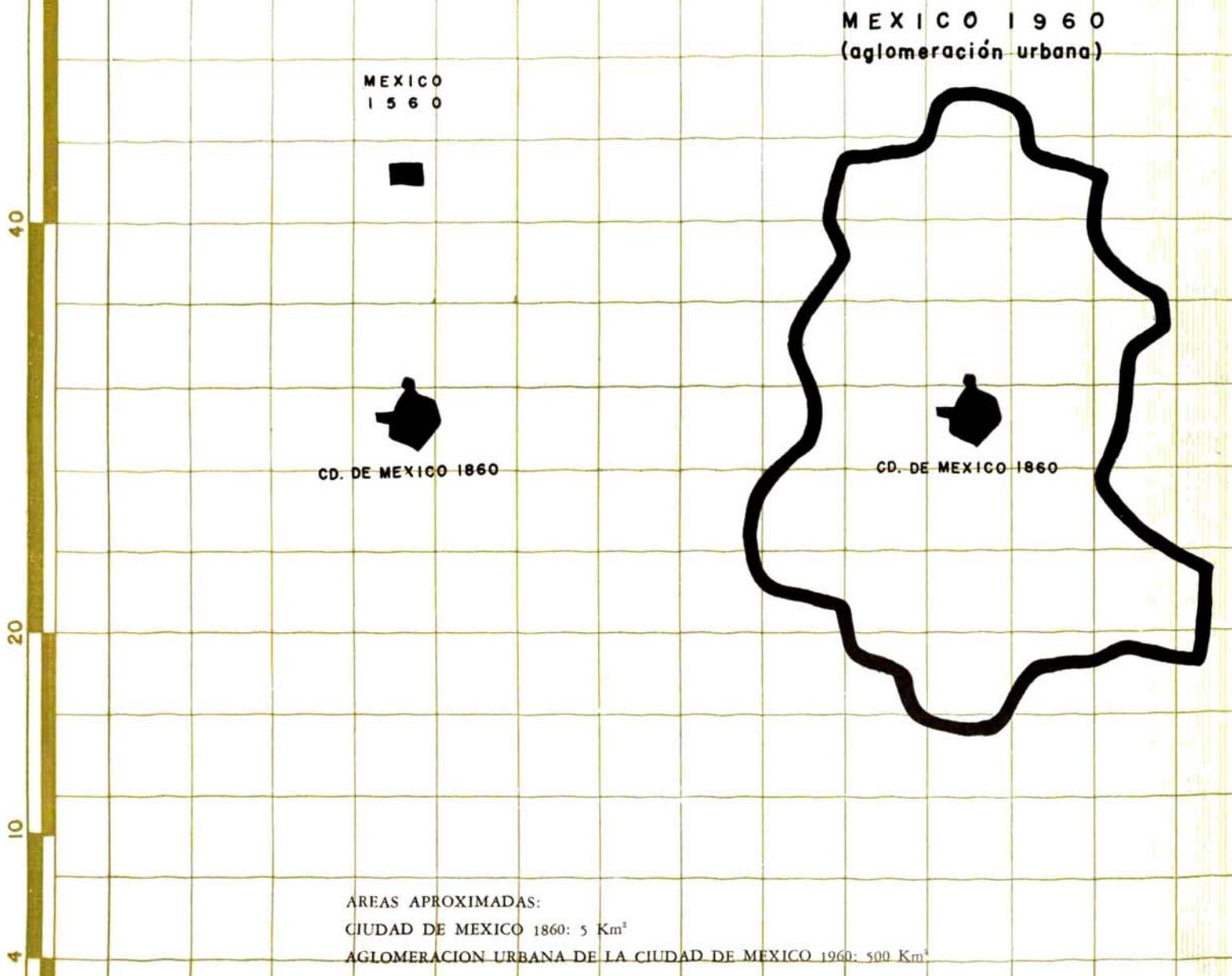


1^{er} CAMBIO RADICAL 2^o CAMBIO FUNDAMENTAL 3^{er} CAMBIO TRASCENDENTAL

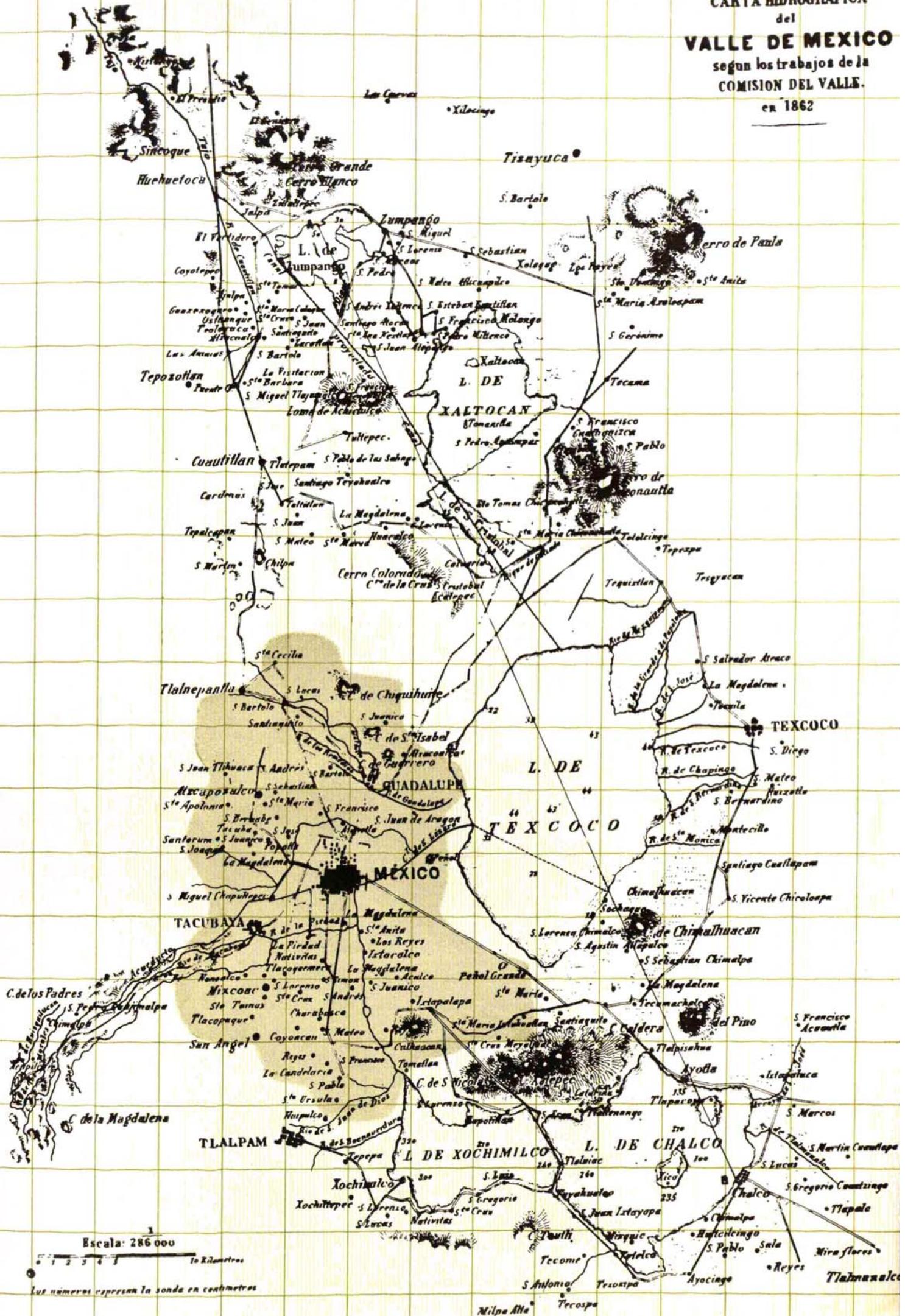
	MARCHA A PIE	CABALLO DILIGENCIA	F.F. C.C. AUTOMOVIL	AVION	PROYECTIL DIRIGIDO
E P O C A	PREHISTORIA	H I S T O R I A	T O R I A	R I A	
	DURANTE MILES DE SIGLOS	DESDE 6000 AÑOS A.C. HASTA EL SIGLO XIX	DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XIX...	DESDE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX...	DESDE HACE 2 AÑOS
VELOCIDAD KMS / HORA	5	15	75	750	22,500
RELACION CON PASO HUMANO	1	3	15	150	4,500



DESDE LA EPOCA DE LOS ASIRIO-CALDEOS HASTA LA REVOLUCION INDUSTRIAL LA DISTANCIA MAXIMA ENTRE LOS LIMITES DE LA CASI TOTALIDAD DE LAS CIUDADES NUNCA FUE MAYOR DE 4 KILOMETROS



CARTA HIDROGRÁFICA
del
VALLE DE MEXICO
segun los trabajos de la
COMISION DEL VALLE.
en 1862

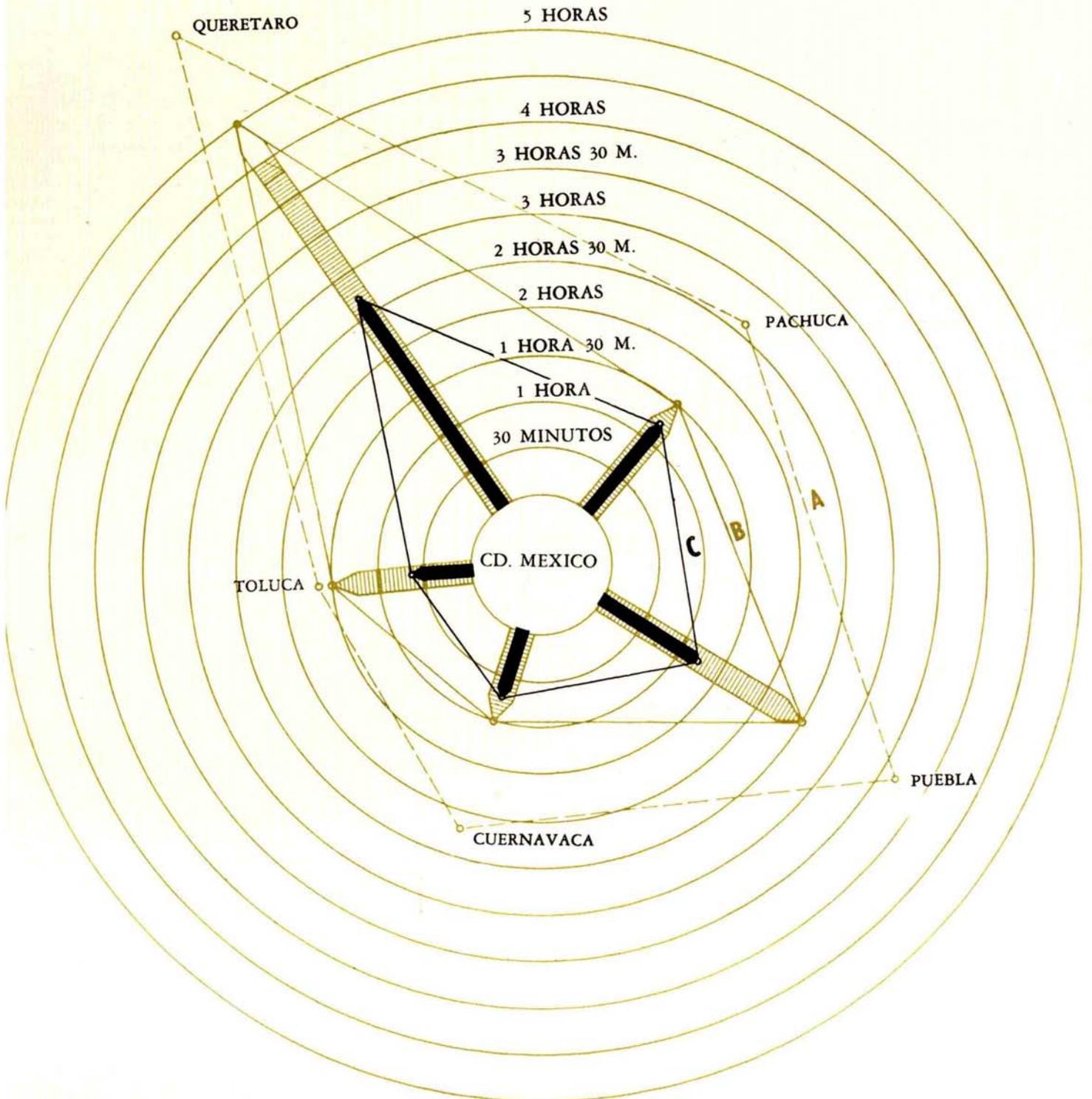
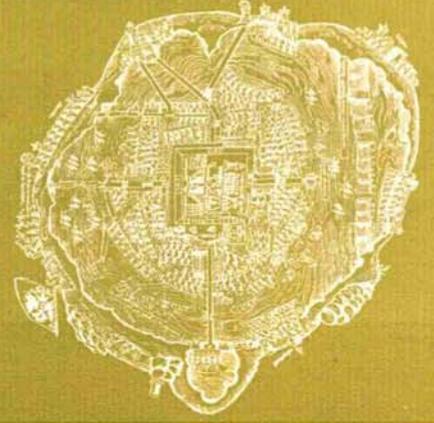
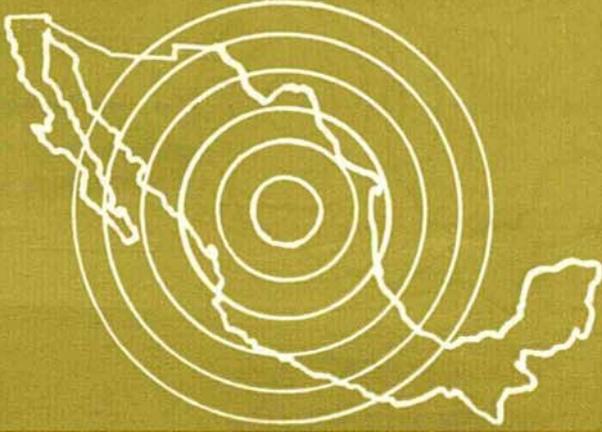


Escala: 286 000

To Kilometros

Los numeros expresan la sonda en centimetros

LA NUEVA "REGION CAPITAL"



POLIGONO A. SITUACION GEOGRAFICA DE LAS POBLACIONES SEÑALADAS
POLIGONO B. TIEMPO MEDIO DE RECORRIDO EN 1950
POLIGONO C. TIEMPO MEDIO DE RECORRIDO PREVISTO PARA 1964

LA CONSTRUCCION DE NUEVAS AUTOPISTAS Y EL MEJORAMIENTO DE LAS ACTUALES CARRETERAS PERMITIRAN PARA EL AÑO DE 1964 UN NOTABLE ACERCAMIENTO "EN TIEMPO" ENTRE LA CAPITAL Y LAS POBLACIONES CERCANAS

DE MEXICO

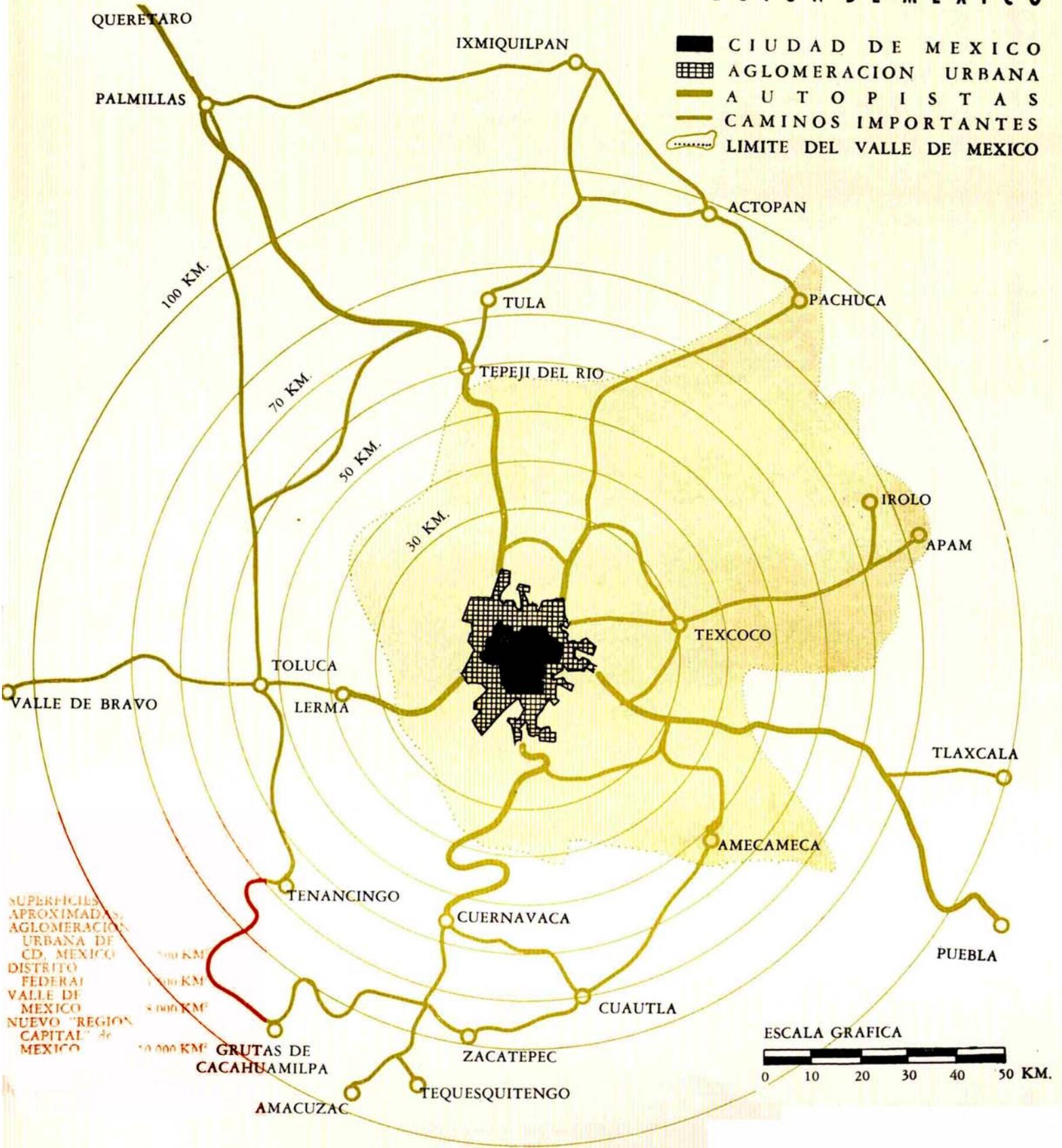
EN EL CASO DE LA CIUDAD DE MEXICO LA CONSTRUCCION DE LAS NUEVAS AUTOPISTAS ASI COMO EL MEJORAMIENTO DE LOS PRINCIPALES CAMINOS, PERMITIRAN LA EXTENSION DE SU "ZONA DE INFLUENCIA DIRECTA" MAS ALLA DE LOS LIMITES DE LA CUENCA DE MEXICO, CONSIDERADA HASTA AHORA COMO UNA CONVENIENTE "UNIDAD REGIONAL". DENTRO DE ESTA NUEVA ZONA DE INFLUENCIA METROPOLITANA QUEDAN INCLUIDAS CAPITALES DE ESTADO COMO TOLUCA, PUEBLA, TLAXCALA, CUERNAVACA Y PACHUCA.

LAS CONSECUENCIAS DE ESTE HECHO DEBERAN PREVERSE, TANTO PARA NO AGRAVAR AUN MAS LAS CONDICIONES ACTUALES DE CONGESTIONAMIENTO DE TODOS TIPOS QUE SUFRE LA CIUDAD-CAPITAL, COMO PARA PROTEGER LAS POBLACIONES CERCANAS QUE RESENTIRAN PROBABLEMENTE CAMBIOS NOTABLES EN SUS FUNCIONES URBANAS.

ES URGENTE PLANTEAR Y TRATAR DE CONTROLAR EL FUTURO DESARROLLO DE NUESTRA METROPOLI DENTRO DE ESTE NUEVO MARCO REGIONAL, AL MISMO TIEMPO QUE TODO EL PAIS SEA ESTRUCTURADO DE ACUERDO CON REGIONES SOCIO-ECONOMICAS CONSECUENTES CON LAS NUEVAS CONDICIONES ESPACIO-TEMPORALES PREVISTAS.

REGION DE MEXICO

- CIUDAD DE MEXICO
- AGLOMERACION URBANA
- AUTOPISTAS
- CAMINOS IMPORTANTES
- LIMITE DEL VALLE DE MEXICO



SUPERFICIES APROXIMADAS:
 AGLOMERACION URBANA DE CD. MEXICO: 500 KM²
 DISTRITO FEDERAL: 1.000 KM²
 VALLE DE MEXICO: 8.000 KM²
 NUEVO "REGION CAPITAL" de MEXICO: 10.000 KM²

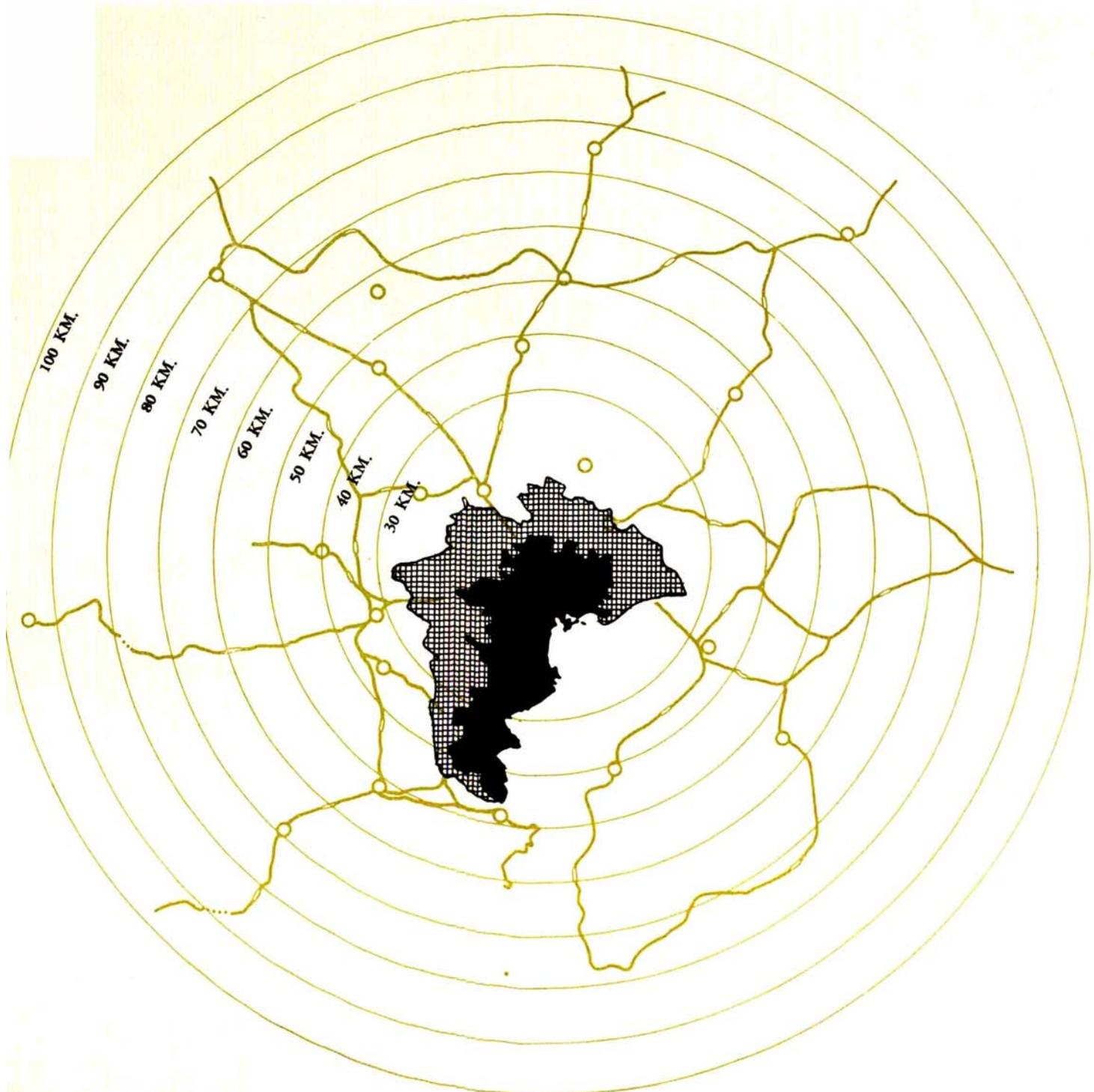
ESCALA GRAFICA
 0 10 20 30 40 50 KM.

REGION DE TOKIO

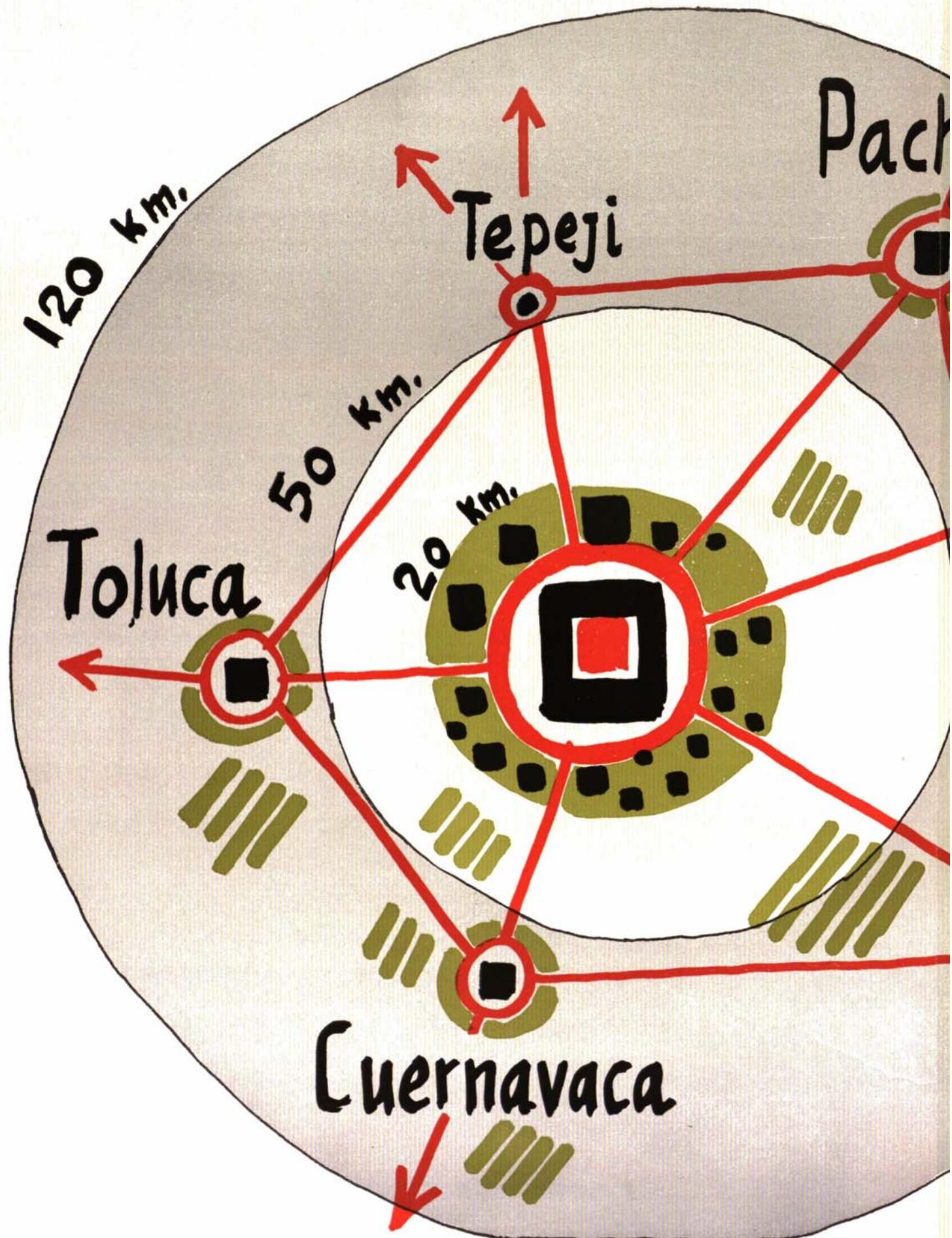
ESCALA GRAFICA



-  CIUDAD DE TOKIO
-  AGLOMERACION URBANA
-  CIUDADES SATELITES
-  VIAS FERREAS



“REGION CAPITAL” DE MEXICO
ESQUEMA DE ESTRUCTURA ESPACIAL PREVISTA

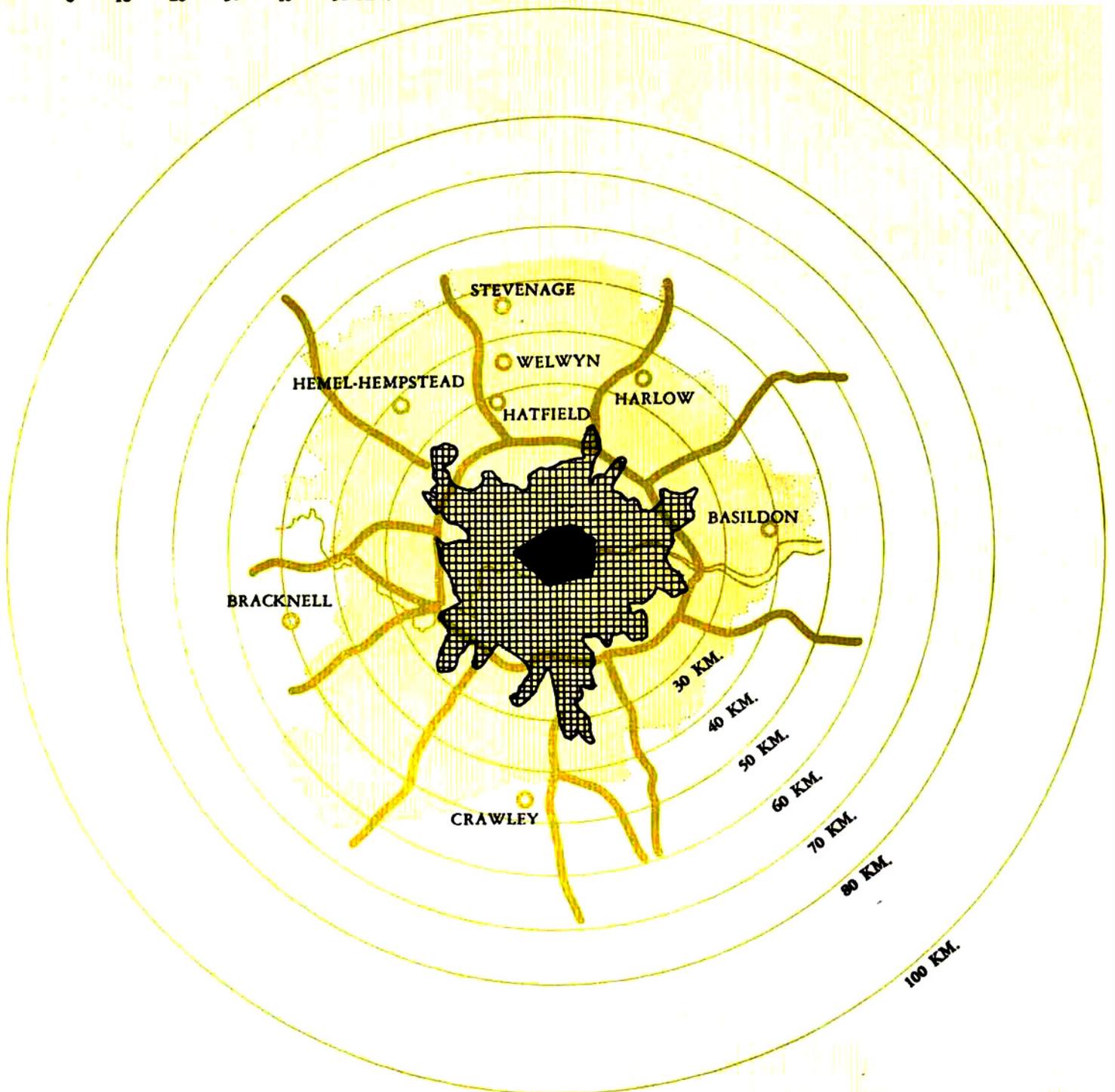
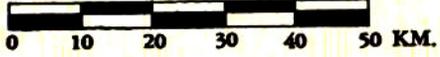




REGION LONDINENSE

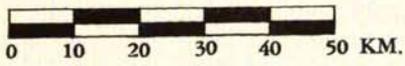
-  CIUDAD DE LONDRES
-  AGLOMERACION URBANA
-  CIUDADES SATELITES
-  A U T O P I S T A S
-  LIMITE REGION LONDINENSE

ESCALA GRAFICA

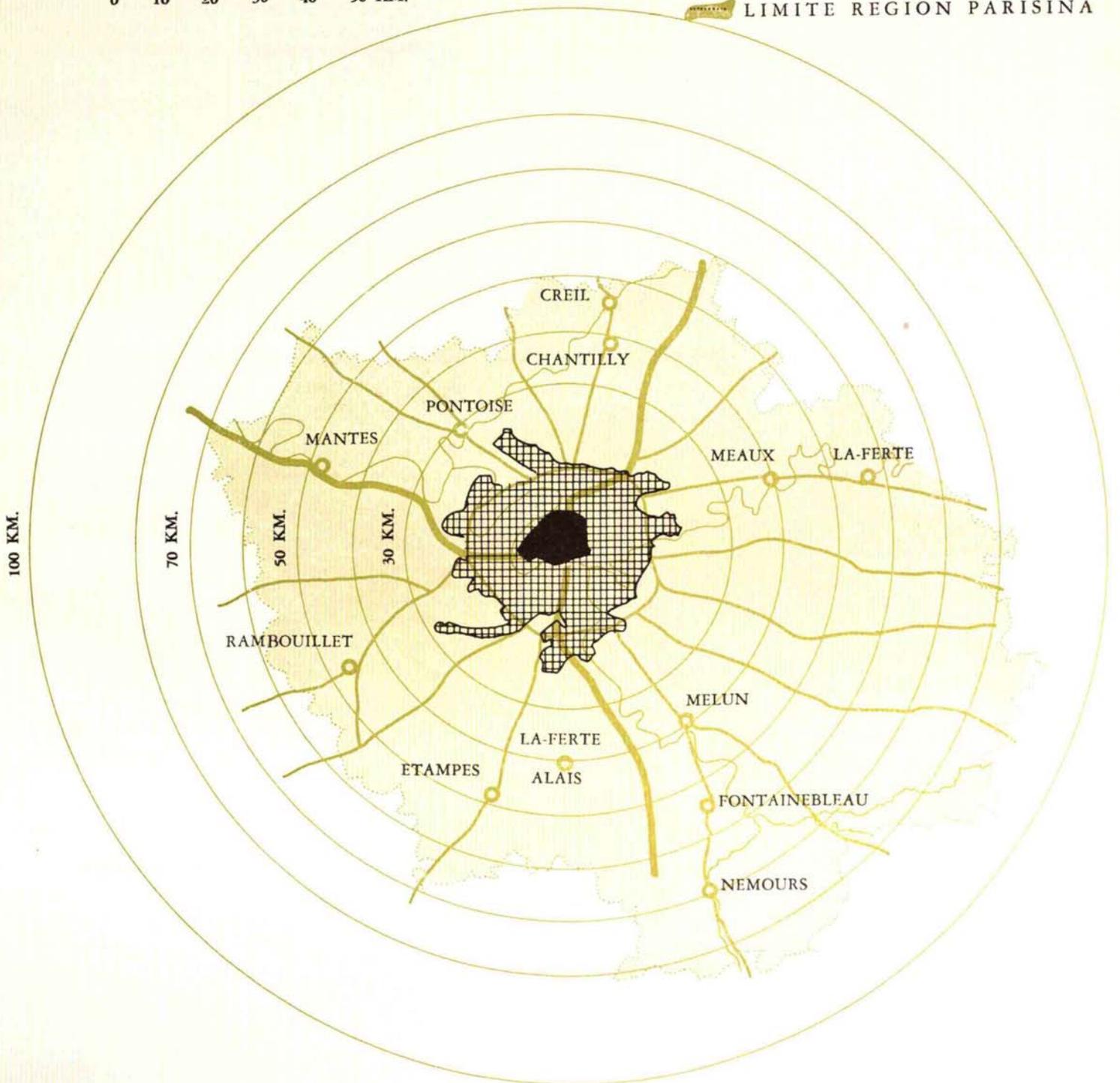


REGION DE PARIS

ESCALA GRAFICA



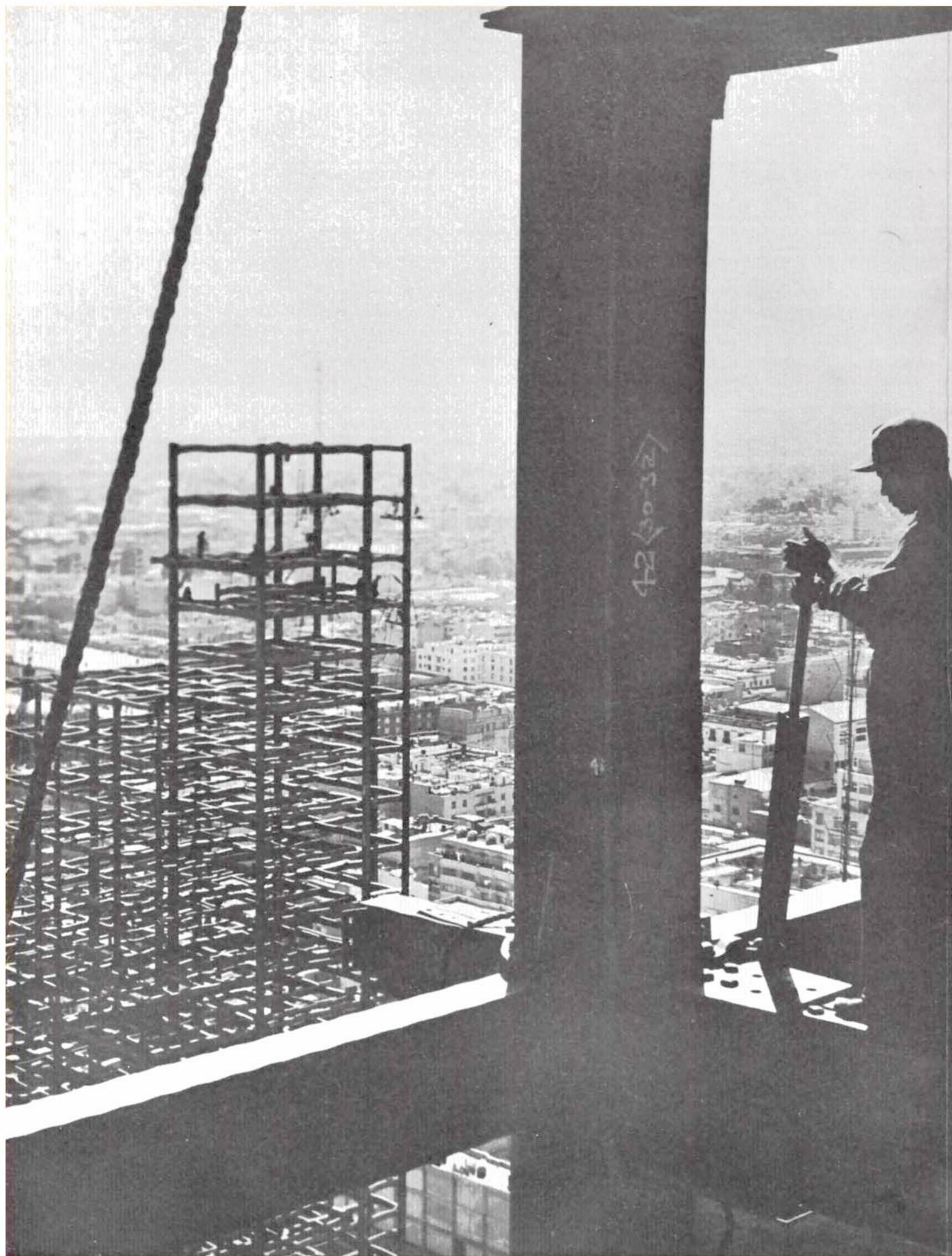
-  CIUDAD DE PARIS
-  AGLOMERACION URBANA
-  CIUDADES SATELITES
-  A U T O P I S T A S
-  CAMINOS IMPORTANTES
-  LIMITE REGION PARISINA





TECNICA

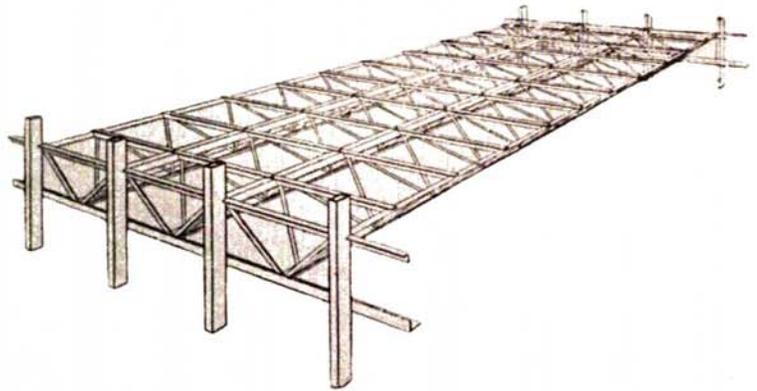
a cargo de HONORATO CARRASCO



EL ACERO EN LA CONSTRUCCION SU PRESENTE Y SU FUTURO

Con profunda satisfacción recibimos la noticia del nombramiento de Honorato Carrasco, Jefe de la Sección Técnica de nuestra Revista, como nuevo Director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Ibero Americana.

Queremos usar las páginas de CALLI para unirnos a las numerosas felicitaciones que el arquitecto Carrasco ha recibido con motivo de su nuevo y merecido cargo.



I IMPORTANCIA DEL ACERO EN EL DESARROLLO DE LA CIVILIZACION ACTUAL

Es el acero uno de los materiales que mejor expresan el dominio del hombre sobre la naturaleza.

En su creación se refleja la potencia de la mente humana, transformando los elementos para cubrir sus necesidades.

¿Dio origen el descubrimiento del acero a las grandes estructuras actuales, permitiendo las enormes concentraciones humanas de nuestra época?, o bien ¿fue la respuesta de la inteligencia al problema planteado por la transformación social, que exigió un material que constructivamente permitiera alturas y claros nunca antes imaginados? La pregunta es más compleja de lo que a primera vista parece, pues si bien es aceptado el principio de que la función crea al órgano, en este caso es casi simultánea la aparición de una y otro.

Me inclino a creer que la exigencia social descubrió el hierro, metal que había sido esporádicamente usado en algunos detalles de la construcción tradicional, tales como: ganchos, tensores de arcos, abrazaderas y cinchos de tensión utilizados en la monumental cúpula de San Pedro, en Roma.

Quizá fue la falta de técnica en su producción, su dificultad de extracción por métodos primitivos y su escasa resistencia natural a la intemperie lo que determinó que durante siglos fuera considerado un material que, por su alto costo, sólo respondía a escasos usos específicos.

El nacimiento de la máquina, al exigir elementos que soportaran enormes esfuerzos continuados, altas temperaturas y gran flexibilidad de formas, fue seguramente determinante para la búsqueda de métodos de producción a gran escala de metales abundantes en la naturaleza que llenaran las condiciones exigidas, entre los cuales el hierro y posteriormente el acero fueron la respuesta lógica.

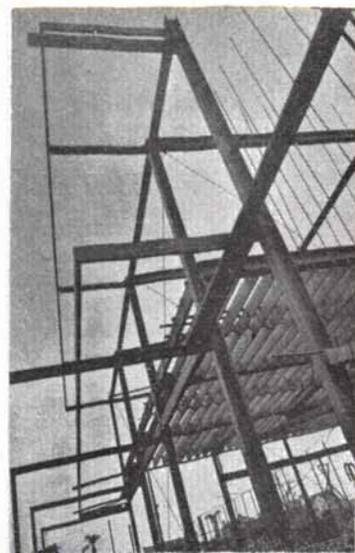
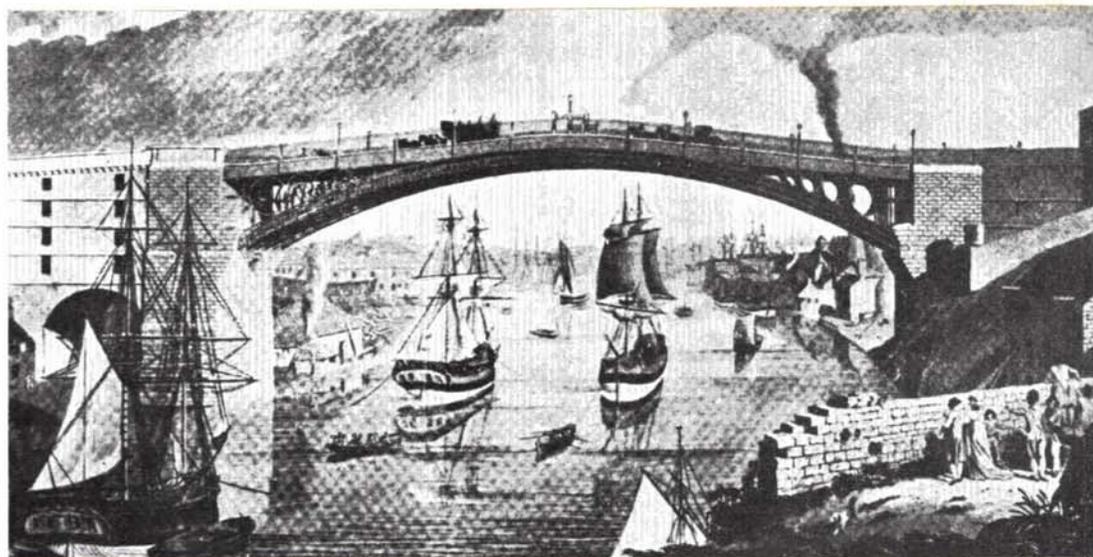
Seguramente los historiadores en el porvenir, al reseñar los adelantos de nuestra civilización, sus transportes (ferrocarriles, puentes, trasatlánticos, aviones, automóviles, elevadores, etc.), sus grandes edificaciones, sus troqueles de fabricación en serie, los motores y, en fin, todos aquellos objetos que permiten la supervivencia actual del hombre, habrán de dedicar forzosamente un capítulo al material que hizo posible el desarrollo de todos estos adelantos: el hierro.

La paulatina introducción del acero ha dado la medida, por así decirlo, del adelanto industrial de los países en que ha aparecido, y actualmente en los países subdesarrollados se hallan en plena lucha económica los materiales primitivos a base de mano de obra y los sistemas industrializados.

Decir industrialización y producción en serie no querrá decir nunca monotonía ni frialdad, mientras exista el sentimiento del creador en su aplicación.

El acero, a base de la industrialización, por sus cualidades intrínsecas, que cada vez descubrimos más amplias, así como por su existencia, afortunadamente abundante en nuestro país, es piedra de toque en el futuro de nuestra construcción. Por ello, grande es la obligación que todos nuestros técnicos tienen de conocer su diseño y aplicación.

El constructor inteligente debe encontrar la manera de utilizar íntegramente sus potencialidades, buscando entramados y secciones adecuadas que, a igualdad de resistencias, sean más ligeros, limpios, de rápido y fácil montaje, combinando elementos modulares que siempre permitirán una infinita variedad de combinaciones, esenciales al sentir del hombre.



2 EL DESARROLLO HISTORICO DE LA TECNICA DEL ACERO

Es quizá en el acero en donde más claramente se ve el proceso natural de introducción y desarrollo que siguen los materiales de construcción, históricamente hablando.

Podríamos resumir sus etapas de aplicación—omitiendo, como se ha dicho, sus antecedentes como material exótico de construcción en la arquitectura clásica— de la siguiente manera:

(a) **Una etapa de introducción del material en la técnica constructiva**, usado tímidamente, con características de otro material tradicional. Así vemos, en uno de los primeros puentes, el de Sunderland (1796), al hierro formando verdaderas dovelas tradicionales del arco en piedra.

(b) **Una etapa de adaptación** en la que se empieza a conocer el material, aplicándolo a soluciones antes imposibles o imperfectas en sus soluciones tradicionales.

Así el hierro se emplea en cubiertas de grandes salones, V. gr.: cúpula del British Museum (1850), el granero de París (1811), el puente de Brooklyn (1868) y la primera estructura de hierro de Boulton y Watt en Manchester (1801).

(c) **Una etapa de investigación científica**. Se precisa un proceso científico de comprobación de resistencias, que, combinado a la experiencia de uso, lleva a emplear secciones más racionales y precisión en los detalles. Aparece ya el acero en producción costeable.

En esta etapa vemos la creación de secciones en I, columnas huecas de hierro fundido, simplificación en las uniones de elementos, permitiéndose soluciones que, por su enorme atrevimiento, se hacen como demostración de las posibilidades del material; ejemplos: la torre Eiffel (1889), la galería de las máquinas de la misma Exposición Internacional y el viaducto de Garavit (1884).

En este período las soluciones, costosísimas en sí, no siguen un proceso de producción industrializada, sino que son audaces soluciones únicas, formadas de miles de piezas ad hoc, pero que sorprenden al mundo al mostrar las potencialidades del nuevo material.

(d) **Etapa de producción industrializada**. Se produce ya un gran número de secciones laminadas, "de línea", que, combinadas, se acercan a los ideales del trabajo en serie.

Aparecen "manuales" de los fabricantes tendientes a estandarizar el diseño; sin embargo, aún son pesadas y complicadas las uniones, como costosas las piezas llenas para compresión y flexión.

(e) **Etapa de diseño racional o de máxima potencialidad**. Los verdaderos constructores se apartan de la inercia mental que representa el uso de standards, buscando rigidez, economía y limpieza constructiva. Se adoptan soluciones particulares en que se combinan sabiamente las piezas, tendiendo a la distribución espacial de esfuerzos, en estructuras que, a manera de membranas o telas de araña, tiendan a la multidistribución de esfuerzos, en contraposición con la tendencia anterior de crear piezas que recibieran concentraciones de fuerzas, y aparece una tendencia de aprovechar la resistencia a la tensión del acero.

Surgen así las nuevas soluciones de armaduras espaciales, vigas de celosía ligeras, cubiertas colgantes de placas soldadas en catenaria, superficies de doble curvatura formadas con placas soldadas de espesor ligero, secciones de lámina doblada o tubulares, y, por fin, la soldadura eléctrica, que permite soluciones de gran limpieza con enorme economía de peso, mano de obra y costo.

Podemos citar como ejemplos específicos de armaduras espaciales: las estructuras de Soriano en E.U.A., las escuelas de Charles Aslin en Inglaterra, las estructuras geodéticas de Buckminster Fuller, en Canadá.

Como ejemplo de cubiertas colgantes en placas: la bodega de granos en Albany, New York (1932), con claro de 36 mts; el pabellón de Zagreb, Yugoslavia (1936); y el proyecto no realizado de Baudouin y Lods para la Exposición Internacional de París (1937). Finalmente, como ejemplo de cubiertas con cables: la notable estructura de la arena Raleigh (1953) de Matthew Nowicki y Fred N. Sevemd, uno de los ejemplos más puros de la arquitectura contemporánea.

3 POTENCIALIDAD Y LIMITACIONES DEL ACERO

Sin pretender realizar un análisis exhaustivo del acero como material, apuntaremos aquellas propiedades que, por ser tan conocidas, a veces olvidamos.

Es el acero el más técnico de los materiales clásicos de construcción; esto es, que sus propiedades físicas y mecánicas han sido ampliamente estudiadas, pues su alto costo no admite excesos, así como su elasticidad tampoco permite errores en su diseño sin fallas notables.

Su módulo elástico bien definido es constante en una buena calidad de producción, y por su característica de material homogéneo pueden preverse, con muy pocos errores, sus deformaciones de trabajo.

En este capítulo debemos señalar como excepción a las ideas expresadas, los esfuerzos internos que se provocan en el enfriamiento de grandes secciones, en el debilitamiento que pueden sufrir las secciones por los calentamientos locales inherentes a la soldadura de arco, así como la distribución de esfuerzos en las uniones remachadas.

Como material de construcción presenta el acero grandes afinidades con la madera, pues se trabaja en piezas prismáticas rectas, de igual resistencia a compresión y tensión aproximadamente, y sus problemas siguen existiendo en las uniones a pesar de los avances de la soldadura y de los modernos encolados.

Es seguro que nunca presentará el acero una adaptabilidad tan franca como otros materiales —el concreto armado, por ejemplo— debido a su mismo proceso de fabricación y montaje, aunque actualmente no existe un material comercial (quizá sólo algún plástico acrílico) que resista la concentración de esfuerzos por unidad de superficie que el acero permite, y es por ello que resulta insustituible en estructuras que, por su forma, dimensión o destino, se hallan sujetas a grandes fatigas, por ejemplo, edificios de gran altura, vigas de gran claro, cubiertas colgantes, etc.

Los defectos que en su contra podríamos aducir, y que no por conocidos son menos importantes, se pueden resumir así:

(a) Su alto costo y peso por unidad de volumen.

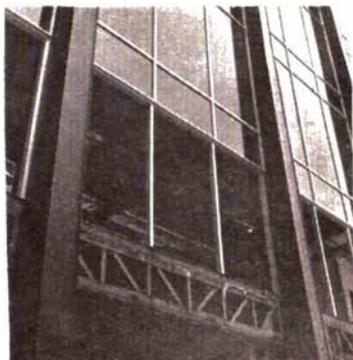
Este factor es más importante en los países carentes de acero o que, teniéndolo en su territorio, no han llegado a una industrialización suficiente para abatir sus costos de producción, manejo y montaje.

(b) Su difícil conservación, que nace de su tendencia natural a la oxidación y a la corrosión, aún en aquellos lugares lejanos de la costa.

Este argumento es probablemente la causa que ha obligado al acero a permanecer bajo recubrimientos y estucos, que ocultaron la tenaz resistencia y ligereza de los conjuntos estructurales que hoy admiramos en los casos en que se le ha usado aparente.

(c) El aspecto duro y frío de sus aristas perfectas, que dan una sensación maquinista y poco afín al espíritu humano de sus acabados.

Comprendo que este punto es completamente subjetivo, aunque actualmente deben de tomarse en cuenta todas las objeciones tendientes a humanizar la producción industrial que se aplica a la arquitectura o a cualquier otro resultado de la necesidad del hombre.



4 EL FUTURO DEL ACERO EN LA CONSTRUCCION

Es difícil hacer predicciones cuando se vive un período de transición y de adaptación como el que nos ha tocado vivir; sin embargo, como todos los materiales en su técnica siguen un desarrollo semejante, puede vislumbrarse, con una buena dosis de audacia, el futuro ya iniciado en la técnica del acero.

Se tiende ya al uso de estructuras cada vez más ligeras, en las cuales la rigidez de las piezas se logra por su forma misma (secciones de lámina doblada).

Con el uso de tal tipo de secciones se tenderá a la formación de estructuras espaciales, que, a semejanza de las telas de araña, tiendan a la distribución de esfuerzos pequeños a piezas ligeras, más que a la concentración de los mismos en miembros de gran sección, como se ha acostumbrado.

Con esta idea ya han aparecido armaduras espaciales, cubiertas de lamela, cubiertas colgantes y de tensión, etc.

El diseño de aviones y vehículos extraterrestres nos ha enseñado a valorar las estructuras en conjunto y no analizadas como la unión de piezas aisladas.

Hay que obtener el **máximo** de los materiales tan nobles como el que tratamos y que aún permanecen retrasados en la técnica constructiva con respecto a la industria.

La soldadura ya permite uniones limpias, ligeras, a tope o inclinadas en cualquier dirección, y pronto podrán controlarse las deformaciones ya citadas, debidas al sobrecalentamiento, así como la fatiga que se provoca en las piezas por los esfuerzos reversibles alternados.

El amplio porvenir del acero en la construcción está en manos de nuestras generaciones que, sin prejuicios y tradiciones viejas, lo estudien como un material de nueva adquisición, olvidando los límites que pudiera fijar toda regla de diseño tendiente a presuponer una forma de trabajo en estructuras tradicionales.



ARTE Y PENSAMIENTO

a cargo de ALBERTO AMADOR

LA
SEGUNDA
BIENAL
PANAMERICANA
DE
MEXICO



Hemos recibido la valiosa colaboración de nuestra corresponsal en la ciudad de Nueva York, Eunice Odio, quien en su reciente visita a México tuvo oportunidad de ver la II Bienal Interamericana de Pintura, la más importante manifestación cultural que este año se celebra en el campo de las artes plásticas.

Su estilo fogoso y sugestivo nos introduce de una manera sincera y agudamente penetrante al ámbito de la exposición, indicándonos lo que de maduro e importante hay en ella, y señalando sin piedad lo que, a su juicio, considera negativo, decadente o simplemente inútil de mirar.

A nosotros nos parece que su entusiasmo la hace llegar a extremos que tocan el terreno de lo injusto, en buena parte porque consideramos que la Bienal adolece de un error fundamental y que, sin haber sido reparado, no es posible emitir un juicio con pretensión de validez universal, cuando estamos tan sólo mirando una fracción de lo que pudiera llamarse pintura moderna.

Faltan en la Bienal las fuentes, el origen, y no nos referimos necesariamente a los nombres consagrados, sino al conjunto que permite ver con mayor precisión que es lo positivo y lo negativo de la pintura moderna.

Se hace indispensable que la Bienal Interamericana de Pintura, Escultura y Grabado se convierta en Bienal de Pintura, Escultura y Grabado y dé cabida a eso para lo cual ha sido creada, y no a una fracción limitada geográficamente, pues, como es obvio, este es un límite con mucho traspuesto, al grado de que los críticos en sus juicios mencionan sin cesar el recuerdo que un autor nos trae de otro.

En las condiciones actuales, tales juicios no llegan más allá de los salones de Bellas Artes y se quedan dentro de la caja torácica del que los formula; y en consecuencia, la postura de éste es necesariamente limitada, a pesar del horizonte que se propuso, y es ineficaz en cuanto a los beneficios que pudiera traer al panorama universal del arte.

La II Bienal Interamericana de México dio el 1er. Premio Internacional a Rufino Tamayo. Jamás en la historia del arte mexicano, se acertó tanto como en esta ocasión. El por muchos años desterrado oaxaqueño obtuvo, al fin, un reconocimiento que no lo es sólo de su arte poderoso, sino también, de los más puros y firmes valores del espíritu. Basta ver la sala de honor que se le otorgó, para caer en cuenta de que esta vez también se premió una hermosa historia: la de un artista que ha luchado contra todos y contra sí mismo en absolutamente todos los órdenes, sin hacer concesiones o pedir las. Poquísimas veces, en nuestro delicuescente medio hispanoamericano, se ha dado, como en Tamayo, un caso en el que la ética y la estética se apoyan una en otra tan definitivamente. Esto es, creo, lo que en primerísimo lugar, da pureza y solidez al arte de Tamayo.

Se comienza haciendo concesiones a los más pequeñitos y zafios de los burgueses (disfrazándose de "artista público"); luego se venden cuadros como si fueran nopalillos: por toneladas, logrando satisfacer las necesidades elementales y las superfluas. "Durante largo tiempo se forja uno ilusiones acerca de su moralidad. Luego le importa a uno un bledo, y luego se vuelve uno imbécil".

Entre el Tamayo balbuciente y lucífugo de 1935 y el de nuestros días es visible, por encima de todo, un progresivo afinamiento y fortalecimiento de las potencias espirituales que, sin duda alguna, ha dado como resultado su nuevo descubrimiento de la luz. Que este pintor —tan profundamente inserto en la esplendorosa tradición de la pintura occidental—, haya elaborado una síntesis acabada y personalísima de la pintura del presente, siendo anormal es, en última instancia, una forma de poder previsible en artistas de su especie. Lo que ya es imprevisible y extraordinario sobre toda ponderación, es la noción de la luz a la que ha arribado.

Desde que los cuatrocentistas italianos comenzaron a modelar con la luz, ésta pasó, como se sabe, por sucesivos decaimientos y esplendores, hasta tener sus últimas consecuencias conocidas en el impresionismo.

Después vinieron otros ismos y, dentro de ellos, los pintores jugaron todas las cartas conocidas de la luz. Nadie —tampoco Picasso— dijo de ella nada verdaderamente nuevo. Los llamados "fieras", dada su fundamental preocupación por el color, estuvieron a punto de redescubrirla; pero no lo hicieron. La luz como vibración y color, quedó esperando una nueva definición.

Fue en la década pasada —si no me equivoco— cuando Tamayo, conscientemente o no, fijó su atención en más o menos lo siguiente: el espectro solar es el resultado de la dispersión de las radiaciones de luz blanca del sol al pasar

Por EUNICE ODIO

a través de un prisma. Estas radiaciones son luminosas, térmicas y químicas, las cuales coinciden todas en la región visible del espectro luminoso, donde se percibe una gama de colores que va del rojo al violado; más allá del violado hay una región invisible (espectro ultravioletado) de radiaciones exclusivamente químicas, y antes del rojo hay otra región invisible (espectro infrarrojo) de radiaciones exclusivamente térmicas.

Partiendo de ahí, Tamayo consigue mostrarnos, no lo que la luz parece que es cuando la ven nuestros ojos ilusionados, sino lo que es real y esencialmente.

Procediendo exactamente al contrario de los pintores florentinos, para quienes la luz era un instrumento que servía de límite real a la idealización de las cosas, Tamayo involucra al sujeto estético en esa luz espectroscópica de tal modo, que es físicamente imposible demostrar dónde comienza el uno y termina la otra. A primera vista parece que la luz se humaniza al formar parte integral del hombre y de las cosas. En realidad sucede todo lo opuesto: al formar parte del cuerpo luminoso en grado superlativo, las cosas y los hombres ascienden a su origen divino.

Si entendemos por "realidad" lo que se ve de las cosas y lo que de ellas no se aprecia a simple vista; y si por realista entendemos al que sabe observar cuidadosamente lo visible y lo oculto de las cosas, Tamayo resulta el más realista de los pintores. Observa de tal modo la realidad intrínseca, digo la poética y, por lo tanto, la última posible, que se ha dado cuenta de que el valle de México es "la región más transparente" cuando se está en él; pero que empieza a serlo cada vez menos a medida que nos alejamos a contemplarlo de lejos. Visto a la distancia aparece invadido por una luz húmeda, espectral que, en vez de recortar los objetos, los integra a sí misma entrañablemente.

La manera en que ciertas nociones se forman en el espíritu del artista, hasta llegar a los planos de la sensibilidad y la razón, es sumamente misteriosa. Bien podría ser que, tal como los florentinos vieron que la luz que los rodeaba marcaba con toda precisión el espacio de cada cosa, así el mexicano, conscientemente o no, haya notado íntimamente y aprovechado para sí, el extraño fenómeno luminoso que hace única a la región del Anáhuac. Yendo aún más lejos en la hipótesis, podría añadirse que quizás un Tamayo bien tratado, con la cartera rebosante de contratos para mural, erigido en diosillo antes de tiempo, jamás se hubiera alejado de su ambiente natural, lo suficiente para obtener una perspectiva física y espiritual adecuada. Sea como sea, frente a la entrada de la sala está "Homenaje a la Raza" que es, por cierto, un prodigioso ejemplo de lo que vengo diciendo.



R. TAMAYO



R. TAMAYO



P. CORONEL



El jurado de la II Bienal también tuvo razón al dar el "Premio José Clemente Orozco" a Pedro Coronel. Y a causa de que tratar de este cada vez más personal artista es tarea difícil que ya he cumplido (Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, abril de 1959), me abstengo ahora de insistir sobre el tema.



C. URUETA

Mucho hay que decir sobre el más importante evento artístico de 1960. En primer lugar que, a nuestro parecer, este año el balance es favorable a México. Además de los dos pintores mencionados, forman parte del lote nacional tres pintores que están dando una obra de excepción. Me refiero a Cordelia Urueta, Leonora Carrington y Remedios Varo.

La primera, después de aprender lo que se supone que enseña la academia, olvidó todo lo que debía olvidar y comenzó a saber, por sí misma, aquello que precisamente nadie puede enseñar. Dueña, hoy por hoy, de todos los secretos de su oficio, se ha entregado apasionadamente a una obra de tal categoría, que será de las que permanezcan cuando el abstraccionismo haya pasado.

De sus tres cuadros presentados —cada cual excelente— llama la atención aquél titulado "Ruta hacia las Fuentes". Cuando se es pintora con el talento y la escuela de C. Urueta, es fácil hasta cierto punto lograr la armonía cromática manejando bien una tabla de valores. Conseguido esto, ya es lo de menos componer masas de color plano equilibrándolas. En la pieza mencionada, la pintora, prescindiendo de un procedimiento que ha facilitado la tarea de tantos abstractos, hace alarde de algo que es mucho más que técnica. Se lanza audaz, limpia y gallardamente por un camino que a muchos ha conducido a la catástrofe.



L. URRUSTI

Dividiendo la tela en tres partes, de abajo a arriba, trabajó a base de matices —fríos en el fondo, calientes en la superficie— cada centímetro del espacio superior e inferior, dando así una gran profundidad. Y, de súbito, sin transición alguna que preparara al espectador, todo ese orden matizado se rompió abruptamente hacia el centro y hacia el ángulo inferior derecho, con un azul fuerte y purísimo; un azul que, teóricamente era imposible que funcionara en tales circunstancias; pero que, en la práctica, puesto ahí por ella, no podría ser más admirable.

De lo anterior y aun de otras cosas, parecen no haberse dado cuenta los críticos. El hecho no es asombroso, ni mucho menos desalentador o desacostumbrado. Hasta podría decirse que la honra. Forman legión —una legión olímpica— los que eran demasiado buenos para merecer la mirada de la crítica municipal y espesa. Si los críticos de esta Bienal, de la anterior o de lo que sea, no advierten nada, ello no es culpa de los críticos ni de C. Urueta.

Se dirá, por controvertir, que mereció una mención honorífica. Para mí tengo que Cordelia no la merecía y que no honra a nadie, ni a la pintora que la recibió, ni a los críticos que se la otorgaron. Porque, viendo claro, ¿no fue también mencionada la Sra. Lucinda Urrusti? Lo menos que podría decirse acerca de los "juicios" críticos que informaron esta II Bienal, es que son desconcertantes en muchísimos casos. Premios y menciones fueron dados, más de una vez, con un atolondramiento digno de mejor causa. Ya que la excelencia de C. Urueta no necesita demostrarse, sobraría, sí, quien quisiera saber cuál base tienen los que pretenden medir con el mismo rasero a, por ejemplo, Cordelia Urueta y L. Urrusti. Veamos lo que hace esta última: carga con dos pedazos de pared desvencijada, alegremente los ubica sobre otra pared del INBA. Eso no tiene gracia, pero a nadie le importa. Lo que sí importa es que L. Urrusti no se para en barras. Todos recordamos una tela de la época azul-rosa de Picasso llamada "La Toilette". Ahora bien, la Sra. Urrusti no tiene talento; pero no neguemos que tiene ojos. Como sí los tiene, ha visto el cuadro a que me refiero y pensó —naturalmente— que sólo ella lo había visto. Se lanzó a copiarlo mal, le cambió de nombre, le puso "El Baño", lo firmó. No consiguió lo imposible: el rebajamiento de una obra maestra de todos los tiempos. Claro que tareas como la que se propuso la Sra. Urrusti tienen una ventaja: para realizarlas no es necesario ser valiente. Basta con ignorar; pero no la mayoría de las cosas, sino todas, absolutamente todas.

Puestos los críticos a mencionar locamente ¿por qué no tomar en cuenta a la Srita. Ramos Prida? Esta reúne, si se quiere en grado mayor, las cualidades que, por lo visto, hacen gratuitamente las delicias de la crítica: exagera la pared, es sabia en ineptitudes y ligeramente más repugnante que su compañera de afición.

Dijo Quevedo y Villegas a Pérez de Montalbán, algo que sigue siendo actual: "junta los santos a los bergantes, cita batidos los idiotas y los filósofos, los chaconeros y los padres de la iglesia; alaba al autor de la Naqueracuzza, como el de la Ilíada o Eneida; celebra al autor de los torligos mórligos, tirigimorlos, chinchirrimallos, turigurigallos, mucho más que al del Pimandro, y con palabras que aun le arrastran a Aristóteles". (1)

(1) Francisco de Quevedo, Perinola. Al Doctor Juan Pérez de Montalbán, graduado no se sabe dónde, en lo que, ni se sabe ni él lo sabe, Pág. 524. Clásicos Emecé, Buenos Aires.

Remedios Varo y Leonora Carrington, ambas surrealistas, exponen obra que no sólo refresca sino que ennoblece y actualiza su escuela. Partiendo del mismo punto no puede haber, sin embargo, un par tan radicalmente distinto como el que forman estas pintoras. Sólo tienen dos cosas en común: a) el no obedecer ciegamente a la regla primordial del surrealismo definido por Breton como un "automatismo psíquico, mediante el cual se propone expresar verbalmente, por escrito, o de otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de toda vigilancia ejercida por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral." b): Ambas están seguras de que, más allá del universo material, existe una realidad superior o, por lo menos, que es imposible apreciar por medio de los sentidos.

Carrington está influenciada técnicamente por italianos y flamencos del siglo XV, y esencialmente por el esoterismo antiguo y medieval. Esa misteriosa corriente cuyo principio se ignora, pero que no ha cesado de fluir en nuestros días (2), y que remontándose más allá de los Misterios Delficos sombrea todas las épocas de la historia, penetra por entero la pintura de L. Carrington. Esta, en el pasado, pintó escenas infernales sobre la tierra. Ahora describe escenas infernales en el infierno. Es órfica. Como Orfeo, ha descendido al infierno; al revés de Orfeo, se ha quedado ahí tocando su lira incandescente. Es órfica hasta en que está constituida de tal modo, que su cabeza iría al templo de Dionysos; su lira, al de Apolo. Su satanismo extraordinario, su capacidad para la blasfemia, su endemoniada sensualidad, que van más allá del humor negro, no serían nada si no estuvieran apoyados en un don de expresión que se ve pocas veces, y si su difícil técnica no fuera perfecta. El aquelarre de "Los Terronautas" es, quizá de los tres cuadros exhibidos, aquel donde las cualidades de la pintora sobresalen. Imprimiendo en colores claros y suaves, velando en negro y esgrafiando consigue, en nuestros días, una pieza de esas que tampoco fueron corrientes entre el siglo XV y la primera mitad del XVI. Por otra parte, sus figuras ecuestres, con cabellos y barbas divinamente esgrafiados, apenas pueden verse en los más hermosos vasos griegos. Nunca se sabe dónde aprende el que puede aprender.

(2) V. Gurdjieff: El Hombre más Extraño de este Siglo, Luis Pawels. Buenos Aires, 1955.

L. CARRINGTON



Así como L. Carrington desciende del demonio que alcanzó su mayor gloria en la Edad Media, Remedios Varo proviene del demonio socrático. Apolínea, inmaculada, poseída del cielo, R. Varo no puede ser más española. Podría afirmarse que es españolísima al estilo de los místicos españoles. Instalada en el cielo, alguna vez desciende a la tierra para contarle al hombre cómo es Dios. R. Varo es, en nuestro tiempo, una consecuencia de aquel espíritu religioso que en el siglo XVI alcanzó el máximo de expresión y que Oliveira Martins definió como "ese ardor y entusiasmo religiosos, inseparables, al parecer, del temperamento peninsular y como adheridos a algún elemento constitucional del genio de la raza".

Heterodoxa como su colega inglesa, a esta española le preocupa el amor de otro modo y en distinta medida que a los otros surrealistas contemporáneos o del pasado. Poseyendo una influencia no obvia, sino de profundidad, de Marc Chagal, su demonio angélico le dicta una noción del amor que sobrepasa el concepto surrealista. Para ella, el amor no es otra cosa que una puerta comunicante con la gracia. El amor transfigura y abstrae de la tierra a los amantes; es magia que los convierte —si juntos— en cuerpos celestes que giran más allá de todo; si separados (recuérdese "La Despedida"), en seres que por siempre se buscarán, sin encontrarse, por un laberinto de dolor y soledad.

Pintando de afuera para adentro, ofrece al espectador un mundo de recogimiento. No es el ser de carne el que se recoge; es el espíritu el que se encierra en sí mismo para poder mirar el mundo prodigioso.

Ya aparezcan en una habitación, en una cápsula, o en luminosa penumbra, sus figuras permanecen envueltas, en realidad, en una materia lo suficientemente sutil para no maltratar, ni aun rozar levemente, el alma desnuda y contemplativa.

Para hablar de lo inefable, los instrumentos materiales de R. Varo se tornan inmateriales e inefables. Su modo de adumbrar, velar y endulzar contornos, es insuperable. Las tablas flamencas tenían tan poca materia que parecían hechas con nada. Y al espectador le parece mentira hallar que el trabajo de esta pintora tiene aún menos materia —y es mucho decir— que cualquiera de los maestros flamencos.

Los verdes y grises plateados de "Papilla Estelar", son de tal modo intangibles materialmente, que no parecen pintados sino impresos. Des-

R. VARO





GIRONELLA

que, fuera del Salón de currido el año pasado— En Perú, A. Villegas y forman una pareja de a fila. Chile, en cam- abstractos mediocres. No an malos son sus abs- . Entre éstos últimos, "nació en Calumbú" y Burbusay", etc. Afortu- uno y murió uno. Que ay quien lo resista. En múdez, Mario Carreño, o Lam, Luis Alonso; salón de México falta México. Me refiero a calidad de su pintura a, sea dicho, lo mejor án, en cambio, una se- viejos pintores —Ame- rero— muy mal repre-

Guillén, y Minero y respectivamente, pintan hubiera ocurrido nada. cuando lo dejé de ver be un Volpi geométrico Mondrian renegaría en- onjunto no está mejor. da que decir, como no : año no están dos va- Jorge Gallardo y Lola obresale Ignacio Gómez , difícil el suyo. Traba- ninuciosidad de artífice, mos. Le importa el di- puras y muestra, con sa zona recóndita, im- tituyen el ser de la nie- De Honduras, Lazzaroni : si abandonara la aldea Honduras, también, dos López Rodezno —maes- reños— alegran la vista a parte, el artista trata : vivir un arte antiguo y : hacen ver, por la pri- ta, concebido, realizado : obra de arte. Me llama "Elementos Pri- as". De ninguna mane-

ca podría preguntarse: ejores? Exceptuando a :e Hartigan, todos son :la abstraccionista nor-

Los organizadores de la gran exposición no acertaron más en el capítulo de los pintores extranjeros con salas de honor. Guayasamin no sólo obtuvo una sala. Fue premiado. Conozco su trabajo desde 1947. Por esa época era joven y parecía tener mucho qué expresar. Con esperanza entré a su sala. Encontré a un Guayasamin que dice lo que decía Picasso hará veinticinco años; lo que Paul Klee murió diciendo. Algo que no pude saber, porque no apareció por parte alguna, era lo que Guayasamin —que ya no es ningún jovenzuelo— tiene que decir por su cuenta.

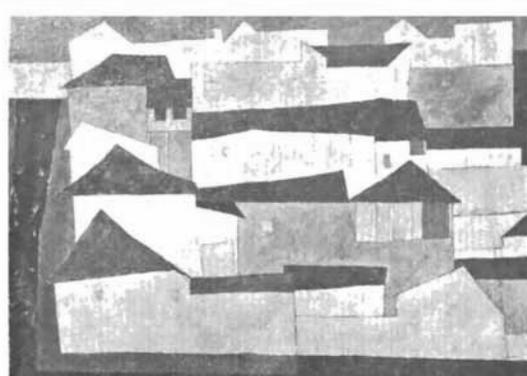
Cavalcanti, por su lado, es un falso Leger temprano.

Jack Levine es una pésima traducción, al inglés, de Lautrec, Rembrandt y Daumier. Siendo las dos primeras, influencias de profundidad, le dan lo poco bueno que tiene. La tercera, demasiado obvia, es pésima porque lo arrastra y se lo come. Los grandes maestros son fascinantes y arrolladores. Benefician a su secuaz, sólo cuando éste tiene fuerza y valor para luchar con ellos y ganarles la partida. No es éste el caso de Levine. El permanece indefenso, mientras Daumier lo aplasta sin permitirle dar una sola pincelada propia. Dice con monotonía y de segunda mano, lo que Daumier expresó con vivacidad y genio hace largo rato. Se puede gustar del falso Daumier y hasta premiarlo, únicamente si jamás se ha visto al auténtico. El único error de Levine consiste en haber nacido cien años después. A de Vinci le pasó lo contrario: Nació 400 años antes.

Con Soldi —argentino— todo es mucho peor. Así se haga el mayor esfuerzo, no hay vocablo para llamar a esa colección de máscaras mal alimentadas, paralíticas, navegando en un limbo de jalea odiosa. Nadie haría el gasto de unas líneas si no fuera porque el buen señor —que apenas serviría para decorar el tocador de alguna cursi afelpada— tiene una sala del INBA para él solo.

Watkins no está mejor. Apenas es concebible que haya quien gaste tanta tela, en pintar exactamente lo que a nadie le importa. La escuela de París —¡a qué Watkins pertenece!— tuvo, como todas, una razón de ser. Su batalla contra el academismo fue necesaria. Pero el despistadísimo Watkins, ¿contra quién pelea? ¿A qué vienen sus mandoblazos dados al aire?: a nada. Ser, en estos dorados tiempos, de la escuela de París, es como votar por Abraham Lincoln en las próximas elecciones.

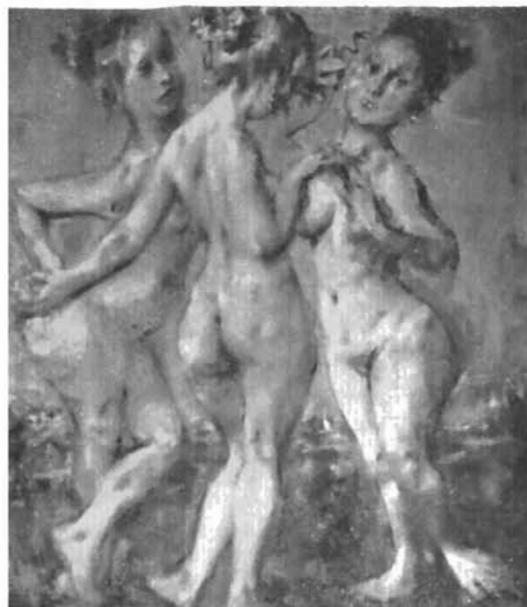
(3) Por ejemplo: Robert Natkin, Fred Peman, Rudy Pozzatti los magníficos Frank Roth y Sonia Gechto'f. ¿Por qué no, también, Pintores figurativos de la ciudad de Ronald Markman?



GUAYASAMIN



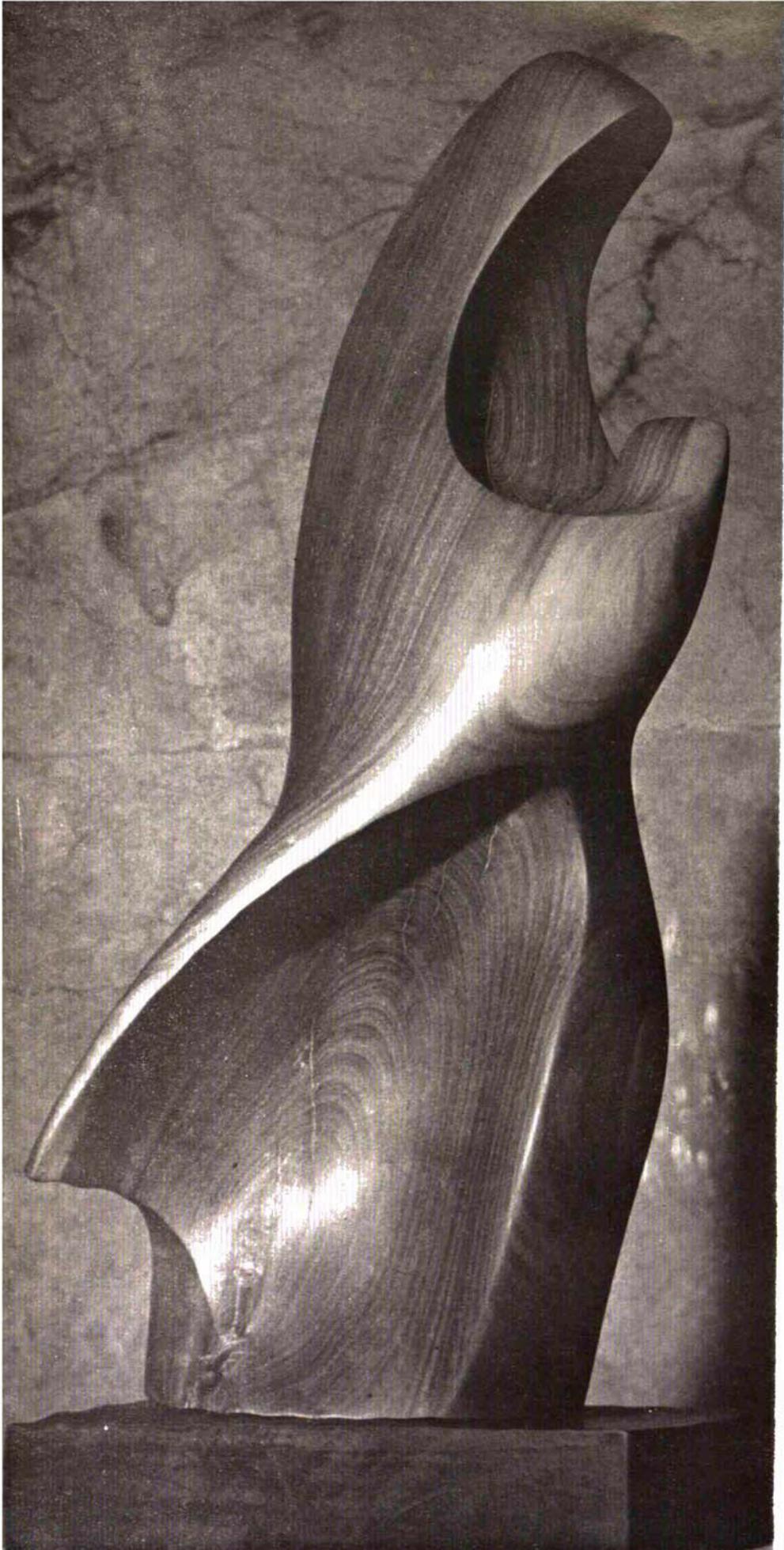
CAVALCANTI



J. LEVINE



SOLDI



M. NUÑEZ DEL PRADO

LA ESCULTURA EN LA II BIENAL

Otra vez se tiene que estar de acuerdo en cuanto al 1er. Premio Internacional, concedido a la escultora boliviana Marina Núñez del Prado. (Se pregunta uno forzosamente, dado el atollamiento de los críticos, si no será que cuando aciertan andan como distraídos).

Si la piedra, el bronce o cualquier material, para dejar de ser lo que son en estado puro, y convertirse en obra de arte, deben ser forzados a perder su gravedad y a adquirir espíritu, forma, libertad; y si artista es sólo aquel que echa a caminar la materia inerte, el que puede mandar; Lázaro, levántate y anda, Marina Núñez del Prado es una artista privilegiada.

Sus piedras y maderas perdieron, no sólo el peso, sino casi todo contacto con la tierra. Con un dominio infalible afianza de un golpe cada contorno. Son tales su esencialidad, su poder de síntesis, que da la impresión de que desbasta poco o nada.

N. del Prado no sólo abstrae a la materia su gravedad, sino que le da vuelo. (Téngase presente la madona en madera cuyo manto —sin metáfora— ondea en el viento).

El viento lo usan los pintores con relativa facilidad. Los escultores —no hay que decir por qué rara vez quedan satisfechos de sus tratos con elemento que les es tan adverso. A Marina Núñez del Prado le va maravillosamente cada vez que a bien tiene aventurarse en el aire.

Creyendo que la escultura es un arte de entrantes y salientes en la medida en que lo creía Rodin, la luz y la sombra —cada vez más presentes en la escultura moderna— juegan en ella un papel muy tenue.

Admira observar cómo, al compás de sus instrumentos, la materia se doblega y cómo la piedra, que tiende a caer de sí misma, se levanta a su conjuro, atraída y poseída por la música.

El Premio Nacional de Escultura "Diego Rivera" le fue concedido a Francisco Zúñiga.

Hace veinticinco años Zúñiga era un escultor inconforme. Abandonó su tierra que le venía demasiado chica. Vino a México a formar parte del movimiento plástico revolucionario. Encontró lo que buscaba: espacio y estímulo. Esta es una historia tan antigua como conocida.

Es triste, pero necesario, decir que el joven inconforme, cuando perfeccionó una receta —que ni siquiera era suya— se sintió conforme y en paz consigo. El rebelde se amansó, el escultor se estancó. Desde hace veinte años no hace sino repetir la misma historia con las mismas palabras. Palabras, además, deformadas, convertidas en retórica de maestro de escuela.

Sus bronces y piedras no es que pesen, es que son el espíritu de pesadez. Si un escultor no es capaz —como no ha demostrado serlo Zúñiga— de darles un nombre nuevo, un ánimo al bronce, a la piedra, ambos continúan siendo como eran el primer día de la creación. De nada valió entonces el esfuerzo para vaciar el bronce o tallar la piedra. Bronce y piedra eran más necesarios aprovechados para hermosas verjas y nobles pavimentos.

Su falta de imaginación a la par que su cómoda conformidad, se notan hasta en sus temas: mujer sentada, desnudo de mujer, maternidad, y en los demás de sus discípulos —su reflejo—: maternidad, la familia, las hermanas, mujer desnuda, los hermanos, maternidad, la familia, etc., etc. Así hasta el cansancio embrutecedor.

Como si esto fuera poco, Zúñiga parece cansado, perezoso en el trabajo. Sus perfiles indefinidos, huidizos, sus blandos contornos apenas indicados, su fácil informidad buscada y la que no busca y le viene por añadidura y como por castigo, convierten a sus lamias robustas en cosas tan planas por dentro como por fuera. Zúñiga sabe —yo sé que sabe— que una escultura debe serlo por todas partes, sea cual sea la tendencia que la voluntad nos dicte seguir o el genio inventar. Entonces, ¿Qué le pasa? Sus figuras son iguales a una esfera. Por cualquier lado que se las vea, da lo mismo. Y hasta es mejor una esfera; porque puesta a caminar sobre un plano inclinado, en un momento dado se mueve a una velocidad tal, que ni se sabe lo que es.

Zúñiga no es la academia. Es peor. Es la fosilización más acabada de lo viviente. El hombre, el aire que respira, la idea que lo mueve, el misterio que lo habita y diferencia, Zúñiga se las compone para enterrarlos en una tumba de la que no saldrán, ni para asistir al valle de Josaphat.

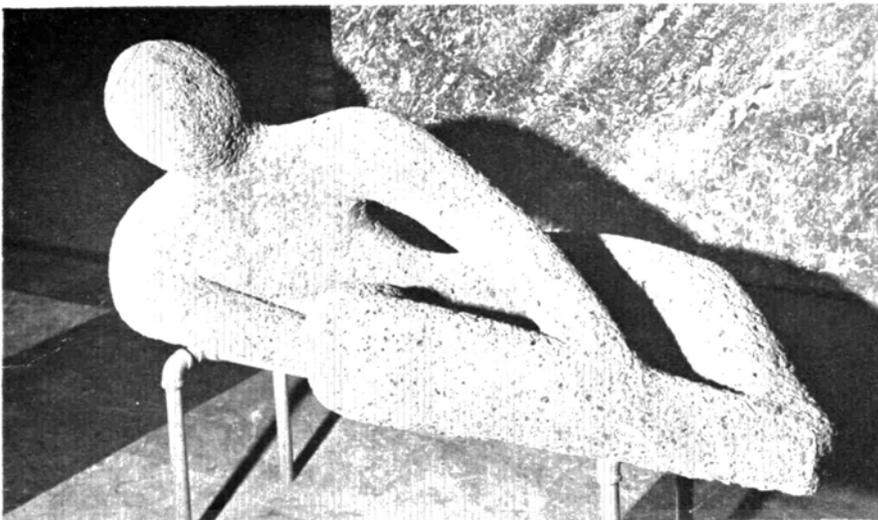
Cuando se es demasiado joven e inexperto suele tenerse una constante preocupación a causa de los maestros que desorientan. Poco a poco, lenta pero seguramente, se llega al convencimiento de que nadie puede desorientar a nadie. No hay, en realidad, maestros malos, sino alumnos pésimos. De los actuales alumnos de Zúñiga, los que nacieron desorientados le serán fieles hasta la muerte. Los otros tendrán que irse y olvidar rápidamente todo lo aprendido, como se fue y olvidó Pedro Coronel.

Este, después de curarse radicalmente en el olvido, volvió a empezar, más bien a nacer. Hace siete años, ya tenía un concepto completo y dinámico de lo que es la escultura. El suyo era un dinamismo alcanzado por vacíos que engendraban luces y sombras.

En su obra más reciente, ya lo suficientemente original y madura para contener su propio futuro, —y digna de un estudio que no pienso hacer— ese juego de vacíos ha perdido en dispersión, lo que ganó en esencia y unidad.



F. ZUÑIGA



GELES CABRERA

Mucho habría que decir sobre el tema. Tanto, que excede el marco de esta reseña.

Sólo resta añadir que Coronel y Soriano —que no presentó nada —son notas aisladas, fuertes, persistentes y aparentemente inconexas, de una sinfonía en la que, probablemente, vuelva a convertirse la escultura mexicana.

Por volver quiero decir retornar a la gran tradición de los escultores prehispánicos, no para reproducirla, sino para sacarla de los museos, empujarla, engrandecerla de nuevo.

Además de Zúñiga y sus discípulos favoritos, representan a México: Germán Cueto —niño sabio pese a sus años que no cuentan—, siempre invadido por la alegría, la inquietud y las pasiones de la búsqueda y la aventura, y que parece atravesar —cosa en él insólita— un período de tristeza y quietud; un grupo de jóvenes rebeldes que están por hacerse, de los cuales es reconfortante y razonable esperar lo más.

Sorprende y alegra también en la muestra de México, Augusto Escobedo. Parece haberse dado un baño de adentro hacia afuera, y haber tomado grandes resoluciones; optó por la libertad artística. El resultado es magnífico. Sorprende lo bien que se acomoda —sin esfuerzo, pero sin blandura—, a la forma que ha adoptado. Curiosamente aquella figura en madera, traduce exactamente el nuevo espíritu que lo anima. Aunque exteriormente parezca otra cosa, en realidad es un autorretrato espiritual.

Hay también, en México, una Geles Cabrera que ya está hecha y derecha en el arte de golpear cinceles y escoplos. No es ninguna promesa. Su obra, emparentada con el clasicismo por medio de la proporción, la serenidad y la expresión interna que la anima obviamente y que, sin embargo, no es un dechado de la llamada "proyección sentimental", es de una calidad que —¿cómo podría ser de otro modo si la ley de probabilidades se opone a que la flauta suene, por casualidad, siempre que debe?— pasó inadvertida al paladar de un jurado que parecía de concurso literario.

Aun reconociendo que la obra de G. Cabrera es difícil de entender porque la gobiernan dos tensiones de signo opuesto: el afán de abstracción y el de proyección sentimental; la cual oposición es, precisamente la que le da conflicto, vitalidad espiritual y secreta, aún si se reconoce, digo, la dificultad nada insuperable, ofrecida por esta escultora, también tendrá que reconocerse que los que se comprometen a juzgar tienen la obligación de ver. Si ese día era de noche, ¡pues traer una lámpara! O a otra cosa.

Queda aun Roca Rey —que tuvo una sala aunque no lo diga el catálogo—, peruano ante quien hay que detenerse. Ha redescubierto el arte africano, poco aprovechado en la América del Sur y del Norte, de una manera personalísima. No sólo por la forma evocadora, sino porque les da a sus esculturas, aunque parezca imposible, un ambiente selvático y libre que parece emanar de ellas mismas, y un movimiento pesado y tardo peculiar de la raza. Roca Rey no parece un blanco, sino un negro que trabaja en lo que le pertenece. Especialmente grato y suyo, es el tocador de flauta. Y también especialmente ilustrativo respecto a su estilo, en el que la figura participa de los atributos, por igual del dibujo y de la escultura. Del pie a la coronilla del flautista, un delgado volumen, que se vuelve línea en el espacio, línea creada y, a su vez, creadora va tocando y formando —sucesión de puntos, instantes matemáticos— los sucesivos, infinitos puntos anatómicos. Perú sólo mandó como escultor a Roca Rey. Pero bastó y sobró.



DECORACION

a cargo de JAIME LIMON

El hombre se reconoce en sus creaciones. Imprime en ellas su estado de ánimo, las convierte en reflejo fiel de las condiciones de su época —sociales, económicas, políticas— y, así, las transforma en documento histórico.

La decoración interior, como expresión creadora humana, se encuentra sujeta a las mismas influencias que cualquier otra manifestación artística. A través de sus formas y conceptos se revelan las costumbres y tendencias de una etapa histórica determinada, y se descubre al hombre, rodeado de los objetos que reflejaron su gusto y su sentido de organización.

Esto se entiende cuando contemplamos las manifestaciones del pasado. Así sea un utensilio familiar del Egipto faraónico, un carruaje barroco o una vestimenta renacentista, encontramos las características esenciales de cada época. Y siempre podemos distinguir el **estilo**.

Pero cuando nos referimos a las manifestaciones contemporáneas se duda —y aun se niega— que posean algún valor estético o que puedan agruparse en un estilo determinado.

Esta **desconfianza** para aceptar nuevas formas de expresión decorativa —que han surgido necesariamente, apegadas a la rápida transformación de las condiciones sociales y económicas— es una reacción natural, pero, afortunadamente, equivocada.

Es necesario, pues, analizar las causas que han producido las críticas contra la decoración moderna, y a la vez, tratar de encontrar la solución adecuada y demostrar los valores permanentes de ella, de la decoración actual.

Una de las causas, quizá la más importante, que ha atraído la crítica de la llamada **frialidad** y pobreza de nuestros conceptos decorativos es el maquinismo. El abandono de la elaboración artesanal que produce obras limitadas o "exclusivas", en las que interviene en forma directa e inmediata la habilidad humana, es consecuencia inevitable de la creciente industrialización de nuestro medio.

Pero si la máquina es obstáculo para la aparición de una valiosa manufactura cuando se la emplea para simples fines comerciales, deja de serlo cuando la consideramos como una fuerza que proporciona al hombre nuevas posibilidades, pues a él le toca convertirla en hábil y preciso instrumento que facilite su sentido creador.

El aspecto comercial constituye, a su vez, otra de las causas nocivas. El especulador, sin comprender los elementos que mancha, **comercializa**, convierte en simple mercancía los valores decorativos. De esta manera, se imponen a la colectividad fórmulas y cartabones que desvirtúan la expresión artística y auténtica de la decoración.

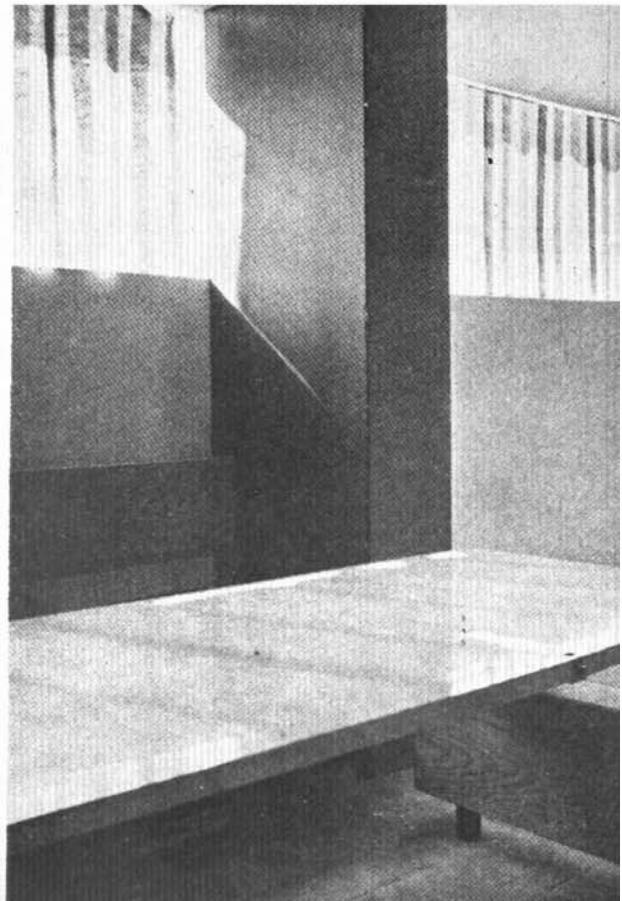
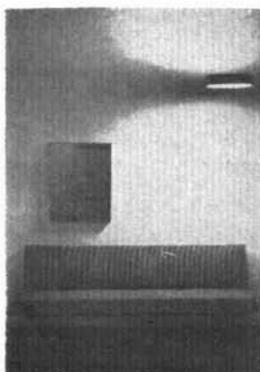
Así, el comercio —más bien, esta clase de comercio— defiende su estabilidad económica a través de una propaganda que, irrisponsable, únicamente se destina a facilitar el aumento de las ventas.

La mayoría de las publicaciones, con el aparente propósito de fomentar en el público un mayor conocimiento de la expresión decorativa, pregonan fórmulas "para decorar".

EL HOMBRE Y LA DECORACION



POESIA NUEVA,
DIFERENTE,
PERO NO AJENA
A VALORES FORMALES
AUTENTICOS





EL PREGON DE FORMULAS "PARA DECORAR" CONVIERTE EN SIMPLE MERCANCIA LOS VALORES DECORATIVOS

Esta idea de que por medio de fórmulas o soluciones convencionales se puede lograr "un hogar bello y funcional", ha corrompido el sentido de la decoración contemporánea, tratando de limitar su posibilidad creadora. Grave peligro, porque el público ya no tratará de buscar la solución decorativa que provenga del estudio de sus necesidades, sino que, habituado a la fórmula, confundido por su constante repetición, se alejará de la comprensión del estilo adecuado, alentado por el comerciante irresponsable.

Por tanto, el empleo inadecuado de la máquina, el aspecto comercial y la propaganda, que han patrocinado el empleo de fórmulas, son los principales factores que obstaculizan la producción de auténtico valor. Pero, por fortuna, hasta ahora sólo han provocado confusión, divergencia de opiniones e incomprensión del estilo contemporáneo, sin perjudicar su esencia.

En cambio, si analizamos los factores que han propiciado la formación de este estilo, podremos afirmar que se adapta eficazmente a las necesidades prácticas y artísticas de nuestra época.

Es verdad sabida que la máquina y los nuevos sistemas industriales determinaron la concentración de grandes masas de población en las ciudades; y que esto, obviamente, originó la necesidad de construir nuevos tipos de viviendas, más reducidas, con un mayor aprovechamiento del espacio y más baratas.

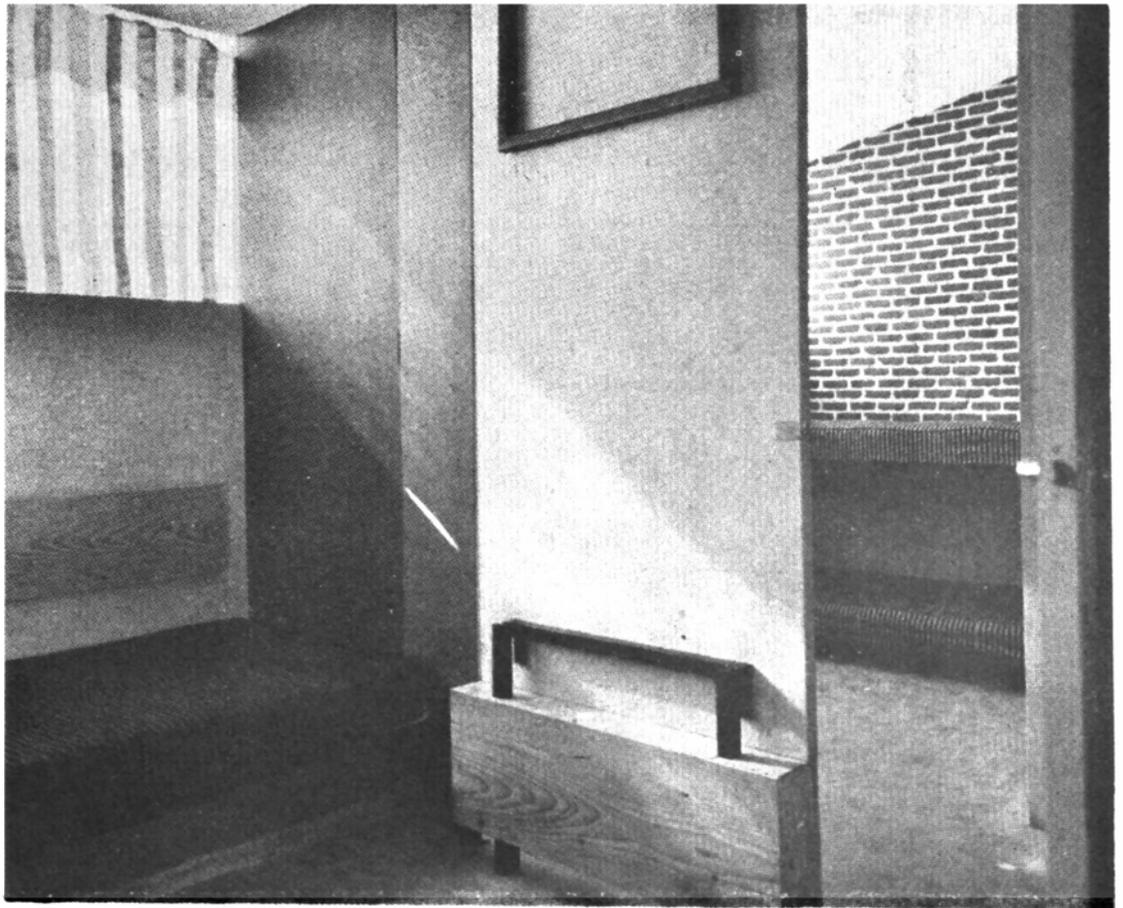
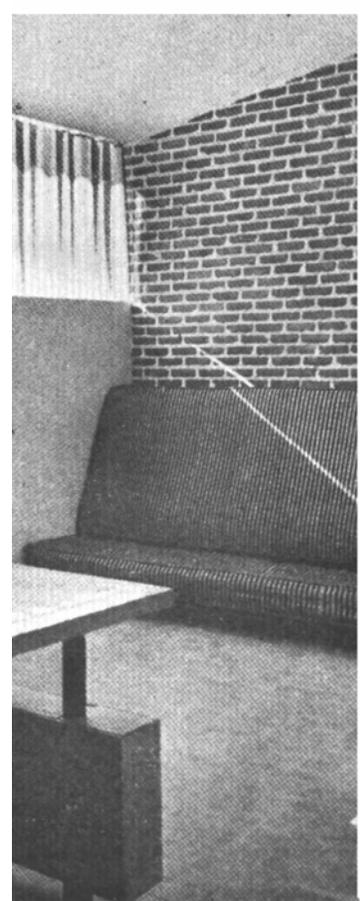
La organización de los interiores tuvo que adaptarse, necesariamente, a las nuevas necesidades.

Las grandes concentraciones urbanas crearon variados y complejos problemas. Numerosos grupos de la población tuvieron que habitar en departamentos y "multifamiliares", viviendas que facilitan el cambio de sus moradores. A toda esa población inestable había que resolver sus problemas de decoración: espacios reducidos y cambio de morada. El proyectista estaba obligado a encontrar en sus creaciones un concepto de adaptación funcional, que respondiera a necesidades variadas y elásticas.

Así, la decoración moderna busca siempre la eliminación de lo superfluo y acentúa su condición funcional. Y la simplificación de las formas y la búsqueda de soluciones sencillas, no denotan falta de inspiración; al contrario, son acertadas. Son la respuesta eficaz y hábil a las necesidades ya mencionadas, dentro de un concepto que substituye la expresión convencional, la fórmula, por un conjunto unitario de valores expresivos, que se demuestra en los más simples utensilios o en los más complicados, exactamente igual que en los estilos del pasado.

Siendo las necesidades diferentes y elásticas, es, entonces, acertada la respuesta a base de conceptos diferentes y elásticos, ya que podemos considerar que un estilo no lo es solamente cuando adopta formas fijas, sino cuando se adapta y responde con acierto a las exigencias del medio y refleja, como se expuso en un principio, al hombre mismo, como producto de las condiciones políticas, económicas y sociales de su tiempo.

J. L.

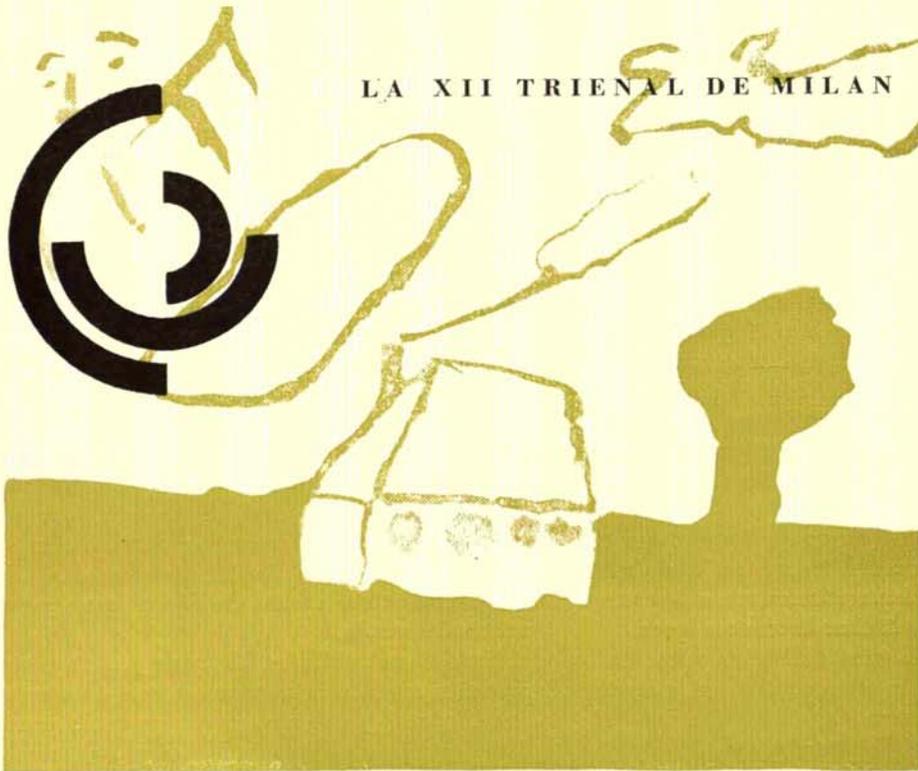


UN CONCEPTO DE ADAPTACION FUNCIONAL, QUE RESPONDE A NECESIDADES VARIAS

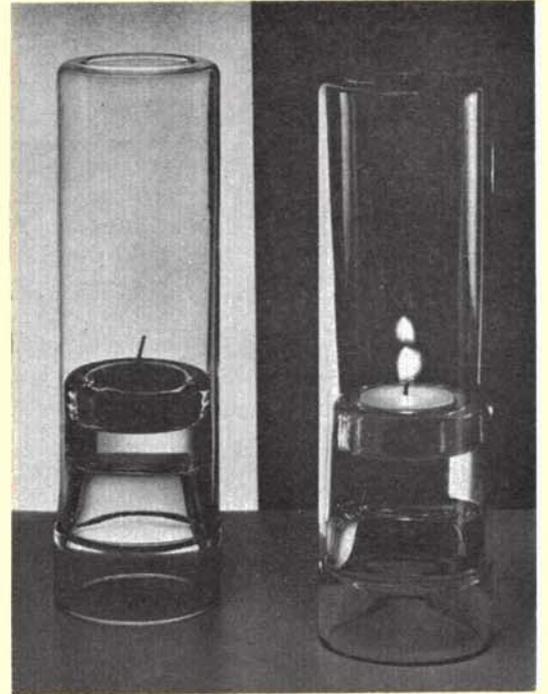


DISEÑO Y ARTESANIAS

a cargo de JORGE STEPANENKO



LA XII TRIENAL DE MILAN



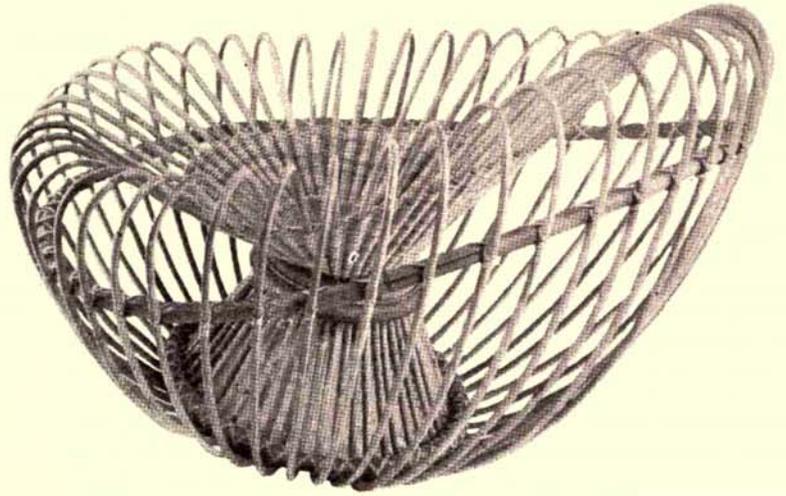


La Décima Segunda Trienal de Milán se presenta en 1960 en franca etapa de transición.

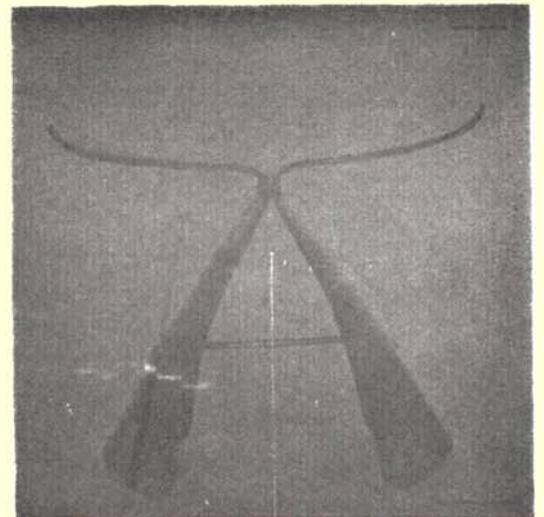
De ser una exposición de arte decorativo, en esta ocasión sus organizadores, para darle más unidad, le impusieron un tema: La Casa y La Escuela, en los tres ambientes: urbano, sub-urbano y rural.

Como en toda transición, sus resultados inmediatos han sido heterogéneos y el espectador se confunde por la ambigüedad de las secciones presentadas.

Sin embargo, el actual camino ha de ser positivo si sus directivos sostienen con energía el interés que representa esta variación radical en su planteamiento, ya que de no ser así, la seriedad con que algunos países tomaron la nueva orientación de la Trienal, se verá defraudada.



FRANCIA



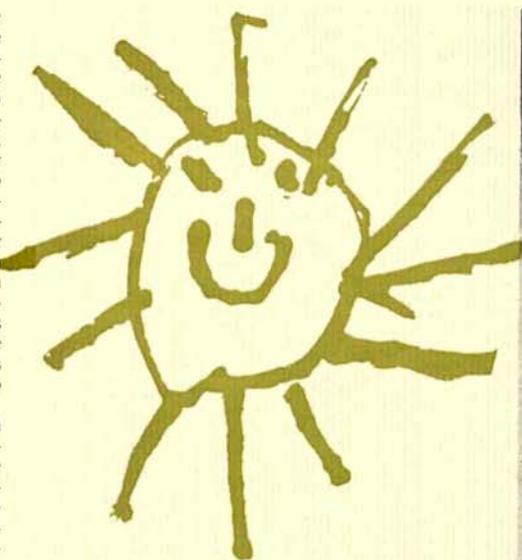
JAPON



Es asimismo importante que para la distribución de recompensas se tome en consideración la forma en que cada país se haya apegado al tema y presente soluciones originales y factibles; de aquí, se podrá deducir el camino que en el futuro seguirá la tradicional exposición de arquitectura y artes decorativas, que por ser la única que se celebra en el mundo, adquiere un gran relieve internacional, legítimamente sostenido a través de doce ocasiones en que ha presentado los adelantos más positivos en el campo del diseño moderno.

México está presente en esta exposición con el ejemplo más significativo que en el campo del diseño industrial se haya realizado en los últimos años en nuestro país. Se trata de la unidad "Aula-Casa Rural" que el Comité de Construcción de Escuelas, bajo la dirección del Arq. Pedro Ramírez Vázquez, ha producido en serie y está construyendo en el campo mexicano (Calli N° 1).

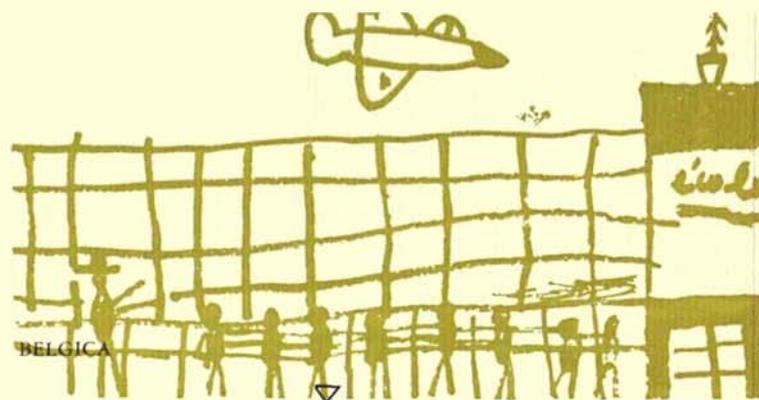
"Una solución lógica apegada a una realidad social, un ejemplo de planificación realizada por un equipo de arquitectos... Si no fuera por la presencia de la escuela inglesa, el pabellón de México sería lo mejor de la Trienal", dicen los expertos ingleses en la revista pedagógica "Educación" (22 de julio de 1960).



BELGICA



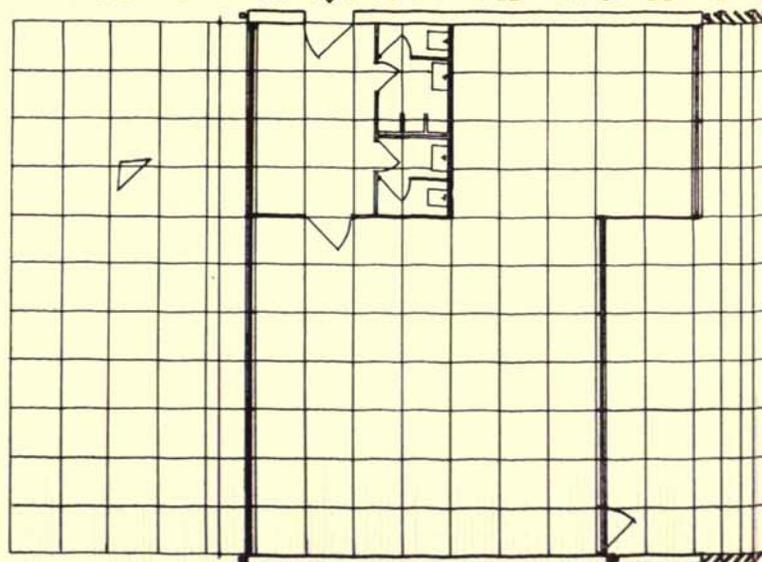
AUSTRIA

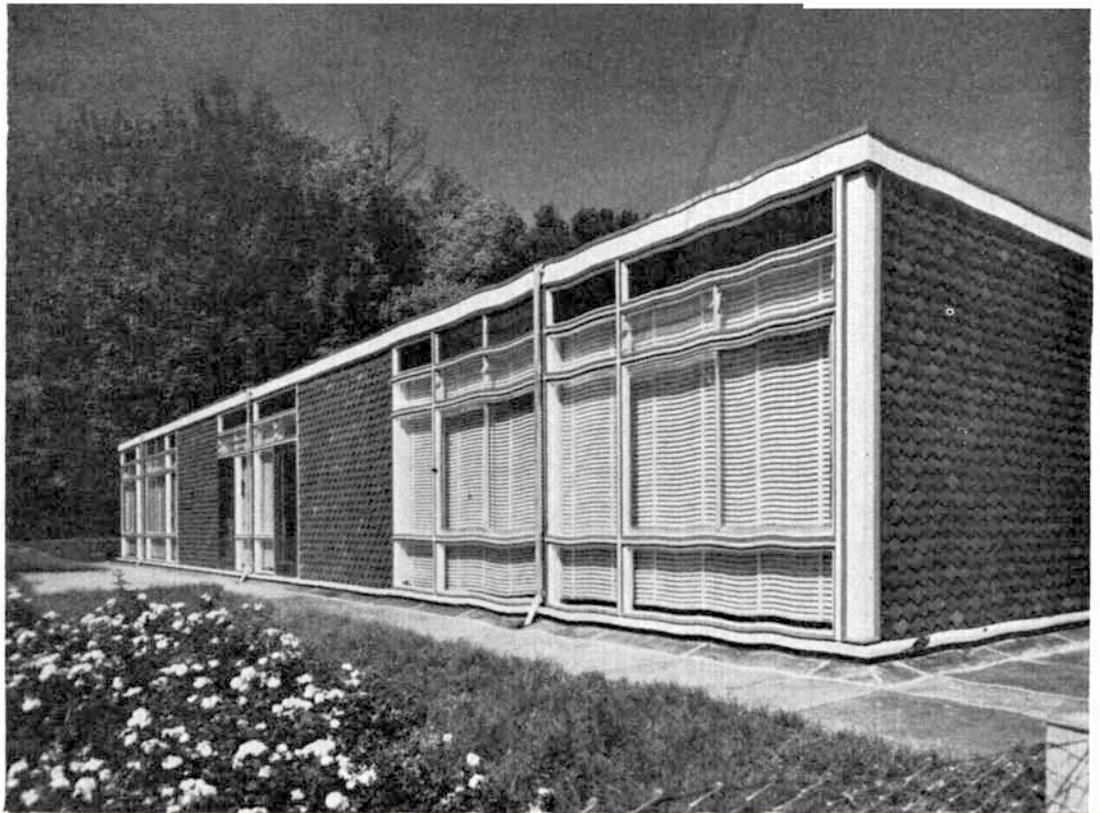
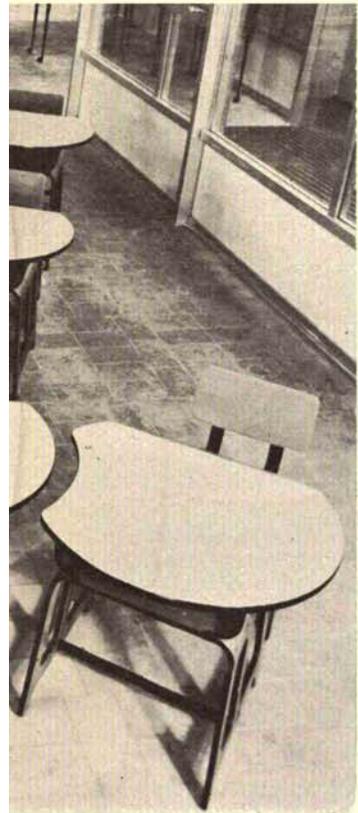


BELGICA

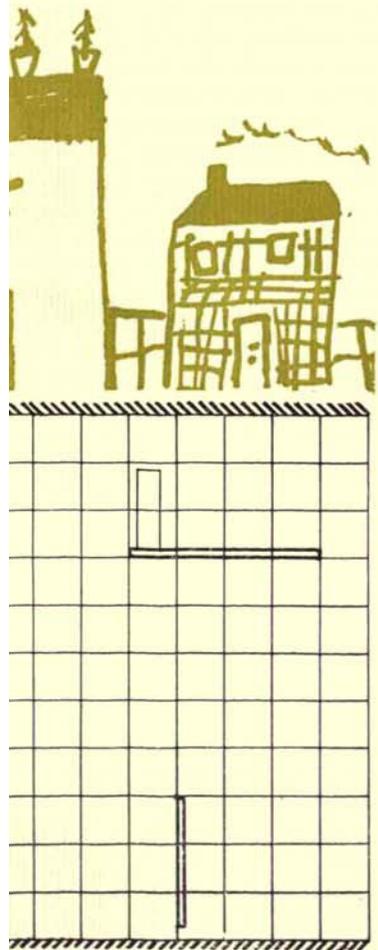


AUSTRIA

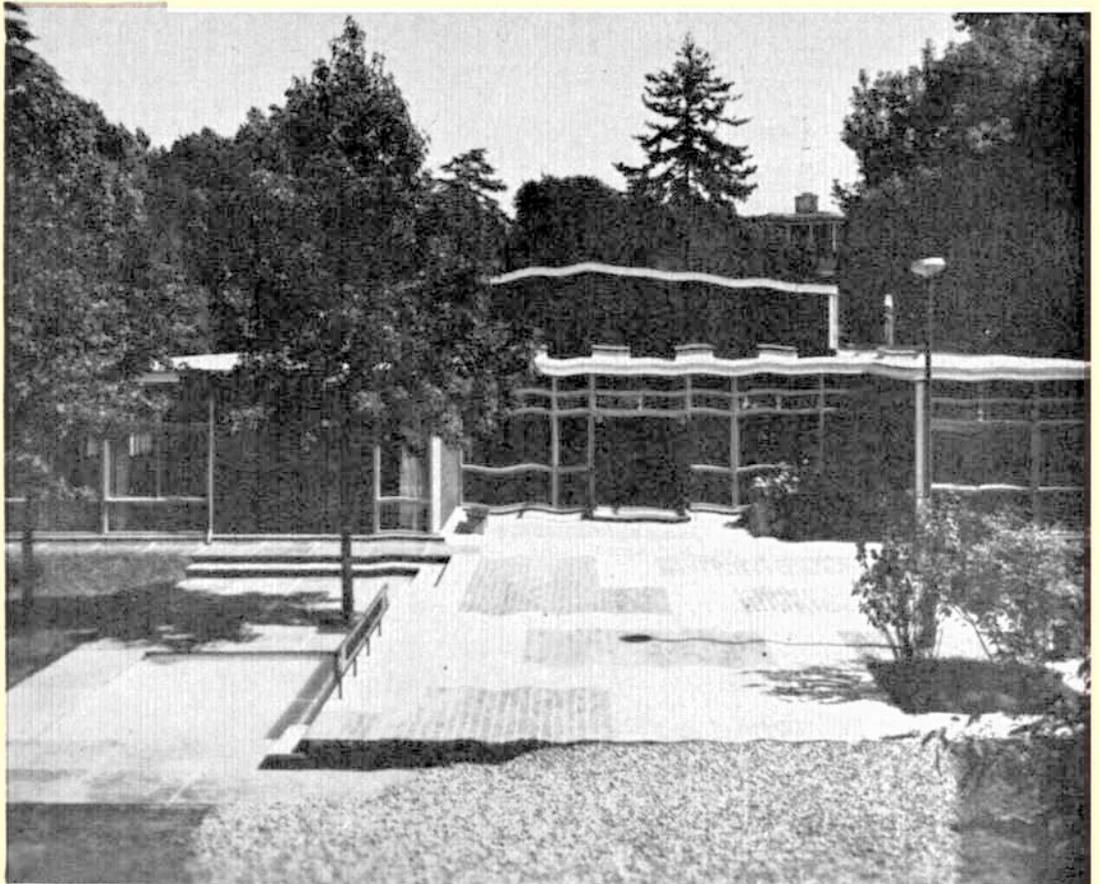




INGLATERRA



INGLATERRA



EL DISEÑO INDUSTRIAL

El campo del diseño no tiene límites.

En nuestra época, señalada de una manera definitiva por el frío utilitarismo de la máquina, es precisamente el diseño lo que nos ha permitido humanizar los utensilios y artefactos que la máquina nos brinda.

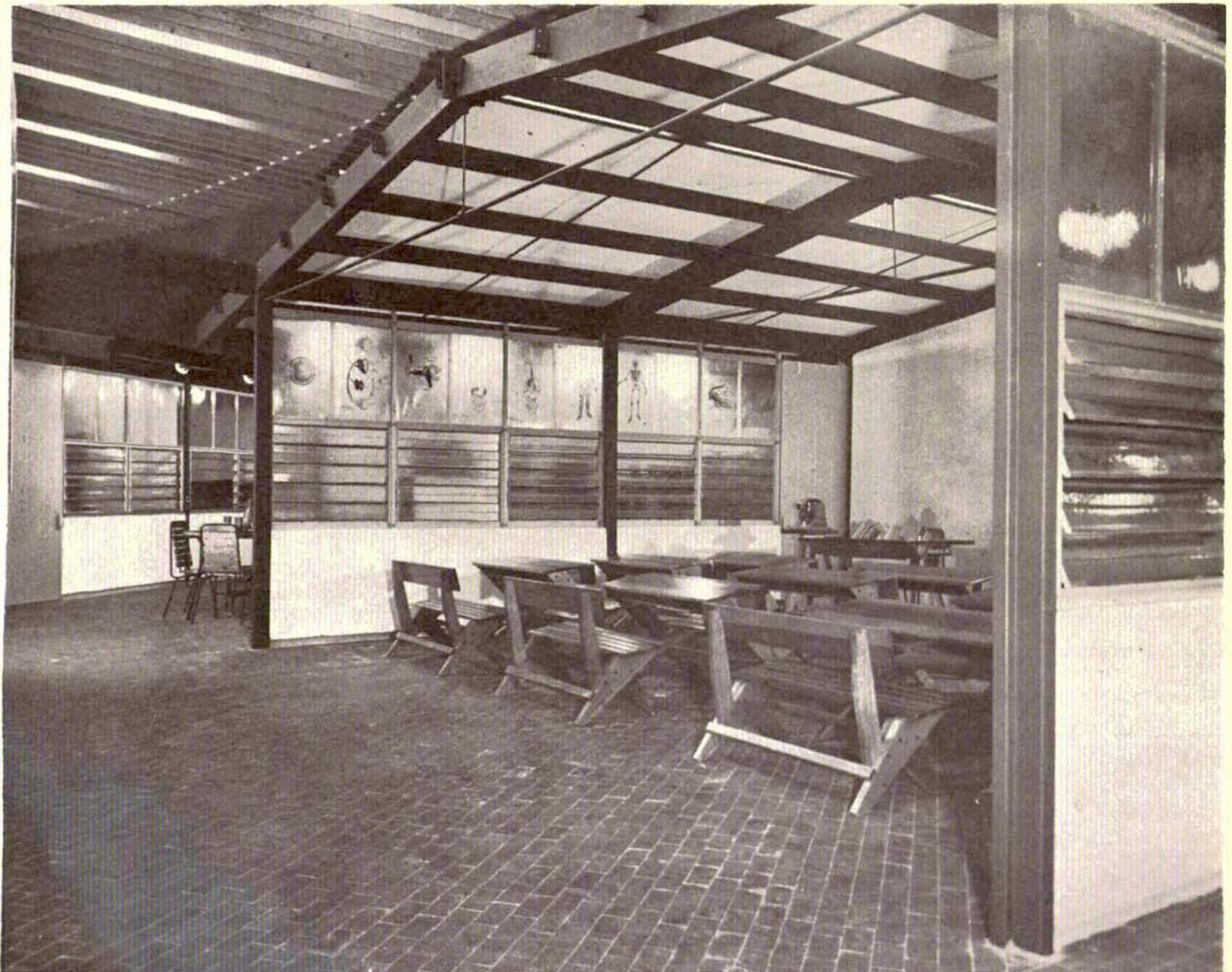
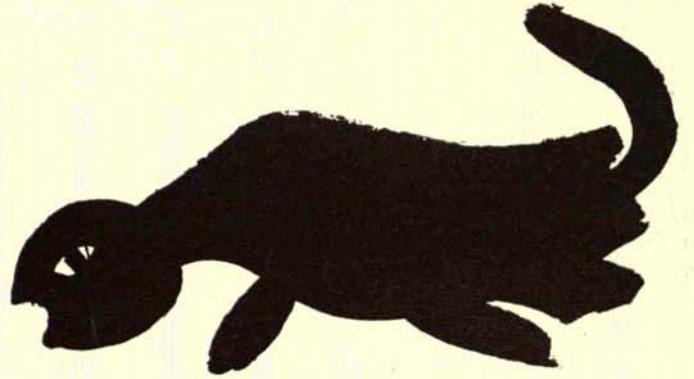
No se trata, como en un principio, tan sólo de suavizar las formas agresivas del producto industrial. Actualmente existe una franca y decidida intención formal en la búsqueda de soluciones que sean útiles en el más amplio sentido de la palabra; es decir, que el hombre se sirva de ellas en forma fácil y amable.

La presión del diseño ha obligado a cambiar las matrices de las máquinas, y esto ha hecho variar la relación hombre-máquina, que durante muchos años había entrañado una supeditación del hombre a la función utilitaria del producto industrial, lo cual ahora podemos considerar primitivo, resultado del solo análisis económico y técnico de la producción en serie.

Esta superación, la cual constituye una victoria del diseño sobre la máquina, ha alcanzado su máxima expresión en países como Finlandia, en donde han sabido transportar la generosidad del diseño artesanal al campo de la industria de producción en serie, reuniendo en el artefacto las calidades necesarias para impresionar favorablemente a los sentidos.

No podemos olvidar lo indispensable que resultó, al principio del maquinismo, la proposición del utilitarismo positivista en cuanto a la organización económica industrial; actualmente, la industrialización en el mundo es ya un hecho, no solamente una proposición.

En estas condiciones, la industria no debe imponerse al hombre, sino que, por el contrario, es al hombre al que le corresponde reformarla en sus rígidas disciplinadas iniciales y convertirla en su creación más noble, por sus alcances cuantitativos y más humana, por la identificación que en ella ha de encontrar. O. U.



SWEENEY CONTRA WRIGHT

Las largas colas que el público hacía para entrar a ver el museo Guggenheim de Nueva York, no parecían amainar el disgusto de su Director, James Johnson Sweeney. El Sr. Sweeney empezó a sentirse gravemente disgustado con el edificio que ocupa el museo, desde el momento en que vio por primera vez los planos del arquitecto Frank Lloyd Wright; y a pesar de que por algún tiempo parecía haber hecho las paces con el edificio, nunca estuvo realmente satisfecho. Finalmente, el museo anunció que su Director había renunciado.

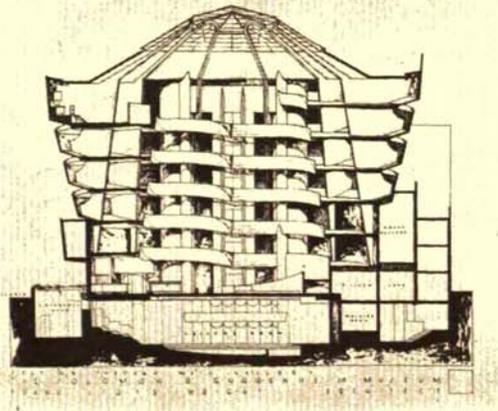
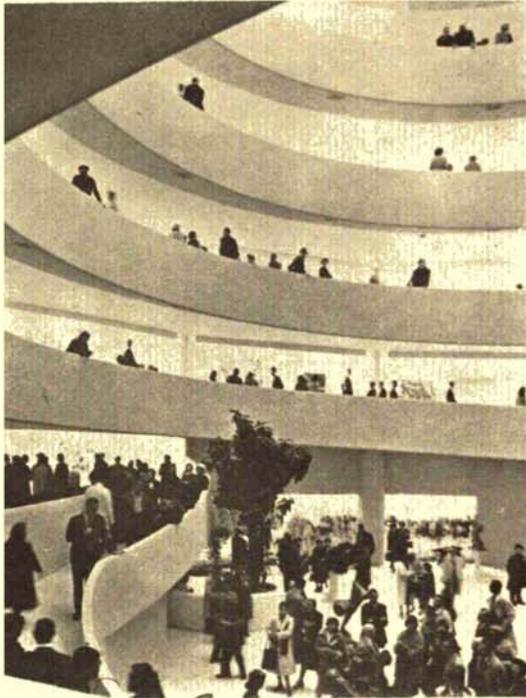
Sweeney es muy conocido en el mundo de las artes y parece que también es un hombre con ideas propias. En 1946 renunció al cargo de Director del Departamento de Pintura y Escultura del museo de Arte Moderno de Nueva York, porque pensó que no tenía tanta autoridad como hubiera deseado. En 1952 entró a dirigir el museo Guggenheim, que se había llamado museo de Pintura no objetivista, y que tenía la reputación no sólo de ser de criterio demasiado estrecho, sino también de ser de segunda categoría. Sweeney parecía en su elemento organizando e incrementando la colección, hasta que topó con la figura de Frank Lloyd Wright.

Cuando se estrenó el edificio, algunos críticos y también muchos artistas dijeron que el arte había sido sacrificado a la arquitectura. Sweeney hizo saber que en esto él estaba de acuerdo. Wright había esperado que la iluminación principal de la gran galería central vendría de la cúpula de cristal del techo, pero Sweeney instaló brillante iluminación fluorescente y pintó las paredes de un blanco deslumbrador ("blanco Sweeney: el color de la muerte", protestó Wright).

Sweeney no dejó nunca de tener la impresión de estar administrando, no un museo, sino un monumento a Wright; pero, a pesar de todas sus objeciones, el hecho es que de no ser por el edificio de Wright no habría multitudes esperando para ver la colección Guggenheim.

Sacado de TIME

EL
NUEVO
EDIFICIO
DEL
MUSEO
GUGGENHEIM



Una nueva solución a un programa arquitectónico implica un concepto nuevo, que puede introducirse gracias a una sociedad nueva; de allí el valor indiscutible de la identificación de Frank Lloyd Wright con su época, hasta el último momento de su existencia. Percibir un fenómeno, encontrarle una expresión en la arquitectura, es hacer arquitectura. Wright es actual en sus soluciones y se adelanta a su era en su visión humanista.

La pintura en la época moderna juega el papel más importante entre las diversas artes plásticas, así como en la evolución del diseño y el desarrollo industrial. Más que ninguna otra disciplina, ha pasado a ser propiedad de la colectividad y se ha convertido en diversión —en el sentido más puro del término—, que está muy lejos de ser exclusiva de las minorías.

La pintura enseña aun sin que se le llegue a entender; familiarizarse con las formas es más rápido que desentrañar el contenido; la impresión formal se asimila de manera inconsciente y sin distinción de grados de cultura. En esto se parece a la música, que se queda en la memoria por la simple impresión auditiva. Debido a las anteriores condiciones, la pintura es un espectáculo del que puede disfrutar un gran y variado público.

A Wright no se le escapa la necesidad de erigir un monumento a la actividad creadora que ha hecho cambiar el panorama de las artes en su aspecto formal. El arte máximo ha sido, pues, tratado por el gran arquitecto siempre contemporáneo.

En nuestro tiempo, la pintura se ha acercado definitivamente a la expresión siempre abstracta de la arquitectura; y es en este preciso momento cuando se crea el edificio que viene a satisfacer el programa de gran espectáculo, y en donde el pueblo disfruta de la comunión de ambas artes. Se asemeja en su esencia al templo, y el Ser Supremo, en esta ocasión, vendría a constituirlo la pintura, debido a la unión que establece entre los hombres, inspirándoles un entusiasmo común, en virtud del cual se logra un diálogo espiritual, una comunicación sin conversación.

El Hall central, de gran altura, que, en términos de arquitectura, llamamos vacío, se ha convertido en el espacio pleno, en el lugar único donde los asistentes a la gran función de arte se encuentran en un solo tiempo ininterrumpido.

Por primera vez en una exhibición pictórica, la gente está reunida en un mismo recinto. El edificio es la unidad, y lo exhibido, la diversidad. Allí está plasmada la universalidad de su creador, difícil de entender para aquellos críticos saturados de espíritu comercial que exigen del arte un utilitarismo racional negociable al contado.

1952 EL ESTADIO DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE MEXICO

arquitectos

Augusto Pérez Palacios

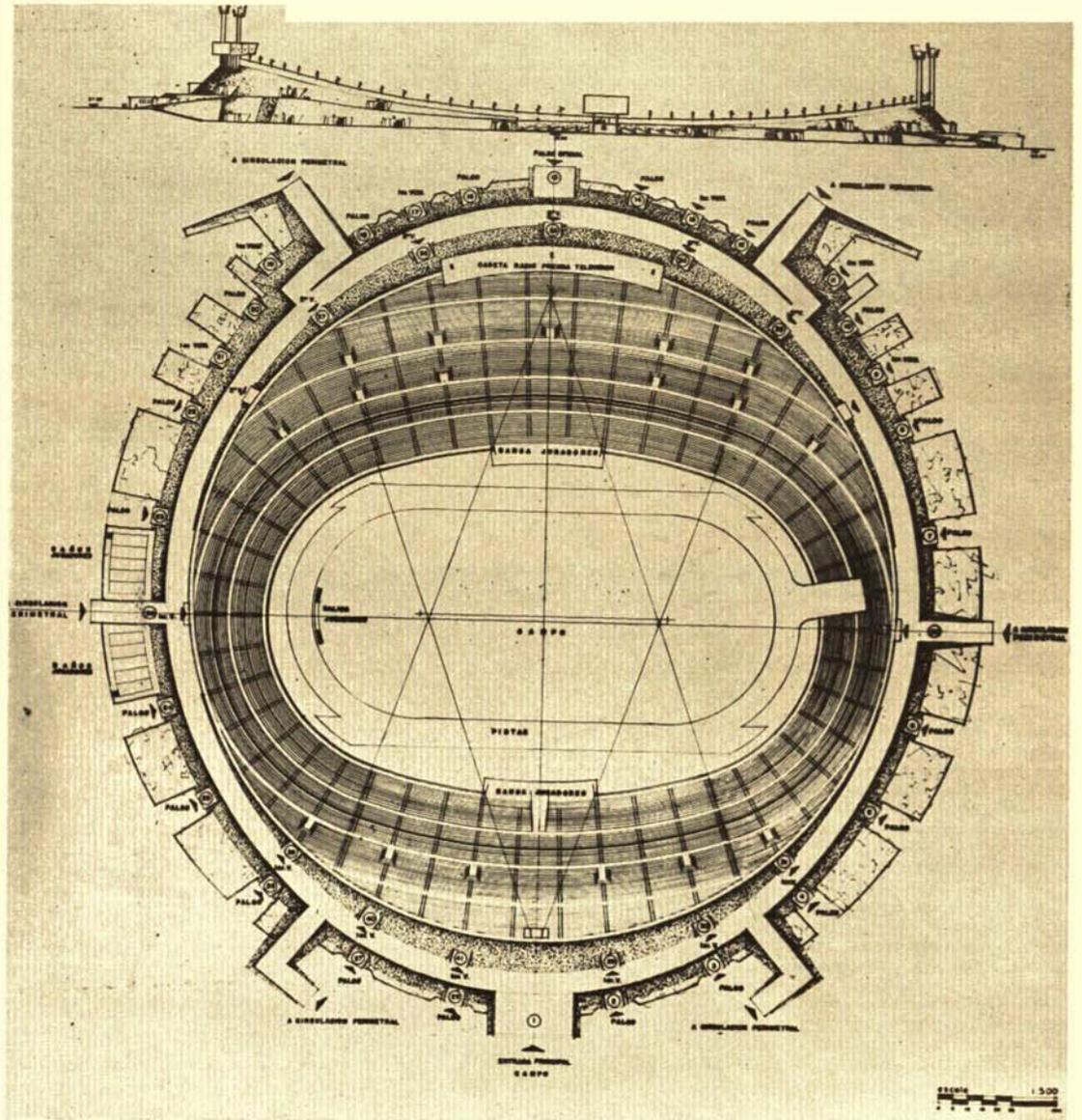
Jorge Bravo

Raúl Salinas



Ha sido muy elogiado por la crítica internacional el nuevo velódromo que se construyó en Roma, con motivo de la última olimpiada, obra de los arquitectos César Ligine, Dagoberto Ortensi y Silvano Ricci, el cual nos parece merecedor de los comentarios favorables que se le han dedicado. Sin embargo, también pensamos que las formas generosas de su lenguaje arquitectónico no corresponden al ambiente urbano en donde se encuentra enclavado. Estas formas son casi idénticas a las del estadio olímpico de la Ciudad Universitaria del Distrito Federal, proyectado y construido por el arquitecto Augusto Pérez Palacios, con la colaboración de los Arqs. Jorge Bravo y Raúl Salinas, en el que, por razones de paisaje, de ambiente urbano y, más aún, de sistema constructivo, sí se manifiestan en toda su generosidad y belleza.

Si bien a los autores del velódromo no se les puede atribuir el error de la situación urbana, sí nos llama la atención que el resultado formal corresponda a un ambiente de distinta esencia.



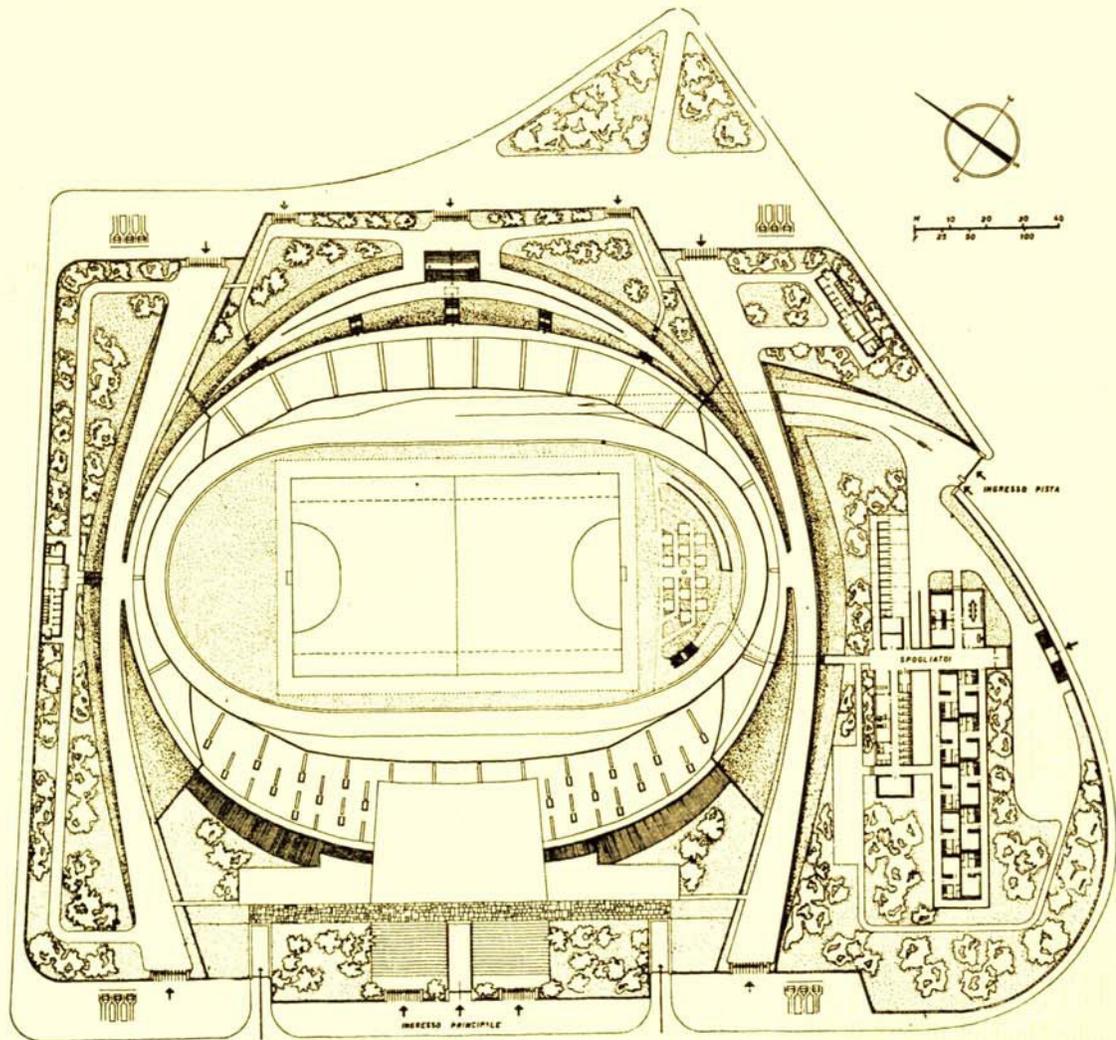
EL NUEVO VELODROMO DE ROMA. 1960

arquitectos

Cesar Ligine

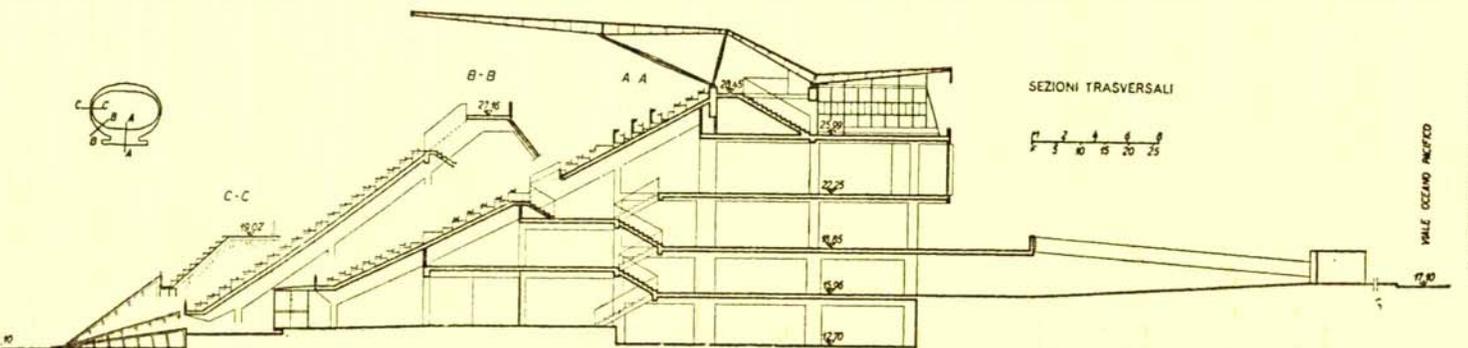
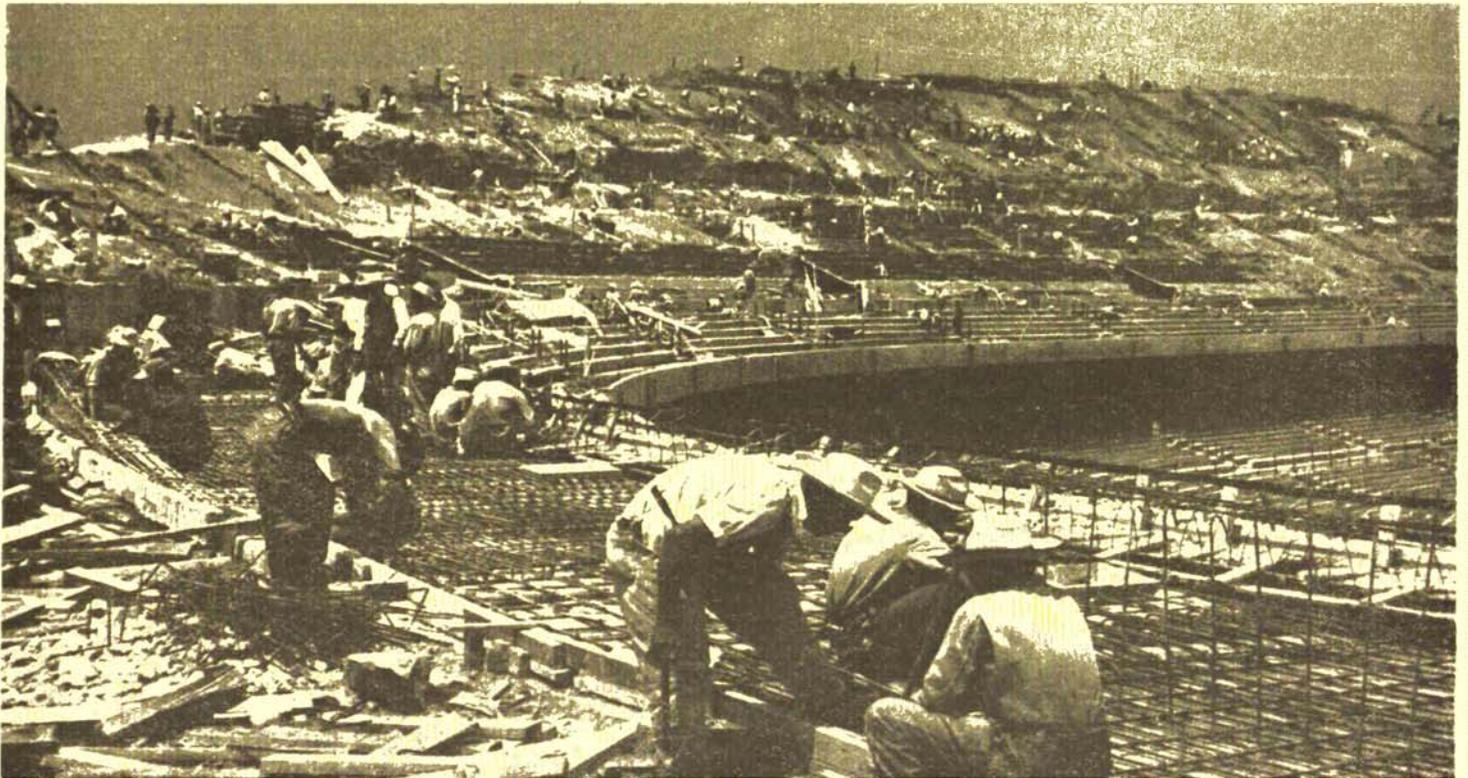
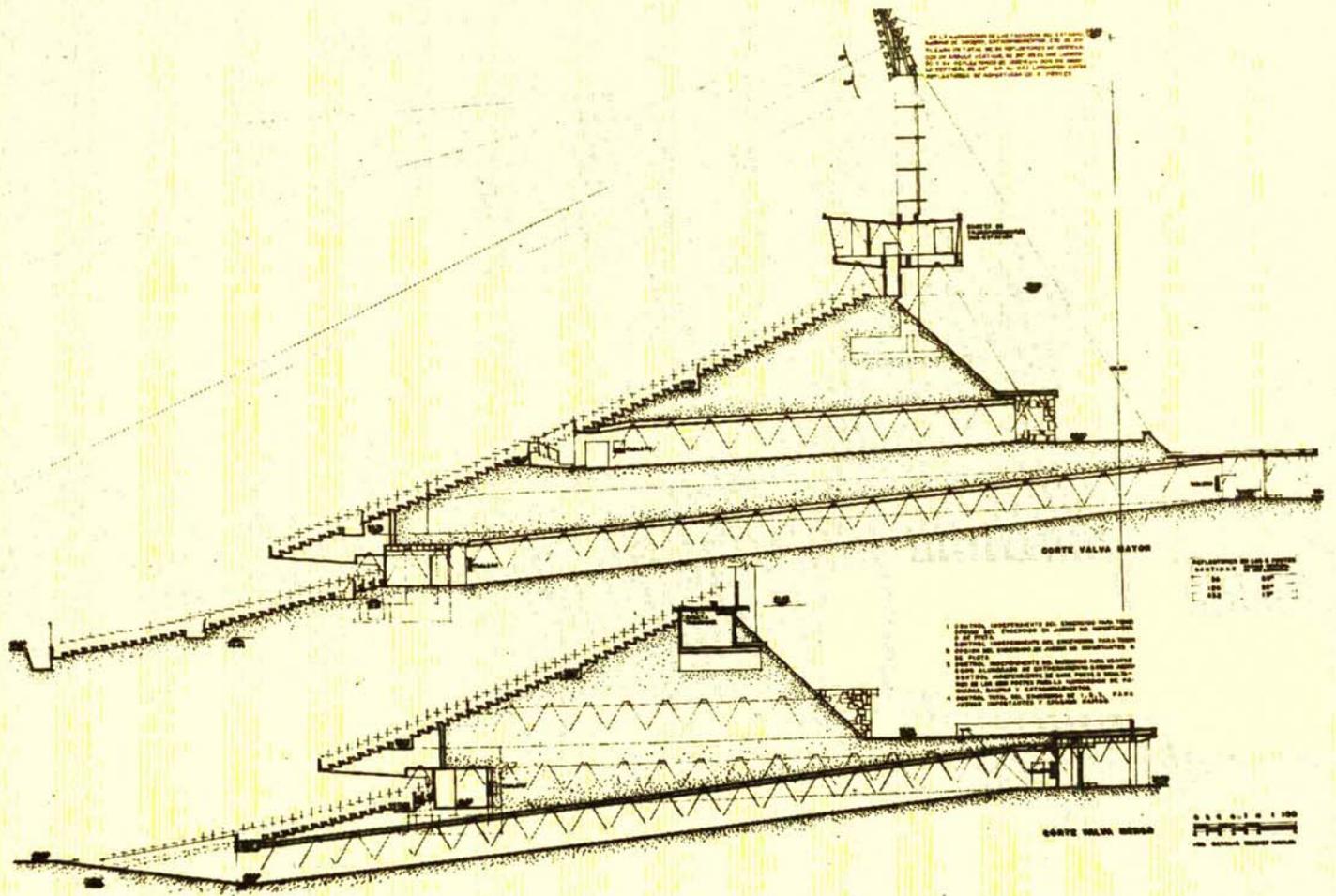
Dagoberto Ortensi

Silvano Ricci



TOMADO DE LA REVISTA
L'ARCHITETTURA N° 58





Altamente significativa resulta la compilación que ha realizado la Comisión designada para representar a México en el X Congreso Panamericano de Arquitectura, que en esta ocasión ha sido dedicado a la vivienda.

De ella han formado un valioso volumen que constituye la ponencia que presentaron los arquitectos mexicanos en Buenos Aires.

Digna de elogio resulta esta ponencia, tanto por la calidad de su contenido, como por ser la primera vez que se reúne un grupo de arquitectos para presentar en forma tan amplia y decidida la producción global que, en este aspecto, se ha llevado a cabo en nuestro país, lo cual deja sentir un espíritu de unidad por demás valioso.

La vasta obra realizada durante los últimos sesenta años, nos invita a creer que gobierno y técnicos han encontrado el camino de una solución eficaz a este problema fundamental, y estamos seguros de que se sigue una lucha tenaz para mejorarla, con base en las experiencias adquiridas y que, como lo advierten los ponentes, debe aprovecharse no sólo a escala nacional, sino aún continental.

Si las proposiciones que se plantean ante el Congreso de Buenos Aires son ambiciosas, no menos ambiciosos deben ser los planes que se proponga el arquitecto al solucionar ya no el programa de planificación de la vivienda, sino el programa máximo de la arquitectura: el de la vivienda mínima.

Pocos gremios profesionales han logrado, en nuestro país, una verdadera unificación en sus fines, medios y orientaciones. Variados problemas, específicos de cada profesión, lo ha impedido. Por ello, es motivo de limpio orgullo reconocer que el Colegio Nacional de Arquitectos de México ha alcanzado su sólido prestigio, derivado de su seriedad técnica y de su creciente actividad.

La organización del C.N.A.M. ha permitido la creación de múltiples comisiones que eficaz y efectivamente se preocupan por resolver las necesarias de sus agremiados, y el esfuerzo cotidiano de ellas está rindiendo sus primeros frutos.

El actual funcionamiento del Colegio nos orienta para el próximo cambio de la Mesa Directiva. Desde hace varios años, se ha decaído atrás la era en que valían más nombres conocidos en los miembros de nuestra asociación que la colaboración y la preocupación de muchos, que invierten su tiempo en realizaciones concretas.

Esta sana orientación que nos aleja definitivamente de las agrupaciones estéticas y añejas, debe continuarse en todos los aspectos del Colegio. Con ello, aumentará su prestigio y el beneficio para cada uno de sus asociados. Además, la experiencia de todos los que van participando realmente en las actividades intergremiales, debe traducirse en una situación desde la cual puedan ejercitarla más eficazmente.

DEL MOVIMIENTO RACIONALISTA AL "CURTAIN WALL"

Las grandes figuras del movimiento racionalista de la arquitectura, como Peter Oud, Mendelshon, Le Corbusier, Gropius y Van der Rohe, admiran de sus antecesores inmediatos el empleo del vidrio y del acero, la sinceridad constructiva, y, en términos generales, puede decirse que asimilan lo mejor de su producción. Su preocupación es actual y es válida en sus aspectos social y de expresión formal, yendo dirigida esta última a la satisfacción de necesidades precisas y concretas.

La arquitectura racionalista tiene un programa que sigue con fidelidad y apego. Su trayectoria es limpia y su semilla fértil.

La producción racionalista se difunde rápidamente y es adoptada como propia por buenos y malos discípulos.

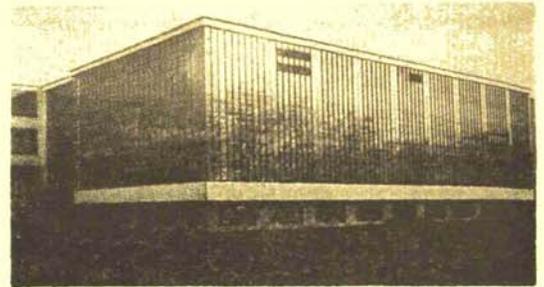
A pesar de esto, los programas válidos hace 50 años se nos antojan ahora simplistas y hasta cierto punto incongruentes. La proposición racionalista de acercarnos al hombre colectivo nos ha hecho más humanistas; el contacto con los problemas sociales ha sido fecundo, y podemos decir que actualmente se han superado las formulas iniciales. El funcionalismo, como tal, no ha existido ni podrá existir. El artista se vale de la forma y aún la forma geométrica más elemental adquiere un valor en las manos de los que verdaderamente los son dentro de esta corriente. Lo que se ha dado en llamar formas puras en la volumetría racionalista, no son el resultado de una mera función, sino de una intención formal de un creador, intención formal íntimamente ligada a su función; pero nunca —insistamos en ello— una mera función con su resultado formal.

Si esas formas han obedecido a fórmulas que ahora han sido sustituidas por otras nuevas, más intensamente humanas, es innegable que en la etapa actual sólo los verdaderos creadores pueden seguir obteniendo de ellas valores positivos. La enorme simpatía que ha despertado en todo el mundo la arquitectura racionalista, la hace propiedad común, y es allí, por desgracia, en donde encuentra el constructor mediocre, que desconoce su íntima esencia, su fin último y sólo construye obedeciendo a una moda, a un cartabón, a una exigencia comercial.

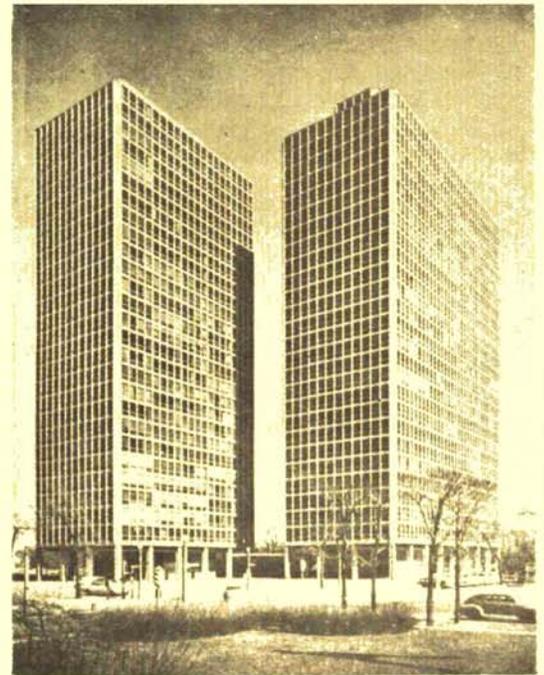
Hagamos, de una vez por todas, una distinción necesaria entre crear arquitectura y construir en arquitectura. Indudablemente que la industria de la construcción ha propiciado la proliferación de constructores en arquitectura.

Las fórmulas son simples, los mecanismos están al alcance, y lo único que hace falta es el cliente.

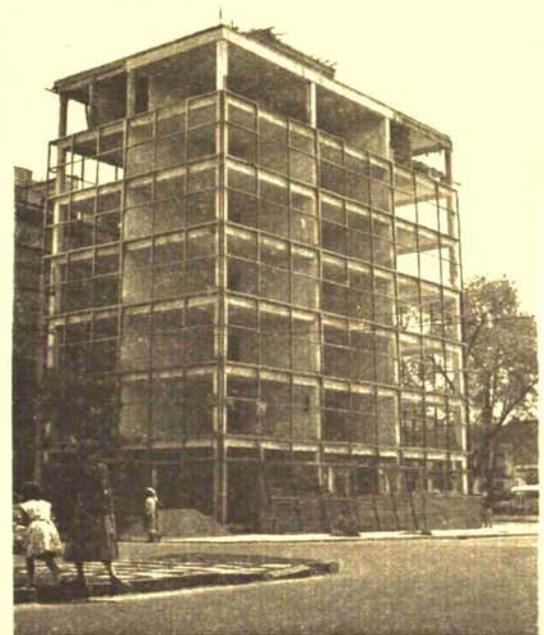
Con sólo esto se levanta un edificio revestido de **Curtain Wall**, y, cándidamente, se le llama arquitectura.



1927. BAUHAUS DE WEIMAR GROPIUS



1957. COMMONWEALTH PROMENADE VAN DER ROHE



1960. INMUEBLE EN LA CIUDAD DE MEXICO

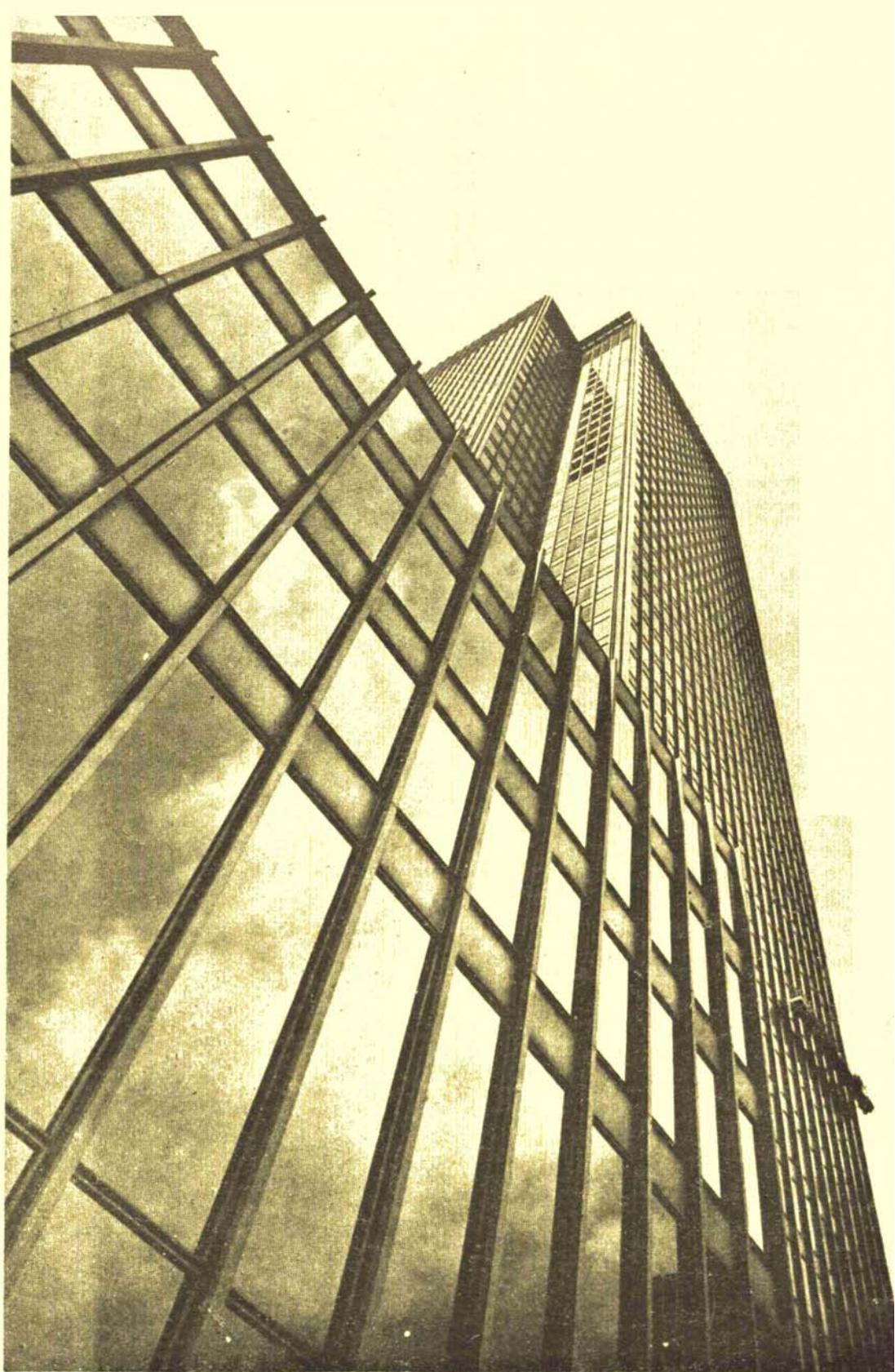
CUANDO
UN
POETA
ENCUENTRA
EL
COLOR

Frecuentemente se habla del fin de la arquitectura racionalista, y, hasta cierto punto, esta proposición es aceptable, aunque sería más lícito afirmar que dicha escuela no terminó, sino que dio lugar a un nuevo producto arquitectónico más sólido, más consciente de su realidad y fundamentalmente más humano.

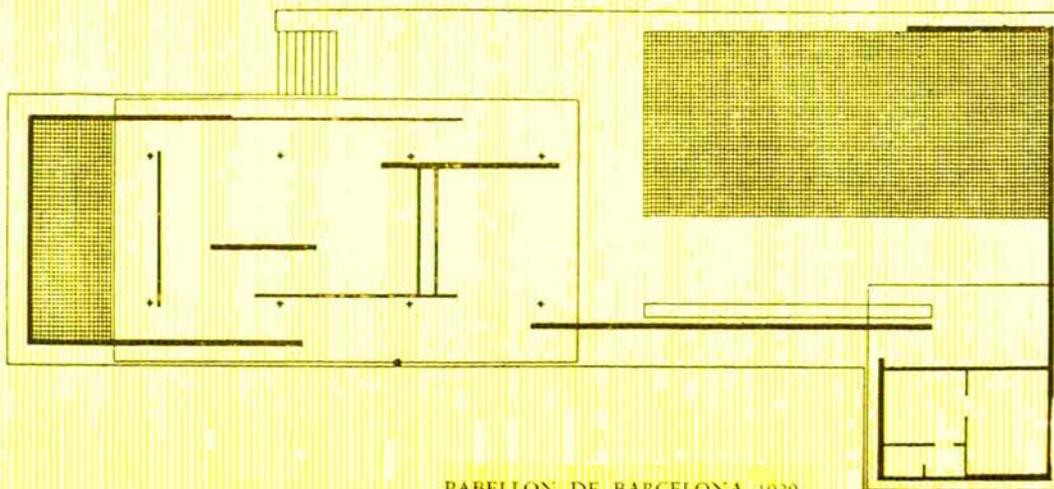
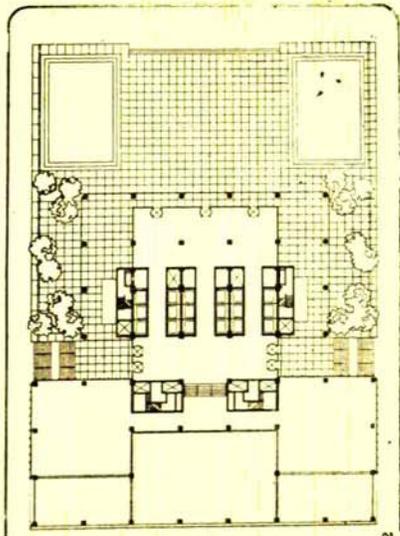
La fría intelectualidad de los edificios racionalistas ha sido abandonada, para, en cambio, imbuirla de conceptos humanos que caen en el orden de lo sensible.

De los grandes maestros racionalistas, sólo Mies Van de Rohe evita introducir los nuevos valores planimétricos que producen nuevas texturas y claroscuros en serie. El genio de Van de Rohe puede superar esta actitud y conservarse con el mismo dinamismo creador del Pabellón de Barcelona. Su más reciente y tan discutida obra, el edificio Seagram's, en Manhattan, es una aportación más a la arquitectura moderna; si su planta de rígida simetría neoclásica no satisface, al compararla con la fluida disposición espacial del Pabellón de Barcelona, no quiere esto decir que Mies haya dejado de ser un creador; el Seagram's tiene una ubicación, está allí, y estar es permanecer; en sólo dos años de existencia ha envejecido cincuenta o cien, y ha pasado a formar parte del ambiente arquitectónico de la ciudad; da la impresión de haber nacido con Nueva York, crecido con ella, y, lo que es aún más importante, también su color es el color de Nueva York; y así resulta que es el primer edificio racionalista que tiene la nobleza que da la pátina, que da el tiempo, que da la edad, que da la madurez,

Es el color encontrado por un poeta.



EDIFICIO SEAGRAM'S 1958



PABELLON DE BARCELONA 1929

TEORIA

HACIA UNA ARQUITECTURA MEXICANA

por el arquitecto

César Novoa Magallanes

En el número 2 de *CALLI* iniciamos la publicación de colaboraciones de algunos de los arquitectos mexicanos más autorizados.

En la mayoría de los casos, la práctica profesional impide que el arquitecto dedique tiempo a la elaboración de tratados que contengan nuevos principios teóricos. Los artículos que publicaremos están planeados para una posterior aparición en forma de volúmenes.

En este número, el Arq. César Novoa inicia una serie de artículos sobre *Arquitectura Mexicana*.

La Arquitectura expresa la cultura de la que es producto, en un medio específico constituido por espacio —que es su esencia— y el color y forma de la materia que lo envuelve y organiza. Con base en esta idea, cabe preguntar: ¿puede el mexicano aspirar a tener un lenguaje arquitectónico propio? ¿Tiene su cultura caracteres que la singularicen frente a los demás pueblos dentro del gran conjunto de Occidente del cual es parte integrante?; y si es así, ¿cuál es el derrotero que debe seguir la investigación, de la cual podrá brotar eventualmente la intuición o llegar la razón a formular conclusiones certeras?

Se abren dos caminos concurrentes para encontrar respuesta a estas preguntas: por un lado, el análisis de nuestra herencia espacial y plástica, en busca de las notas esenciales de la visión que correspondan a rasgos básicos del perfil cultural del hombre mexicano; y por otro, el estudio de la producción contemporánea para distinguir los elementos genuinos y alentar su desarrollo y, consecuentemente, combatir las tendencias extrañas introducidas por el afán servil y ciego de copia.

En el programa —que en arquitectura es el valor del contenido o de ilustración— se encuentran los caracteres psicológicos, económicos, sociales, etc., de cada etapa histórica. Es a través del tema como el artista, mediante la intuición, aprehende la esencia de la realidad cultural en la que está inserto. Es por tanto un capítulo de gran interés desde el punto de vista de la investigación propuesta, situar a la arquitectura mexicana dentro del marco de la historia, y determinar de estos valores de contenido, cuáles corresponden a factores profundos de la estructura social que tengan aún vigencia en el trazado urbano, y en los programas arquitecturales.

En la etapa prehispánica el espacio interior está muy próximo aún a la caverna, es siempre pequeño y opresivo; en cambio, el espacio exterior es de una monumentalidad sin paralelo en otras arquitecturas. Sus programas no pueden conocerse sino en el nivel de la conjetura, por lo tanto, poco es el material de estudio de que se dispone por este concepto. Sin embargo, la disposición de los espacios exteriores y de las masas que los definen, revelan una intuición grandiosa del mundo en torno a través de la mente del hombre insertado en lo mágico y lleno, por tanto, de interés para el estudioso.

Domina en la expresión plástica la masa sólida, pesante, y los valores visuales en la representación, que se manifiestan en la exuberancia ornamental. Hay una enorme riqueza de formas, y colorido brillante y abigarrado. No hay que olvidar que las pirámides estaban coloreadas en su totalidad. Este gusto por el color vivo y contrastante es evidente en todos los aspectos de su plástica y no sólo en su arquitectura.

En el período colonial se introducen el sentido del espacio y el modo de hacer europeos en su matiz español, y se sobreponen a la visión prehispánica. Ahora bien, los caracteres de la arquitectura española, en esencia, son: el espacio bien definido, el gusto por lo sólido y pesado y la exuberancia ornamental en los paramentos, que es tal vez la impronta árabe en la visión española.

Como se ve, en cuanto a los caracteres de la visualidad hay una cierta concordancia; por eso, es quizá que el indio adoptó pronto y sin resistencia el nuevo lenguaje formal tomado de los hombres blancos, venidos del oriente en cumplimiento de la profecía. Sin embargo, desde el principio se advierte bajo el diseño europeo, la voluntad de forma del aborigen, lo que aparentemente produce una evolución del estilo, pero que en el fondo es simplemente eso; una voluntad de forma que pugna por surgir bajo trazado y diseño españoles; voluntad que tiende a lo grueso, lo macizo, lo toscos, a la fuerza en su modo más primario y elemental, pero conservando la afinidad con los valores visuales. Paulatinamente se funden estos dos modos de ver que tenían tendencias comunes y en el siglo XVIII nos encontramos una expresión plástica integrada, tanto en lo popular como en los temas edilicios importantes, en la cual dominan totalmente los valores visuales en modo exuberante.

A lo largo de tres siglos el hombre mexicano estaba ya constituido; tan es así, que busca su independencia, como el hombre en la mayoría de edad. Es esto que puede considerarse como la expresión plástica más genuina del mexicano, la arquitectura en particular del siglo XVIII. Ahora bien ¿en qué consiste esta arquitectura desde el punto de vista espacial y de la visión? En la arquitectura religiosa que es la más importante —y este hecho en sí es ya un síntoma de interés, pues revela un espíritu básicamente religioso y apasionado— el espacio conserva la disposición basilical. El movimiento, que es la característica del arte barroco, no se manifiesta en el espacio sino excepcionalmente —como en las iglesias del Póculo, Loreto y el Sagrario Metropolitano— y se localiza sólo en la riquísima ornamentación de los paramentos, más profusa aún que en los modelos de la metrópoli. Lo volumetría externa acentúa la pesantez, con algunos acentos de contraste en la verticalidad de las torres en sus cuerpos superiores.

En la edificación civil, el espacio mantiene intimidad y recato dentro del partido general —de origen mediterráneo— del patio como tema central de composición; el espacio interior está matizado con el juego sabio de penumbras y acentos lumínicos, de clara ascendencia barroca, pero con un gusto muy peculiar por la alegría y el color.

En cuanto a las masas exteriores, se mantiene la pesantez tanto por las proporciones del volumen general de la edificación, como por el dominio del macizo sobre el vano. Y la profusión de claroscuro y color se concentra en las portadas y en los huecos.

Así se ve cómo el lenguaje arquitectónico más representativo del hombre mexicano, el del siglo XVIII, tiene como caracteres básicos el predominio de los valores visuales, la pesantez y el espacio definido, con notas contrastantes de alegría y suntuosidades litúrgicas.

A fines del siglo XVIII se gesta la independencia política y a principios del XIX se consuma.*

* Independencia parcial, puesto que las fuentes de la economía no cambiaron de manos, y aún hoy es palpable este hecho en la posición de desamparo e inseguridad del mexicano medio, que no tiene acceso a esos círculos de hierro tradicionales.

Da el trasfondo ideológico a nuestra independencia el movimiento sociológico de Occidente que se inicia en el Renacimiento italiano, se incuba a lo largo del siglo XVII, y finalmente madura en el XVIII. Culmina a fines del siglo en Francia de modo dramático en la explosión social de su revolución y en E.U. se alcanzan las mismas metas con menos ruido.

El mexicano, ávido, se nutre, en lecturas prohibidas, de estas ideas y las hace germinar en hechos positivos, precursores de la libertad: Conspiraciones de Durrey, de Guerrero, de los Montenegro y Contreras, todos procesados en 1799. La de Portilla en 1799 y la del indio Mariano en 1800. Previamente fueron encarcelados en 1794 por su indiscreción respecto a una conspiración importante, José Ma. Contreras, estudiante de Jurisprudencia y el diácono Dr. José Antonio Montenegro. Es sintomático de un sentimiento de menor valía como constante psicológica, en confirmación de la tesis de Samuel Ramos, que todos estos brotes tuvieran ligas con ayudas del extranjero.

Quizá de manera concurrente haya influido la debilidad creciente de España y su trágica falta de previsión en el tratamiento de sus colonias, a las que erróneamente no preparó para la vida independiente, adoptando la posición antihistórica de sujeción tenaz y cerrada, en vez de preparar una ecumene hispánica de pueblos libres y hermanos. Tal vez la explicación esté en el adagio que dice "Errores son del tiempo y no de España"; no obstante, este lamentable error lo estamos pagando y seguiremos pagándolo a un precio elevadísimo, sólo Dios sabe hasta cuándo, en daño tanto de nosotros los hispano-americanos como de la propia España.

Con las ideas francesas se introduce también el estilo arquitectónico llamado neo-clásico, ese estilo tan vilipendiado y que, sin embargo, produjo tantas obras excelentes. Pero difícilmente podía haber una visión más opuesta a la que se había logrado ya a lo largo de tres siglos; en que se habían fundido armónicamente la visión de los dos pueblos generadores del nuestro y que de manera tan legítima le dieron un lenguaje espacial y plástico en el que se expresó con tanta calidad. El neo-clásico fue un estilo cerebral, frío, hecho de proporción cuidadosamente medida, de línea precisa y volúmenes claros; y por oposición, el barroco y ultrabarroco mexicanos, hechos de luz, de color y movimiento, revelan un perfil cultural en el que dominan los rasgos de la fantasía imaginativa a los de la razón. Pueblo de poetas y pintores, no de filósofos. Emoción y violencia; alegría y tragedia; luz y sombras; contraste violento. Caracteres de juventud de un pueblo nuevo.

Este estilo asociado conscientemente por la minoría ejecutiva a las nuevas ideas libertarias, se transformó en bandera. El barroco significaba la Colonia y no podía servir ya al hombre emancipado. Así se ve cómo al nacer México a la vida

independiente, trae la escisión de la cultura y el desgarramiento interior; por una parte, la élite culterana que está a la moda y, por otra, el sentir popular, el sentir genuino del mexicano al margen de los temas edilicios y de las oportunidades importantes de expresión, que se refugia en el arte popular, en las artesanías, en la vivienda popular y en la construcción rural.

Es nuestro siglo XIX la etapa quizá más dolorosa y más desarticulada de nuestra historia; en la que penosamente pugna el mexicano por encontrarse a sí mismo, en medio de las feroces luchas de Occidente por la expansión de su poderío económico. Hasta en tres ocasiones tuvo que rechazar con las armas la penetración de estos intereses extraños, que dejaron, sin embargo, cicatrices visibles y heridas que aún no cierran. Hay, no obstante, una característica general que aflora y matiza el siglo: la pasión, el contraste. Junto a ideas nobles y propósitos elevados, soluciones políticas descabelladas. Luchas apasionadas y renunciamientos absurdos. Amor patrio y odio a la tradición, que es el más importante elemento de toda nacionalidad.

La situación social en continua convulsión es poco propicia para la actividad edificatoria. Está por hacerse la investigación rigurosa de las manifestaciones plásticas y espaciales, no del mundo oficial tratando grotescamente de estar a la moda, sino las auténticas si las hay, para encontrar la línea de continuidad en los caracteres de la visión durante este siglo, tan preñado de dramatismo, que nos permitan orientar la búsqueda para recuperar nuestra capacidad de expresión propia, hasta ahora ausente en nuestra arquitectura.

Al entrar el siglo XX, se encuentra la arquitectura de México todavía construyendo a la manera francesa, con manzardas; y después de la primera guerra mundial, el Art Nouveau. O sea que el proceso iniciado con la independencia, el divorcio del sentir popular y de la élite culta se continúa.

El arquitecto mexicano se incorpora al racionalismo arquitectónico francés y alemán al término del tercer decenio. No se sospechó siquiera el expresionismo alemán de los veinte, que fue aplastado por el racionalismo francés al impulso del optimismo de la victoria. Quizá hubiera ofrecido posibilidades más acordes con el modo de ver nuestro. El racionalismo fue en el fondo una catarsis necesaria para destruir la manera historicista, y es, además, la expresión de una intuición certera —como el cubismo que es su raíz— de la realidad cultural contemporánea fragmentada en compartimentos estancos. El alma del hombre moderno con su falta de unidad, de personalidad disociada, esquizofrénica, se manifiesta en forma sensible en el cubismo con la disociación de la obra en sus elementos constitutivos; prismas, cubos descompuestos en sus planos, transparencias, simultaneidades, aristas; y en arquitectura; estruc-

tura independiente; espacio interior desligado de la estructura; fachada libre desarticulada tanto de la estructura como del espacio interior; volumetría exterior monótonamente prismática, de aristas vivas; transparencias vítreas; edificio desligado del suelo. En resumen: disociación de los elementos constitutivos y falta de unidad, atemperada mediante el uso de materiales de alto precio.

En esta moderna arquitectura ya académica, de receta, su elemento específico de expresión que es el espacio, está delegado a un último término. El espacio interior que básicamente resuelve el programa y que es el depositario de la emoción del artista, debe determinar la expresión de la materia que lo envuelve y por consiguiente del volumen externo en su carácter escultórico.

En el panorama actual de la edificación en México se ve que esta manera arquitectónica es la que domina. Siguen imponiéndose modos de visión extraños sin contacto con los genuinos del mexicano, evidentes en su heredad. No ha sido superada todavía la escisión cultural.

En esta crisis de la cultura del Occidente actual, expresada en su arquitectura en particular y en el arte en general, el único camino que tiene el arquitecto mexicano para no perderse en "el laberinto de la soledad", que dice poéticamente Octavio Paz, es buscar afanosamente los caracteres de la visión y del espacio que le son propios y aferrarse a ellos tenazmente, pero manteniéndose dentro de la más avanzada técnica edificatoria.

La pintura, que es sin duda la expresión plástica que en México ha logrado un carácter propio y un rango de importancia en el conjunto mundial, señala con claridad meridiana el camino a seguir. Se acercó con amor a las fuentes de la sensibilidad genuina de su pueblo y encontró por intuición quizá, las notas más importantes de su visualidad; el color, el contraste, la fuerza. No renunció a las excelencias de la técnica pictórica occidental, sino que, por lo contrario, se formó en ellas. Nace el siglo dentro del marco de la producción pictórica de occidente con dos tendencias; por una parte, la deformación intencional del objeto con fines expresivos y, por otra, el divorcio consciente de toda representación objetiva. En libre elección, el pintor acertó al incorporarse a la primera, que vino como de molde con su tradición; los resultados confirman plenamente esta aseveración. Así como la pintura mexicana ocupa un lugar propio, bien característico, dentro de la pintura moderna de occidente.

Queda, pues, definido un plan de investigación y una actitud en la práctica de la arquitectura en México; búsqueda de las constantes de la visión y del espacio en nuestra rica herencia arquitectónica y, consecuentemente, esfuerzo por apartarse de la academia actual y buscar así una expresión de carácter propio.

Las constantes del modo de ver en nuestra tradición parecen ser, entre otras que están en

espera de ser develadas, fundamentalmente el predominio de los valores visuales —luz, color, clarooscuro y contraste— usados en modo exuberante; el sentido de fuerza manifiesto en lo sólido, robusto y pesante en las masas; el espacio definido con precisión y claridad; el recato y la intimidad como atributos del espacio interior; la estructura tratada con libertad, sin prejuicio racional, de modo que el sentido plástico puede dominar a la razón lógica si así lo siente el arquitecto, sin incurrir por ello en anatema.

Dentro de las tendencias modernas contrarias al academismo imperante, el movimiento orgánico, tal como lo preconiza Bruno Zevi, y como lo realizan los pioneros Wright, Aalto, Asplund, etc., ofrece un campo muy propicio a nuestras inquietudes, porque sustancialmente consiste en valorar el acento psicológico en la arquitectura y humanizarla. El espacio se desarrolla libre del tabú estructural; la estructura está subordinada a los requerimientos del espacio, al revés de lo que sucede en la receta racionalista. Se restituye de este modo el lugar señero que corresponde al espacio como medio de expresión y fin primordial de la arquitectura. Se persigue la integración con la naturaleza, no la arrogante sobreposición. La volumetría externa es resultante del espacio que envuelve y no formas preconcebidas disociadas del espacio interior. No hay soluciones tipo sino individualidad y carácter en cada obra.

La arquitectura orgánica así entendida, es tal vez la expresión estética de la intuición del anhelo del hombre moderno por encontrar la unidad y el orden que acabe al caos. Revalorar al hombre como tema primordial, frente al maquinismo deshumanizado. El individuo como base de valor y no la masa indiferenciada. El hombre en sus necesidades, y no el afán de lucro y de imperio como base de la estructura económica y social. Todo esto expresa la arquitectura orgánica en sus postulados y en sus realizaciones.

Debe advertirse, e insistirse, en que no se trata de sustituir una moda extranjera por otra; el Racionalismo por el Organicismo como modelo para copiar.

La arquitectura orgánica no admite copia, no hay posibilidad de copia. Cada caso, cada programa, en todo lo que tiene de complejo y profundo este concepto, requiere una solución original. No hay recetas, sólo orientaciones generales que permiten todas las formas de expresión y todos los matices de visión y espacio.

Si alguna síntesis puede darse del organismo es: libertad auténtica de expresión. Libertad dentro de un orden humanizado.

Dentro de las orientaciones de este movimiento así expuestas, aunadas a nuestros caracteres peculiares de visualidad y espacio, está nuestra esperanza de una arquitectura de valor genuino y propio.



FERROCARRILES NACIONALES DE MEXICO

UNIDOS PARA SERVIR A MEXICO

