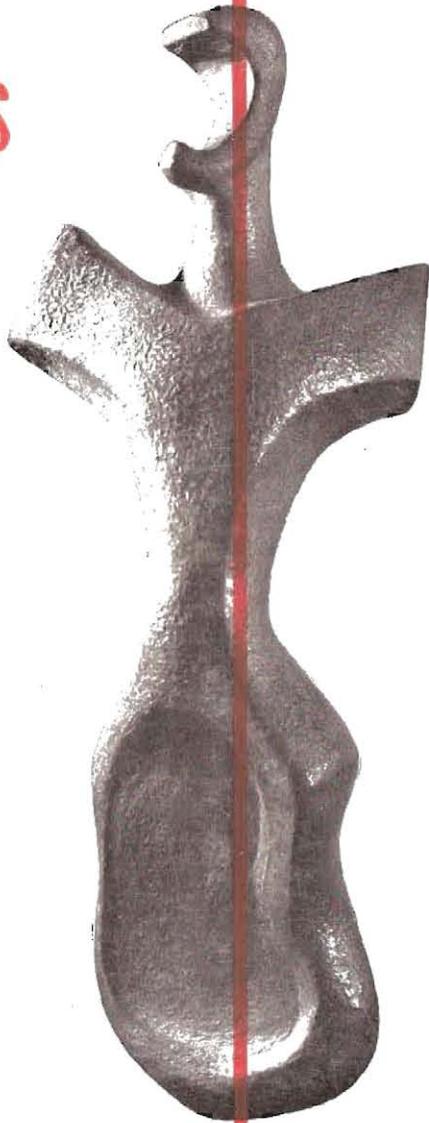
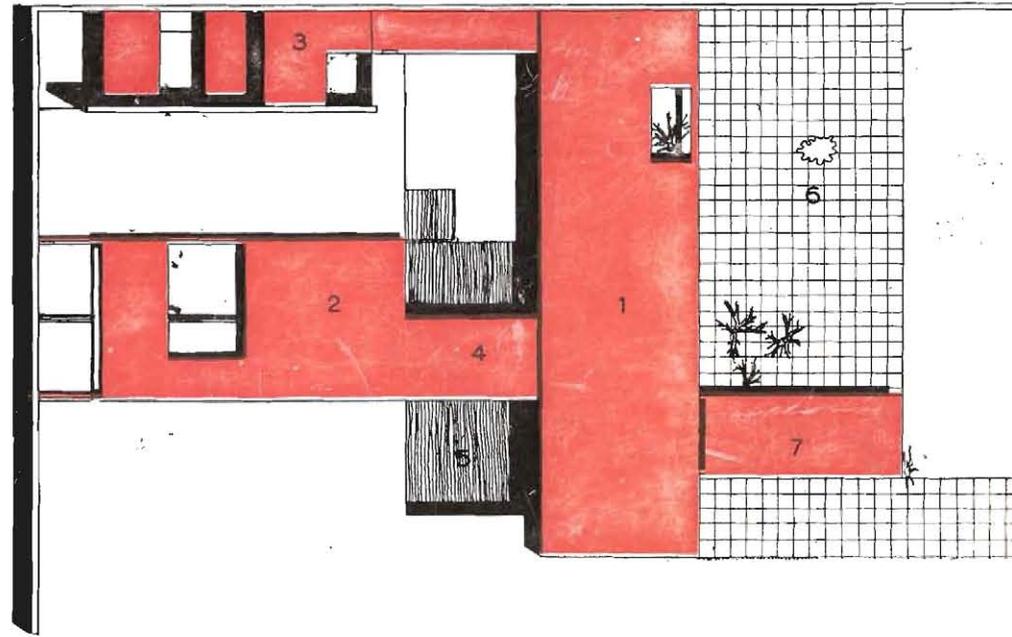


ESPACIOS



15



REVISTA INTEGRAL DE ARQUITECTURA

PRECIO:

\$ 1 2 . 0 0

estructuras metálicas

ALDEM s a

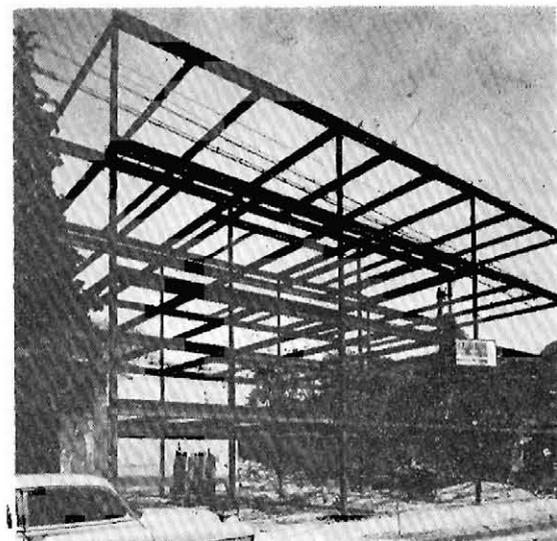
insurgentes 58 - 5o. piso

teléfono 11-85-37

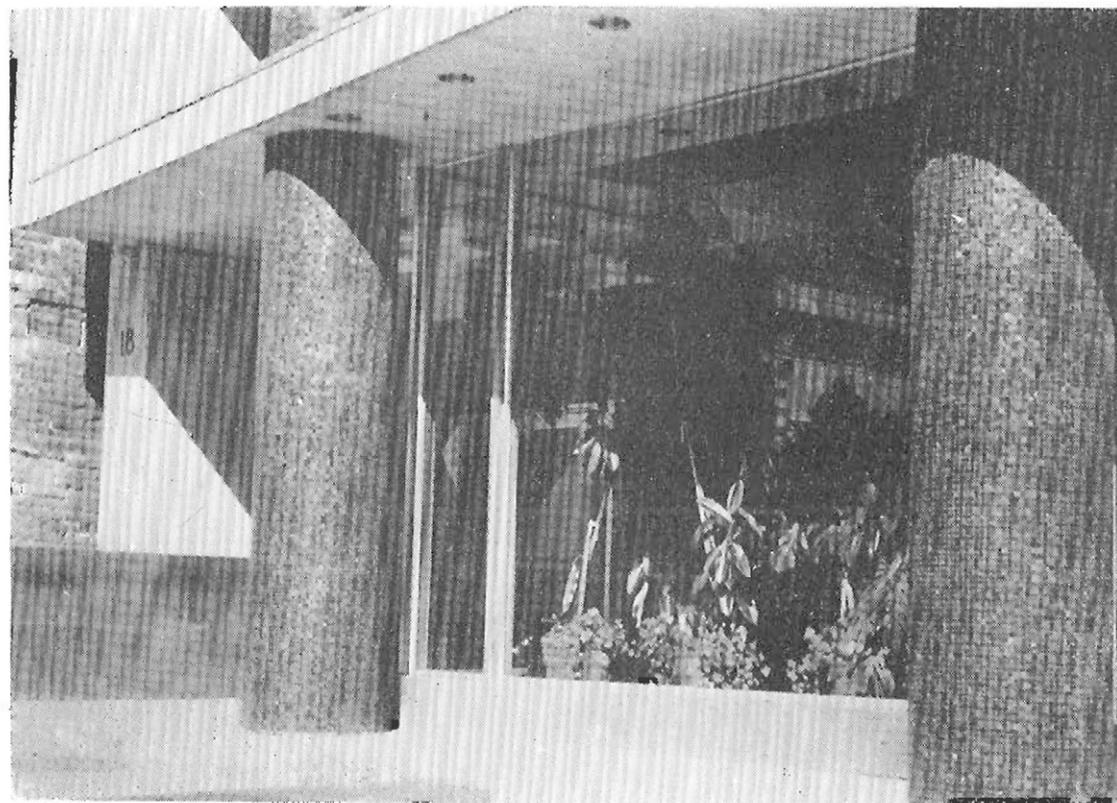
en la industria



en la habitación



VITREDIF, S. A.



- resistencia absoluta
- uniformidad en el tamaño modular
- fijeza total en máxima variedad de colores
- revestimientos integrales
- económico - ligero
- posibilidad de infinita variedad de dibujos y combinaciones.

Av. Henry Ford 341

Tel. 17-82-37

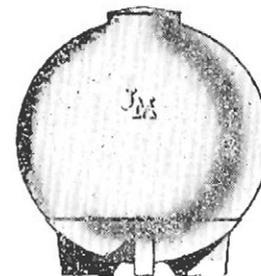
La técnica es lo que cuenta...!



en los productos de **Asbestolit***

Los productos de *Asbestolit, que incluyen tubería de alta presión, lámina para techos, y tanques y tinacos, ofrecen la más alta calidad obtenible, porque los respalda la **Técnica John Manville**, forjada en una sólida experiencia de muchos años. Materiales de primera; experiencia; técnica superior. ¡He aquí la razón de ser de la calidad suprema de los productos de *Asbestolit.

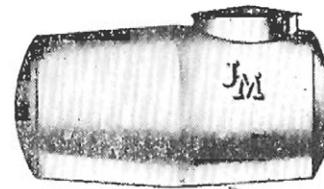
Especifique usted para sus obras *Asbestolit. ¡Especificará lo mejor en productos de asbesto y cemento! Millares de clientes satisfechos lo confirman.



LAMINAS



PARA TECHO



TINACOS



TANQUES LAVADORES



TUBOS



*Marca Registrada

ASBESTOS DE MEXICO, S.A.

Técnica John Manville

REFORMA 139, MEXICO, D. F. TELS.: 13-80-66, 35-48-03, 35-48-04, 35-48-05.
Distribuidores en el D. F.: R y M S A, Insurgentes 307, Tels.: 11-12-71, 11-12-69.

TODA CLASE DE TRABAJOS
EN PIEDRA Y MARMOL
PARA LA CONSTRUCCION



E. ASTIGARRAGA

MARMOLERIA PAGAYA

CALZADA SAN BARTOLO NAUCALPAN, 1
Frente al Panteón Español. TACUBA, D.
TELEFONOS 27-30-53 Y 38-09-5

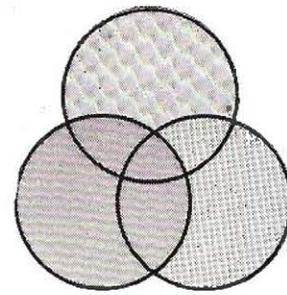


1
8
:
4
5
:
7
0

ESTRUCTURAS METALICAS
VENTANAS Y CANCELES
DE HIERRO Y ALUMINIO

MADRID 21-109 APDO. POSTAL 21144
MEXICO, D. F.

TECNICOS e INDUSTRIALES, S. A.

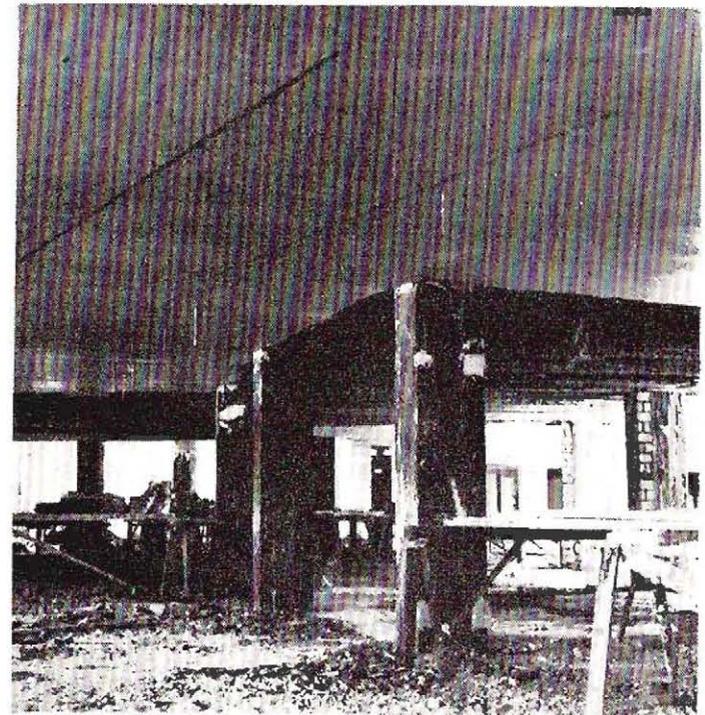


yeso
y
pintura

ARSPIN, S. A.

contratistas y
consultores

ing. José Ludlow Landero
gerente general
niza 68 - tel. 14-56-97



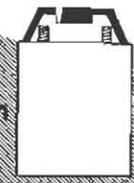
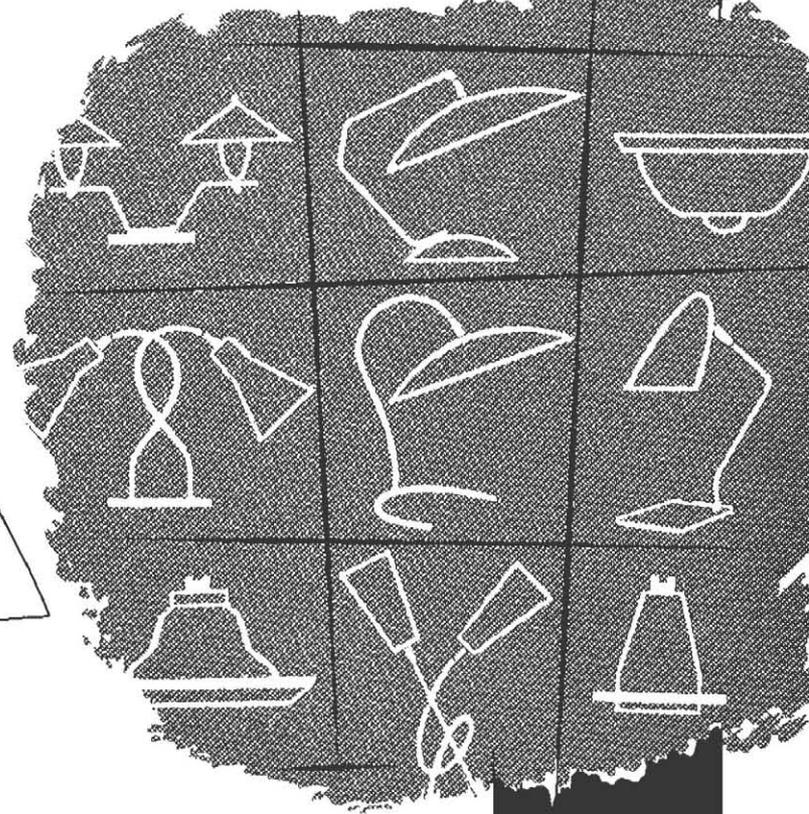
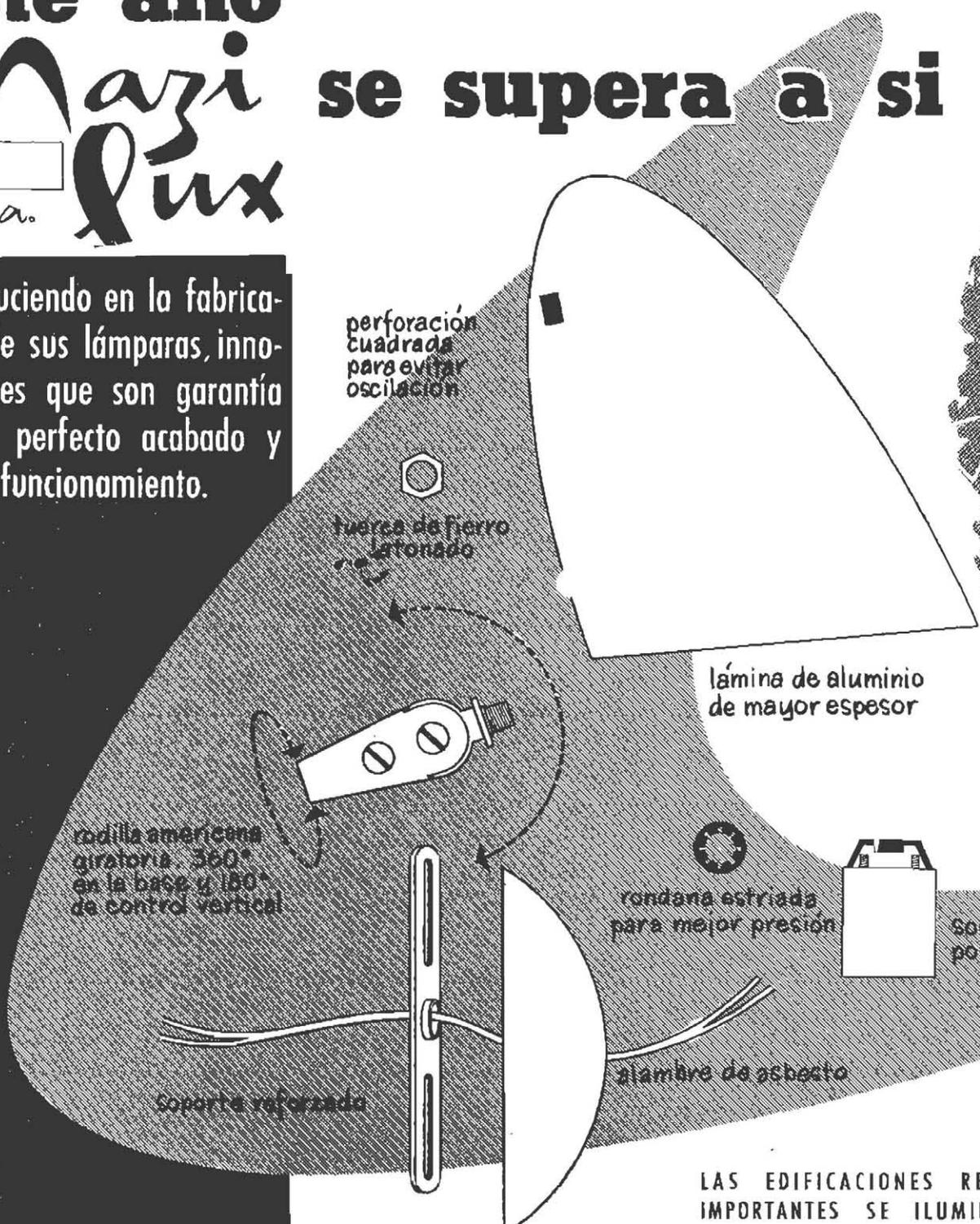
detalle de plafones
en el centro comercial
de Insurgentes y Baja
California.

construye MARVIL
proyectó: José Villagran
García, arq.

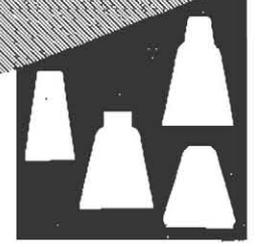
este año
Mazi
Flux
 R.O.A.

se supera a si misma...

introduciendo en la fabricación de sus lámparas, innovaciones que son garantía de su perfecto acabado y buen funcionamiento.



Socket de porcelana



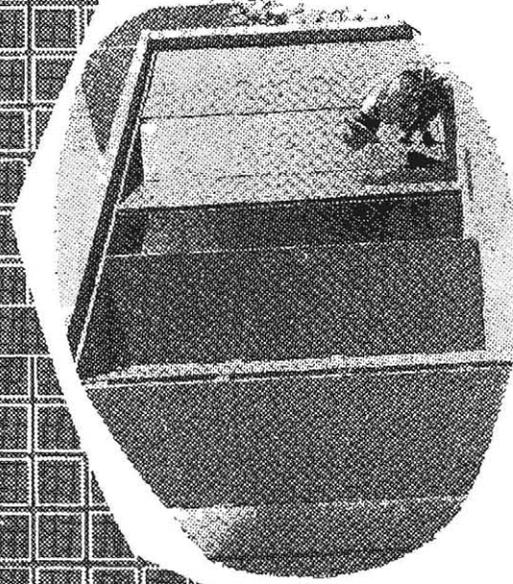
OTROS
 TALLA
 COMBIN
 CHOSAS

Lámparas
Mazi
Flux
 R.O.A.

LAS EDIFICACIONES REALMENTE IMPORTANTES SE ILUMINAN CON

ROMERO DE TERRA
 COL. DEL VALLE • TEL

PARA PUERTAS MODERNAS Y ECONÓMICAS LO INDICADO ES FIBRACEL



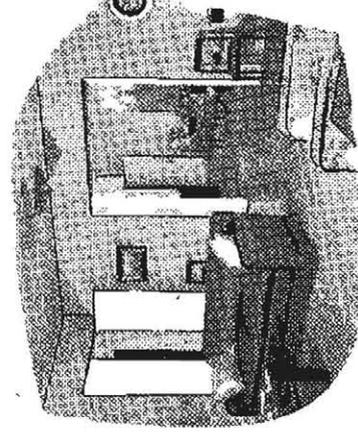
- **La puerta más extraordinaria**

que existe en el mercado es en la actualidad la PUERTA FIBRACEL, hecha con las modernas láminas de fibra de madera de ese nombre... Extraordinarias por su belleza... extraordinarias por su durabilidad... extraordinarias por su sólida construcción... extraordinarias por su economía.

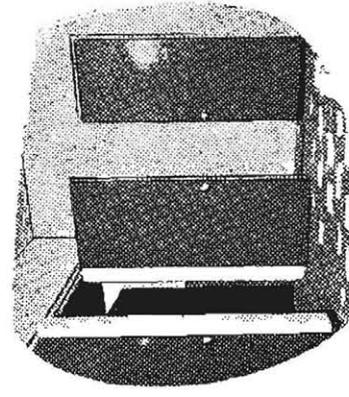
Usted puede adquirir la PUERTA FIBRACEL en los tamaños que usted requiera, lista para colocarse...

Su bajo costo la hace ideal para edificios de departamentos, escuelas, hospitales... para closets y, en fin, para todas sus necesidades que requieran puertas resistentes y de apariencia intachable.

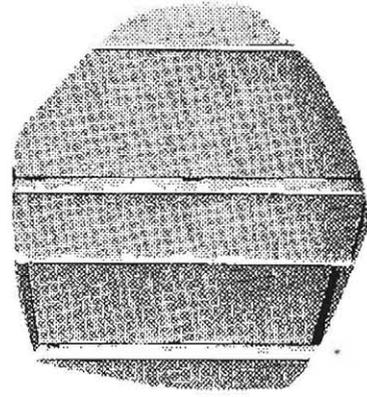
El Secreto está en el "Panal Fibracel" que da a esta puerta un "alma" de gran resistencia.



Puertas para el hogar



Puertas para hoteles



Puertas para hospitales

Véanos o escribános...

FIBRACEL, S. A.

UTILICE EL SERVICIO DE SEGUROS POSTALES

DIRECCION GENERAL DE CORREOS
DEPARTAMENTO TECNICO Y DE ORGANIZACION
OFICINA DEL SERVICIO INTERIOR
SECCION DE CONTROL DE SERVICIOS

subscríbase ud. a

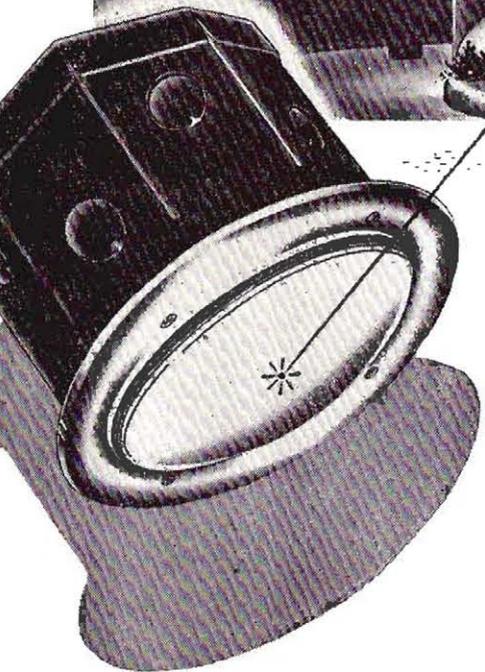
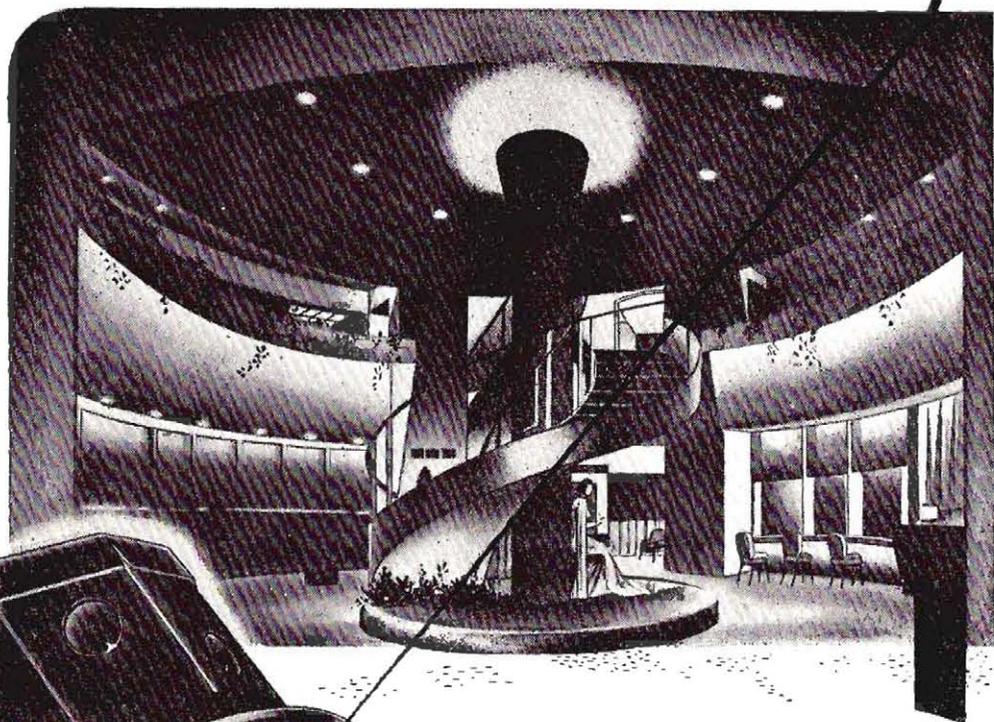
ESPACIOS

37-00-15

14-65-58 ● TUXPAN 20 - 40. PISO

Construcciones
Eléctricas

UNIDADES INTEGRALES



Las unidades que aquí presentamos, se han diseñado, para poder cumplir con las necesidades de planear o preveer antes de construir, y por su economía, y la facilidad de su instalación, vienen a resolver un problema de Arquitectura, eliminando los antiguos florones de yeso, los falsos plafones de celotex, y los candiles costosos e ineficaces.

talleres: rodríguez saro 410
 Tel. 24-56-70

oficina de ventas:
 av. insurgentes 513
 tel. 11-22-06

TAPETES

LUXOR

ALFOMBRAS

TAPETES LUXOR,
S. A.

- SALA DE EXPOSICION
Barcelona 28
- DEPARTAMENTO ESPECIAL
PARA DECORACION

FABRICAS: Texcoco, Méx.

Tels. 21-67-32 21-67-42 21-67-70

Revista CANINA *Mexicana*

Publicación mensual dedicada a todo lo relacionado con el perro, el mejor amigo del hombre. _____

Interesantes artículos sobre cría, educación, nutrición, cruzas, razas, exposiciones, eventos caninos, etc. •

ALBERTO H. CALLEJA
d i r e c t o r

Av. Juárez 20
Tel. 36-76-20

HERRERIA EN GENERAL

PUERTAS Y VENTANAS TUBULARES

• TALLERES ARTE MODERNO

SIXTO FERNANDEZ GARCIA

Av. 3 No. 16
San Pedro de los Pinos

Tel. 15 - 25 - 08

Librería
CIDE

AV. INSURGENTES, 70

TELÉFONO 35-58-86

México, D.F.

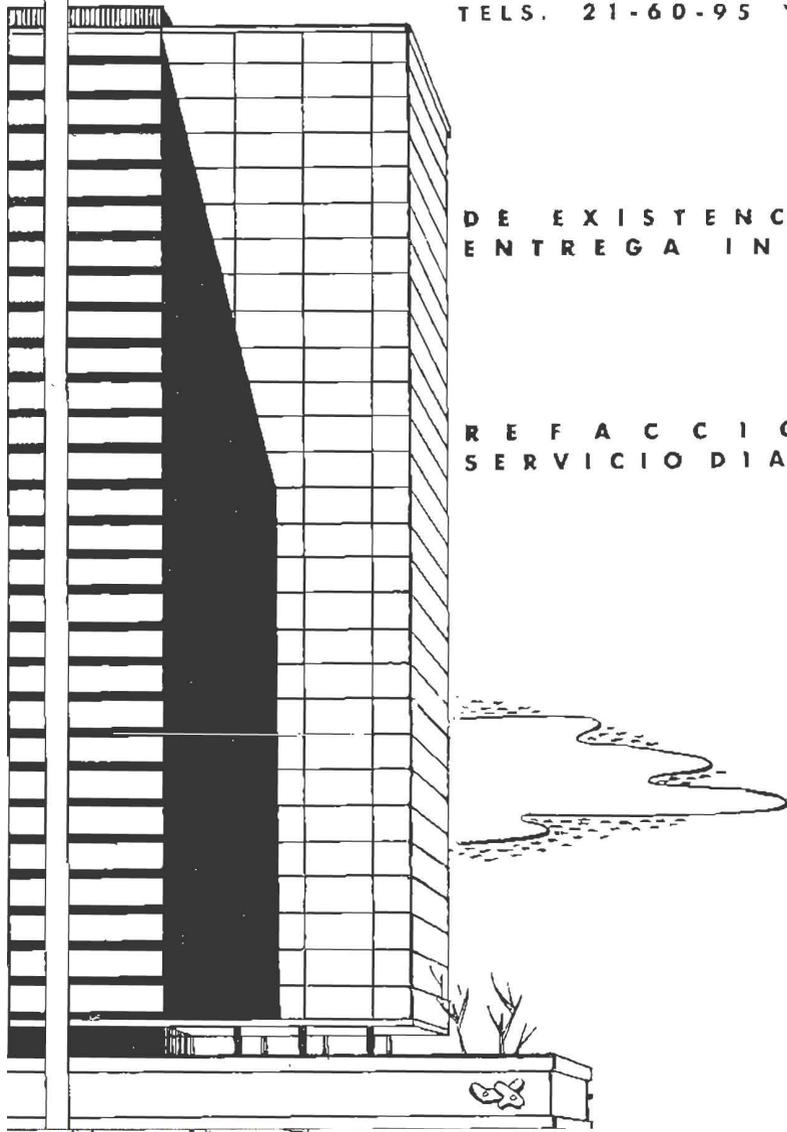
ELEVADORES SCHINDLER

PASAJE ALBERTO VALLARTA Y EZEQUIEL MONTES MEXICO 4, D. F.

TELS. 21-60-95 Y 36-75-39

DE EXISTENCIA PARA
ENTREGA INMEDIATA.

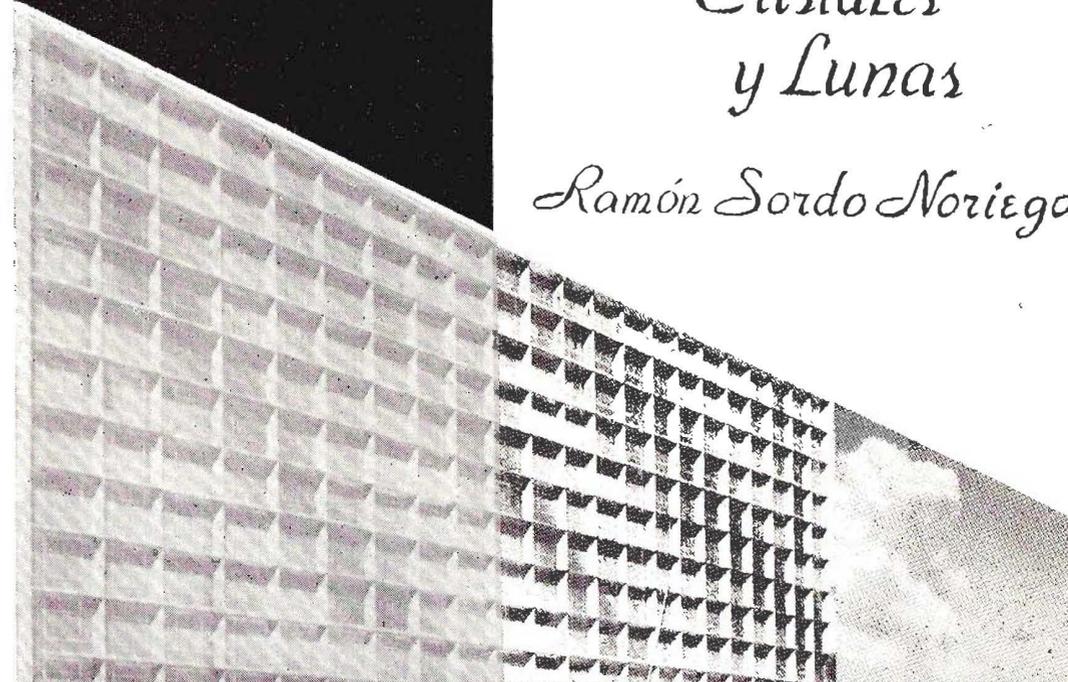
REFACCIONES Y
SERVICIO DIA Y NOCHE



LAS ESCALERILLAS S.A.

*Vidrios,
Cristales
y Lunas*

Ramón Sordo Noriega



CASA MATRIZ
GUATEMALA 24
MEXICO, D. F.
TELEFONOS

"SUCURSAL INSURGENTES"
INSURGENTES Y HAMBURGO

12-08-88 • 12-09-88
36-08-88 • 35-48-35

1 1 - 1 2 - 2 2
1 4 - 0 6 - 5 1

TELEFONOS

DE SERVICIO, VELOCIDADES Y CAPACIDADES

PARA TODA CLASE

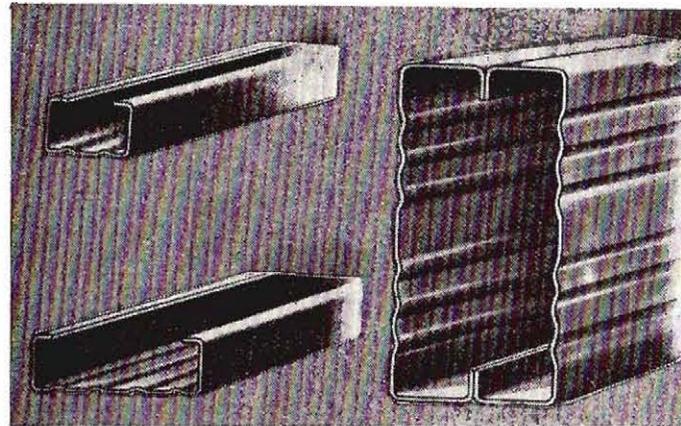
AGROQUIMICA INDUSTRIAL, S.A.

DIVISION PERFILES DE LAMINA
OFICINAS: BALDERAS NO. 108-B

TEL. 21-99-30

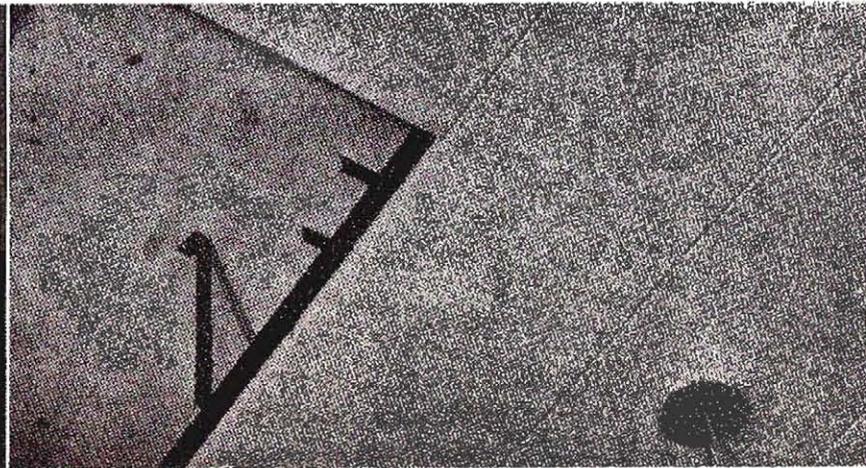
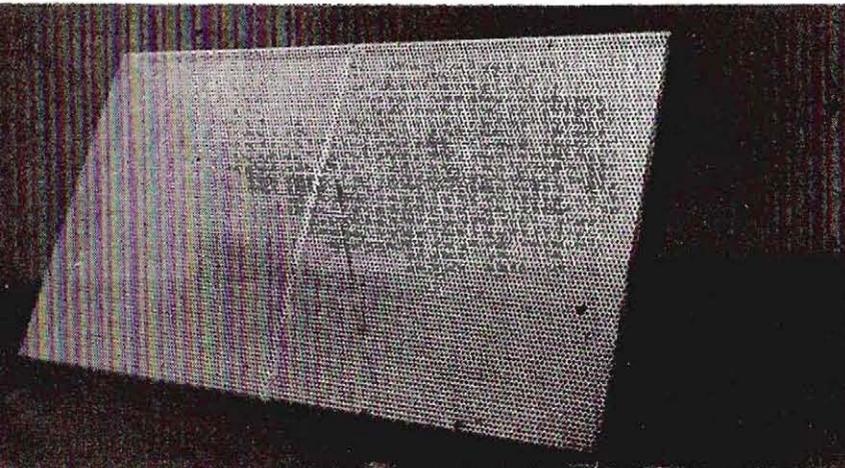
Esquineros Metálicos

Perfiles de lámina de acero para plafonds, muros divisorios, barandales, armaduras ligeras, largueros, bardas, etc. Perfiles especiales sobre pedido



Plafonds de yeso y cemento con o sin tratamiento acústico. Armazón totalmente metálica. INCOMBUSTIBLES

Plafonds de nivel regable con índice acústico hasta de .94, totalmente desmontables y lavables



E

REVISTA INTEGRAL DE ARQUITECTURA Y ARTES PLÁSTICAS



espacios
nueva época

s e c c i o n e s

FILOSOFIA DE LA ARQUITECTURA

ASPECTOS TECNICOS INHERENTES A LA ARQUITECTURA

ASPECTOS ECONOMICOS, POLITICOS Y SOCIALES
DE LA ARQUITECTURA. INTEGRACION

PINTURA, ESCULTURA, DANZA,
CINE, GRABADO, FOTOGRAFIA

ASPECTOS ECONOMICOS, POLITICOS
Y SOCIALES DE LA PLANIFICACION

D I S E Ñ O I N D U S T R I A L

ARQUITECTURA EN SUS DIVERSAS EXPRESIONES,
HABITACION, FABRICAS, E. GOBIERNO,
ESCUELAS, HOSPITALES

T R A B A J O S E S C O L A R E S

DIRECTORES

ALBERTO T. ARAI



FELIX CANDELA



JUAN O'GORMAN



ANTONIO RODRIGUEZ



M. GOMEZ MAYORGA



CLARA PORSET



CONS. DIRECTIVO

E. N. A.

GUILLERMO ROSSELL



LORENZO CARRASCO



c o l a b o r a n :

C O L A B O R A D O R E S

Pablo Picasso. — Le Corbusier. — Carlos Mérida. — Marlo Pani. — Augusto H. Álvarez. — Carlos Chávez. — José Villagrán García. — Oscar Niemayer. — Vladimir Kaspé. — Miguel Covarrubias. — Dr. Atl. — Juan O'Gorman. — Pablo Neruda. — Enrique Yáñez. — Fernando Benítez. — Clemente López Trujillo. — Alonso Mariscal. — Alfredo Zalce. — Julio Torri. — Germán Cueto. — Leopoldo Méndez. — José Hurringa. — Alfonso Millán. — Enrique González Martínez. — Mauricio Gómez Mayorga. — Olga Costa. — Gertrude Duby. — Wal Sjölandet. — José Vasconcelos. — Francisco Zúñiga. — Carlos Contreras. — Jesús Guerrero Galván. — José Revueltas. — León Felipe. — Fernando Gamboa. — Gabriel García Maroto. — Alfonso Reyes. — Margarita Nelken. — Richard Grove. — Manuel Álvarez Bravo. — Luis Cardoza y Aragón. — Enrique Guerrero. — Richard Neutre. — Mathias Goerltz. — Carlos Orozco Romero. — Xavier Guerrero. — Enrique de la Mora. — Raúl Ortiz Avila. — Jaime González Camarena. — Alfredo Cardona Peña. — Enrique F. Guat. — Félix Sánchez. — José García Navezo. — Guillermo Zamora. — Francisco Serrano. — Carlos Alvarado Lang. — José Chávez Morado. — Toña Álvarez Bravo. — Roberto Berdecio. — Raúl Anguiano. — Armando Salas. — José Alvarado. — Luis Ortiz Monasterio. — Efraín Huerta. — Ermilo Abreu Gómez. — Antonio Rodríguez. — Andrés Henestrosa. — Frans Blom. — Rafael Helliodoro Valle. — Gabriel Figueroa. — Alejandro Carrillo. — Gabriel Fernández Ledezma. — Juan Rejano. — Gerónimo Baqueiro Foster. — Lic. Eduardo Pallares. — Salvador Pruneda. — Ricardo Cortés Tamayo

ESPACIOS

REVISTA BIMENSUAL REGISTRADA COMO
ARTICULO DE 2ª. CLASE EN LA ADMI-
NISTRACION DE CORREOS EL 27 DE MARZO DE 1933
OFICINAS GENERALES TUXPAN 20



GUILLERMO ROSSELL

LORENZO CARRASCO
D I R E C T O R E S

Gerencia Técnica
MANUEL LARROSA

Gerencia Administrativa y Pub.
BLANCA HARO

PRICE OF SUBSCRIPTION (SIX NUMBERS) IN THE
UNITED STATES AND ITS POSSESSIONS; CANADA,
CUBA, AND SOUTH AMERICA: \$ 8.00 (DOLLARS.
U. S.).

BAY GRAFICA Y EDICIONES, S. de R. L.
J A L A P A 3 8 M E X I C O , D . F .

CONSEJO DIRECTIVO:

ANTONIO RODRIGUEZ. — LUIS BARRAGAN. —
CARLOS LAZO. — DIEGO RIVERA. — DAVID
ALFARO SIQUEIROS. — ANDRES HENESTROSA.
— ENRIQUE YAÑEZ. — RUFINO TAMAYO. —
RAUL CACHO. — ENRIQUE DEL MORAL. —
PEDRO RAMIREZ VAZQUEZ. — ALBERTO T.
ARAL. — SANTOS BARCENA. — ARMANDO
CASTILLEJOS.

TRADUCCIONES: LAURA HUERTA. — SECCION DE DIBUJO: AGUSTIN ARELLANO. — FRANCIS-
CO SALMERON. — PUBLICIDAD: AMADA GAMIZ. — ENRIQUE CROZAT. — REPRESENTANTE EN
U. S. A.: SRITA. ESTHER MCCOY. — REPRESENTANTE EN FRANCIA: GISELE FREUND. — REPRESENTAN-
TES EN CUBA: ARQ. PIZARRO PEREZ LLANA. — REPRESENTANTE EN EL SURESTE DE LA RE-
PUBLICA MEXICANA: ING. EMILIO CASELLAS. — GRABADOS: CARLOS RIVERA.

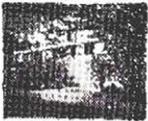
1. EDITORIAL

g. rossell
l. carrasco

2. PABLO NERUDA A. —RENATO GUTTUSO— PINTOR REALISTA DE ITALIA

3. LA ARQUITECTURA MODERNA DE MEXICO, ¿QUE SIGNIFICA SOCIALMENTE?

arq. juan o'gorman.

- 4.
- 
- CASA DE UN ARQUITECTO

arq. juan sordo madaleno.

5. VIGENCIA DEL ARTE REALISTA, REVOLUCIONARIO Y NACIONAL DE MEXICO

antonio rodríguez.



ESPACIOS

N U E V A E P O C A

6. IRMA STOLOFF

7. DIVAGACIONES ESTRUCTURALES EN TORNO AL ESTILO

arq. félix candela.



8. DISEÑO VIVIENTE

clara porset.

9. EL PROBLEMA DEL VALLE DE MEXICO

arq. mauricio gómez mayorga.



10. LA CRISIS CULTURAL Y EL REAGRUPAMIENTO DE LAS ARTES

arq. alberto f. arai.

11. ENTRE RESTIRADORES

EDITORIAL

Después de revisar con atención nuestro trabajo, el más sincero espíritu de autocrítica nos ha ayudado a ver lo positivo y lo negativo, los aciertos y los errores de lo realizado. Y, siendo leales a los principios que dirigen nuestra acción, pretendemos, a partir de esta fecha, iniciar una nueva etapa de ESPACIOS, más madura, más responsable y por consiguiente más útil.

Consideramos necesario que esta revista tuvo su más lejano antecedente en "San Carlos", organismo escolar que apareció en el año de 1945 y que fuera fiel reflejo de las condiciones académicas y decadentes en que se encontraba la Facultad de Arquitectura. Más tarde con la aparición de los nuevos números de ESPACIOS se rompen brusca-mente con aquellas limitaciones y se abren perspectivas insospechadas que logran que esta publicación ocupara un sitio de vanguardia en toda América.

De extraordinario valor para nosotros son el reconocimiento y la aceptación que ESPACIOS ha conquistado en tan corto tiempo, indiscutible testimonio de sus aciertos, que si bien constituyen motivo de satisfacción, obligan a mejorar su contenido y a corregir los balbuceos de la inexperiencia.

ESPACIOS pretende en esta nueva etapa concretar mejor su contenido, circunscribiendo sus actividades en función de la Arquitectura, afirmando y rectificando las raíces y los compromisos sociales de nuestra profesión; prosiguiendo con mejor aliento y mayor experiencia el movimiento en favor de la integración organizada de las actividades ligadas a la Arquitectura.

Es por este motivo que esta Revista se ha visto en la necesidad de contar con un consejo de redacción, activamente responsable, que permita una labor permanente de grupo, invitando a las personas que desde este número ya inician su colaboración y que han demostrado, através de su trabajo, capacidad, talento y entusiasmo que, de acuerdo con nuestras aspiraciones, auguran su amplio porvenir a nuestra publicación.

En cuanto a la expresión tipográfica, se vigilará que ésta no desemboque más en lo formalmente caprichoso para darle su debida situación exaltando lo que técnicamente la fácil lectura exija.

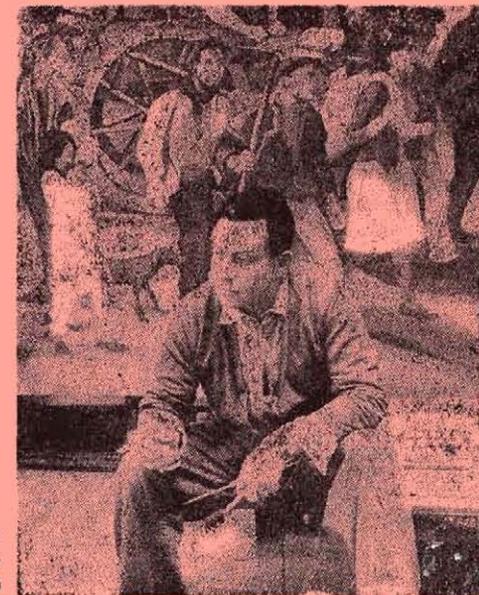
Por otra parte ESPACIOS seguirá siendo una Tribuna Pública pero tratará siempre de presentar un cuerpo sólido de doctrina que se encargue de dar unidad y dirección a los trabajos que forme su contenido.

g u i l l e r m o r o s s e l l - l o r e n z o c a r r a s c o
d i r e c t o r e s



a Renato Guttuso, pintor realista de Italia

Los grabados en negro pertenecen a las obras de R. Guttuso y los fondos de color al grabador mexicano Agustín Arellano



Renato Guttuso
Al fondo: la ocupación de
las tierras sin cultivo, 1950

INTRODUCCION

por Francisco Salmerón

La vieja polémica sobre el tema en el arte se ha transformado en una lucha sin cuartel, con postulados cada vez más definidos y concretos en torno a un objetivo preciso: la posición del artista como hombre.

El abstraccionismo, con su vago malabarismo intelectual, repudia ahora hasta la más leve conexión con el objetivo; a su vez el realismo, en su firme carrera por aclarar la última y radical concreción humana, ha plantado, en las pulcras alfombras de los conocedores, la necesidad de resolver, con urgencia candente, el problema social.

En ésta última barricada sostienen la batalla lo mejor de los artistas mexicanos, todos los hombres libres, y también en ella, con su firme y clara voz. Renato Guttuso, pintor y guerrillero, hombre que en el arte y en la vida ha marchado hombro a hombro con sus campesinos calabreses hacia la ocupación de las tierras sin cultivo, con su pueblo hacia la construcción de un mundo mejor.

Pero a éste arte no le bastan sus brotes vigorosos ni el levantar cada vez más fuerte su voz popular. Hay que luchar por él, porque es precisamente ahora, cuando la lucha se hace más cruenta, cuando la polémica ha entrado ineludiblemente al campo político, que la crítica se sale de sus casillas vociferando con más violencia y con más veneno.

Así, cuando Sam Hunter cubre con denuestos a Renato Guttuso desde las columnas del Magazine of Art —publicado en New York por the American Federation of Arts—, esconde su posición política con la acusación de "irrebasable vulgaridad rayana en el realismo comercial." Hunter piensa que "la banda de campesinos a pie y a caballo, bajo banderas rojas, en busca de tierras, tiene una exagerada credulidad de tiras cómicas" y que, "por otra parte, las actitudes de grand guignol de los "Picapedreros" de Guttuso y sus colores fluorescentes sólo exageran la debilidad pictórica de sus más recientes producciones." ¿Hay para qué citar más?

Esta crítica de Hunter no es nueva, ni mucho menos la más importante. Ya Benedetto Croce, el conocido filósofo italiano, muerto sin aprender la lección de la vida, en la última de sus obras: "Comme il Marx fece pasare il Comunismo dell utopia alla scienza", abría la boca de asombro ante quienes degradan a la filosofía poniéndola a la altura de los problemas económicos, a la altura de las ansias y las necesidades del pueblo, a la altura de nuestra verdadera realidad humana.

Conocemos esas críticas y sus orígenes. Por eso, con este homenaje a Guttuso, que alcanza a todos aquellos que sostienen con su obra y con su vida el realismo socialista, queremos precisar de una vez para siempre que no nos averguenza esa "vulgaridad", todo lo contrario, es más bien nuestro más claro orgullo. Que ese arte "de propaganda" está hecho por y para quienes construyen con su sangre, su sudor y sus lágrimas, los cimientos de una vida digna y fuerte, verdaderamente humana; no para los Croce, ni para los Hunter, ni para los que condescendentemente reciben el arte, sino para los que viven con él. Por que justamente lo que hace valioso y digno al arte es su proximidad al hombre y no su alejamiento.

P a b l o N e r u d a a R e n a t o G u t t u s o , p i n t o r r e a l i s t a d e I t a l i a

I

Guttuso, hasta tu patria llegó el color azul
a saber cómo es el cielo y a escoger el agua...
Guttuso, de tu patria vino la luz
y por la tierra fué naciendo el fuego.
En tu patria, Guttuso, la luna tiene olor
a uvas blancas, a miel, a limones caídos,
¡pero no hay tierra!,
¡pero no hay pan!

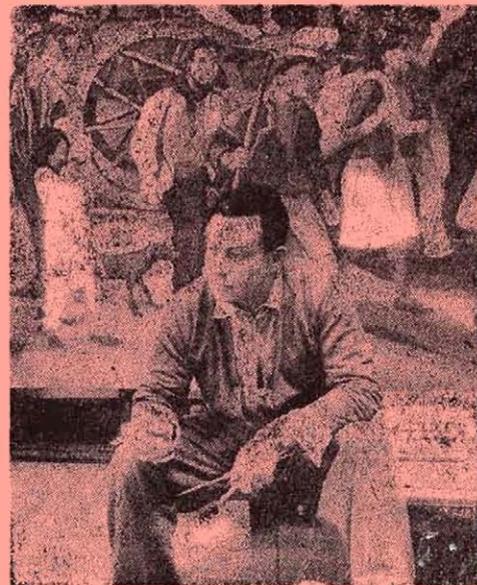
II

Tú das la tierra, el pan, en tu pintura.

III

Buen panadero, dame tu mano que levanta
sobre nuestras banderas la rosa de la harina.
Agrónomo, has pintado la tierra que repartes.
Pescador, tu cosecha palpitante
sale de tus pinceles hacia las casas pobres.
Minero, has horadado con una flor de hierro
la oscuridad, y vuelves con el rostro manchado
a darnos la dureza de la noche excavada.
Soldado, trigo y pólvora en la tela.
defiendes el camino.

Los grabados en negro pertenecen a las obras de R. Guttuso y los fondos de color al grabador mexicano Agustín Arellano



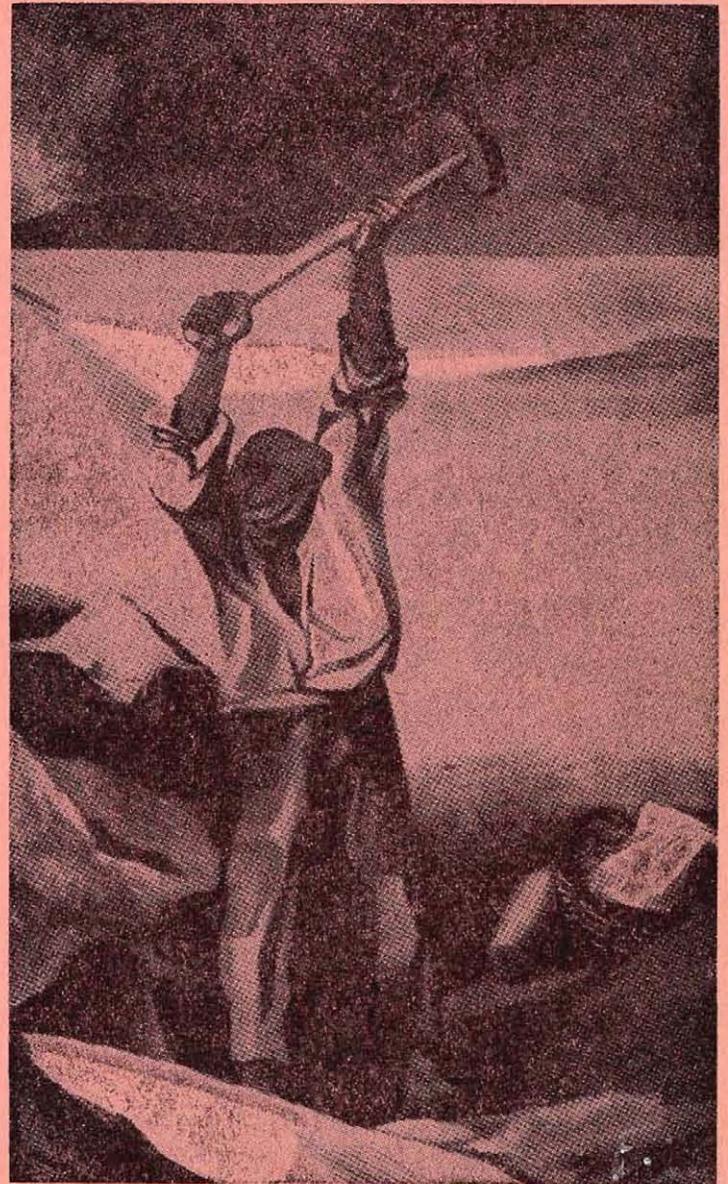
Renato Guttuso
Alfondo: la ocupación de
las tierras sin cultivo, 1950

IV

¡Labriegos del Sur, hacia la tierra, en tus cuadros!
Gentes sin tierra, hacia la estrella terrestre!
¡Hombres sin rostro que en tu pintura tienen nombre!
¡Párpados del combate que avanzan hacia el fuego!
¡Pan de la lucha, puños de la cólera!
¡Corazones de tierra coronados
por la electricidad de las espigas!
Grave paso del pueblo hacia mañana,
hacia la decisión, hacia ser hombres,
hacia sembrar, hacia ordeñar dejando
en tu pintura su primer retrato.

V

Estos —¿cómo se llaman? Desde los viejos muros
de tu patria preguntan los señores
de gran collar y de maligna espada,
—¿quiénes son? Y desde su rotonda—
senos de azúcar— la imperial Paulina,
desnuda y fría —¿quiénes son? pregunta.
—Somos la tierra, dicen las azadas.
—Hoy existimos, dice el segador.
—Somos el pueblo, canta el día.



Pícaro Pedrero, 1950

Oleo

VI

Yo te pregunto —¿estamos solos? Y me responde un rostro que tú dejaste entre otros campesinos: ¡No es cierto! ¡Ya no es verdad que tú, solitario violín, ineficaz nocturno, mirándote el espectro, quieres volar sin que los pies conserven fragmentos, tierra, bosques y batallas! ¡Ay, con estos zapatos he marchado contigo midiendo sementeras y mercados!

VII

Yo conocí un pintor de Nicaragua, los árboles allí son tempestuosos y destacan sus flores como volcanes verdes. Los ríos aniquilan en su corriente ríos superpuestos de mariposas, y las cárceles están llenas de gritos y de heridas! Las hienas de Wall Street aullan sobre las tumbas entre el olor de banana podrida y de miseria. Y este pintor llegó a París, y entonces, pintó un puntito de color ocre pálido en una tela blanca, blanca, blanca, y a esto le puso un marco, marco, marco. El vino a verme entonces y yo me puse triste, porque detrás del pequeño hombrecito y su punto Nicaragua lloraba, sin que la oyera nadie, Nicaragua enterraba sus dolores y sus carnicerías en la selva.



Ocupación de las tierras sin cultivo, 1950

Tinta y gouache

VIII

¡Pintura, pintura para nuestros héroes, para nuestros muertos!

*¡Pintura color de manzana y de sangre para nuestros pueblos!
pintura con los rostros y las manos que conocemos y que
no queremos olvidar! Y que surja el color de las reuniones,
el movimiento de las banderas, las víctimas de la policía.
Que sean alabadas y pintados y escritos
las reuniones de célula, el mediodía de la huelga,
el tesoro de los pescadores, la noche del fogonero,
los pasos de la victoria, la tempestad de China,
la respiración ilimitada de la Unión Soviética,
y el hombre: cada hombre con su oficio y su lámpara,
con la seguridad de su tierra y su pan.*

IX

*Te abrazo, hermano, porque cumples en tu arena el destino
de lucha y luz de Italia.*

*Que el trigo de mañana
pinte sobre la tierra con sus líneas de oro
la paz del pueblo.*

*Entonces, cuando el aire
en una ola remueva la cosecha del mundo
cantará el pan en todas las praderas.*



Pesca Nocturna, 1948

Oleo

QUE SIGNIFICA SOCIALMENTE LA ARQUITECTURA MODERNA EN MEXICO?

ANTES DE ENTRAR EN LA MATERIA DE ESTE ENSA-
YO, ES MENESTER DEFINIR ALGUNOS CONCEPTOS:

1. — *Por funcionalismo* debemos entender la tendencia en la arquitectura a realizarse como obra de ingeniería, es decir, con el máximo de eficiencia por el mínimo de esfuerzo. Se entiende claramente que dentro de este concepto queda eliminada la posibilidad de realizar la obra de arte arquitectónica y que la Arquitectura se convierte en ingeniería de edificios.

2. — *Por abstraccionismo* debemos entender la tendencia de la Arquitectura de realizar expresiones de arte partiendo de conceptos de carácter abstracto tales como la Geometría, o el maquinismo, incluyendo lo mecánico constructivo. Esta tendencia excluye o niega las formas expresivas de lo nacional y de lo regional y niega igualmente la necesidad de armonizar la arquitectura con el medio físico natural. Esta tendencia implica la existencia del llamado estilo internacional de la Arquitectura.

3. — *Por realismo* debemos entender la tendencia en la Arquitectura de realizar expresiones de arte partiendo de la realidad como reflejo de las aspiraciones nacionales y como medio para lograr una armonía con el medio físico natural y regional. La Arquitectura realista procura realizar la armonía del hombre con la tierra a donde vive. Esta tendencia pretende el desarrollo de la tradición o si se quiere, la actualización de la tradición para llegar a un estilo que se reconozca como nacional, con las variantes locales de carácter regional.

4. — *Por Arquitectura Orgánica* debemos entender la tendencia en la Arquitectura de realizar expresiones de arte dentro del realismo pero fundamentalmente orientada a encontrar en su forma la armonía con el medio físico y con el carácter de la naturaleza y paisaje de la región a donde se hace. La Arquitectura orgánica pone el acento en su relación con la naturaleza y puede entenderse como un realismo naturalista.

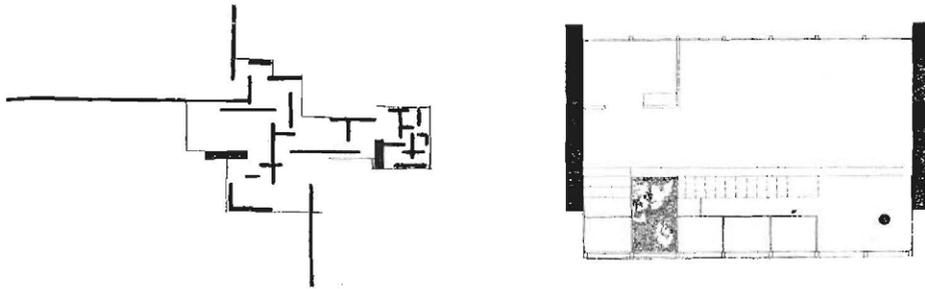
5. — *Por Arquitectura Académica*, debemos entender toda tendencia de la Arquitectura a realizar expresiones de arte mediante la imitación de otras obras de arte, y a detener el proceso dinámico de creación o invención de la imaginación, estableciendo fórmulas y escuelas basadas sobre dogmas estéticos. El academismo en el arte es la actitud anticreadora por excelencia. El historiador de arte Elie Faure al referirse a esta tendencia dice: "El pensamiento académico se nutre de todo aquello que ya ha pasado por el tubo digestivo de la humanidad".



JUAN O'GORMAN

DIFERENCIA FUNDAMENTAL ENTRE ABSTRACCIONISMO Y REALISMO EN LA ARQUITECTURA

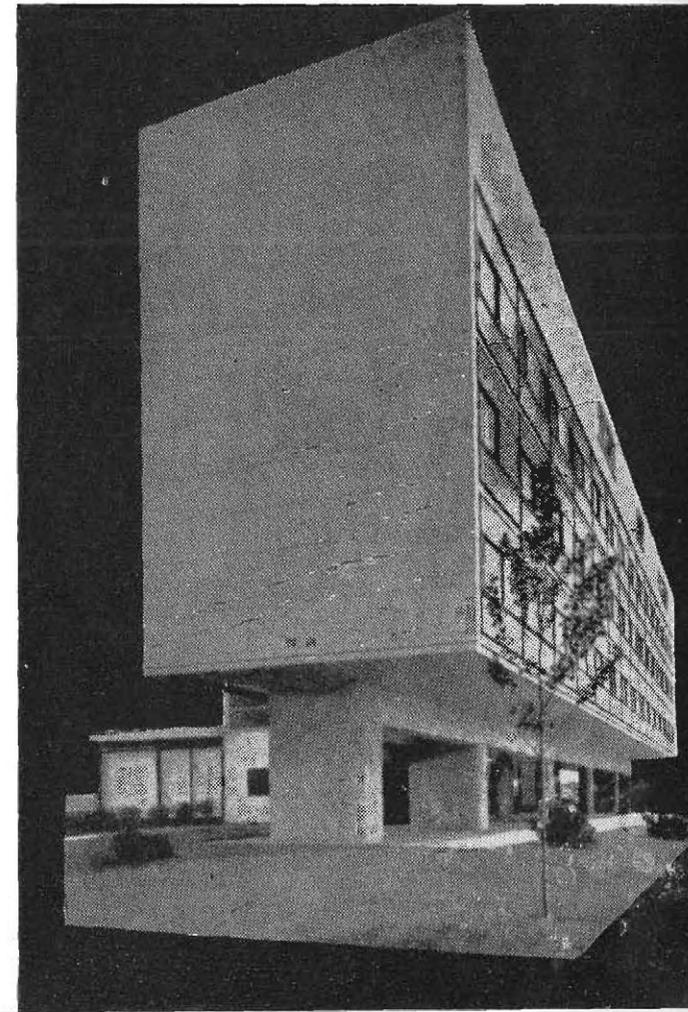
La Arquitectura abstraccionista supone un estilo internacional que, por decirlo así, se impone desde arriba y sólo encuentra diferencias regionales en lo que toca a su función mecánica ya sea por necesidad de orden técnico constructivo o bien por las diferencias climatológicas que requieren arreglos especiales. Estas pueden servir desde la distribución de la planta hasta los arreglos de fachada, tales como persianas y brise-soleil, etc., pero estas diferencias no afectan la esencia de la forma de expresión. Este es el caso de la casa de los estudiantes suizos de la Universidad de París, del edificio de la Secretaría de las Naciones Unidas de New York, de la Secretaría de Educación Pública de Río de Janeiro y del edificio de Ciencias de la Ciudad Universitaria de México, cuatro casos de diferentes programas arquitectónicos y edificios del llamado Estilo Internacional a pesar de sus diferencias de orden mecánico necesarias por la diversidad de clima en las diversas regiones donde están construidos.



La Arquitectura de tendencia realista supone exactamente lo contrario a la Arquitectura de tendencia abstraccionista. En la arquitectura realista el estilo no se impone sino que se produce en cada región como una consecuencia de la necesidad de expresión que, por decirlo así, nace desde abajo como un proceso natural de la creación de la Arquitectura como expresión colectiva. En la arquitectura realista los diferentes estilos indican diferencias de condiciones sociales y de referencias del medio físico natural y esto produce necesariamente diferentes formas de expresión con carácter nacional y regional.

El regionalismo en la Arquitectura abstraccionista del llamado Estilo Internacional es un regionalismo mecánico que no afecta en nada la forma de la expresión impuesta desde arriba.

El regionalismo en la Arquitectura realista es una característica propia y se realiza normalmente, adaptando las formas de expresión al medio.



Esta arquitectura moderna de nuestra época no es más que una arquitectura imitativa de los modelos extranjeros y por lo tanto académica . . .



ME PROPONGO, AUNQUE SEA EN FORMA BREVE E INCOMPLETA, EXPLICAR POR QUÉ PREDOMINA EN MÉXICO HOY LA ARQUITECTURA DE CONDICIÓN ABSTRACCIONISTA, CONOCIDA CON EL NOMBRE DE ARQUITECTURA MODERNA. CON ESTO PODRÉ CONTESTAR A LAS OBJECIONES QUE SE PLANTEAN DIRECTA O INDIRECTAMENTE A UNA ARQUITECTURA DE CARÁCTER REALISTA Y MEXICANA.

EN PRIMER LUGAR ES NECESARIO ANALIZAR EL FENÓMENO DEL FUNCIONALISMO, PORQUE ESTE ES EL ANTECEDENTE INMEDIATO A LA ARQUITECTURA MODERNA ACTUAL.

En su principio pretendió el funcionalismo que la Arquitectura había dejado de ser arte y se había convertido en Técnica. Igualmente pretendió el funcionalismo que la Arquitectura había salido de su período de conocimiento empírico para pasar a la etapa de conocimiento científico y con esto su finalidad era exclusivamente proporcionar albergue al hombre en la forma más eficaz y con el menor costo.

Posteriormente pretendió el funcionalismo ser una forma de expresión universal de necesidades del hombre y como tal, tener capacidad de emocionar estéticamente. Este razonamiento mecanicista obedeció a una actitud idealista frente a la resistencia que presentaron las academias de todo el mundo contra el funcionalismo y esto lo convirtió en una fe, en un dogma que consistió en creer que el arte podía producirse automáticamente. Esta teoría ya había sido puesta de moda en Francia por el Dadismo y por las Escuelas del llamado Arte abstracto de París y los arquitectos funcionalistas se adaptaron a ella.

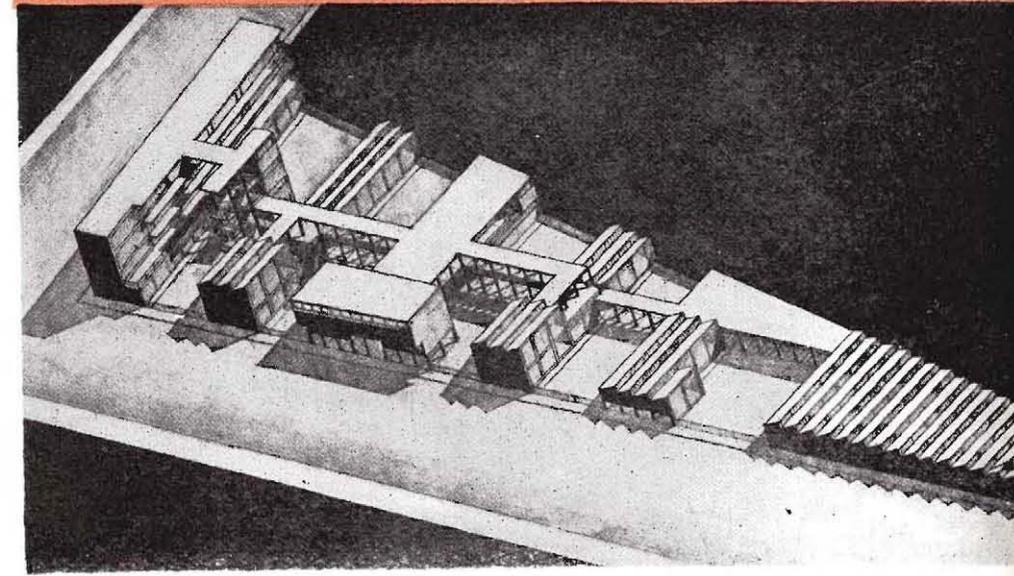
En realidad este concepto del arte automático o del automatismo como medio para producir la obra de arte es un concepto mecánico, idealista y religioso en la medida en que es necesaria la fe para aceptarlo.

El funcionalismo como tesis estética toma el carácter de una tecnología (concepto místico de la tecnología) y en esto consiste su condición idealista.

Los Países coloniales o semi-coloniales como México, son tierra fértil para el desarrollo exagerado de esta tesis mecanicista, pues la carencia de técnica y máquinas en estos países hace aparecer a estas como lo más importante en la lucha para la liberación económica Nacional.

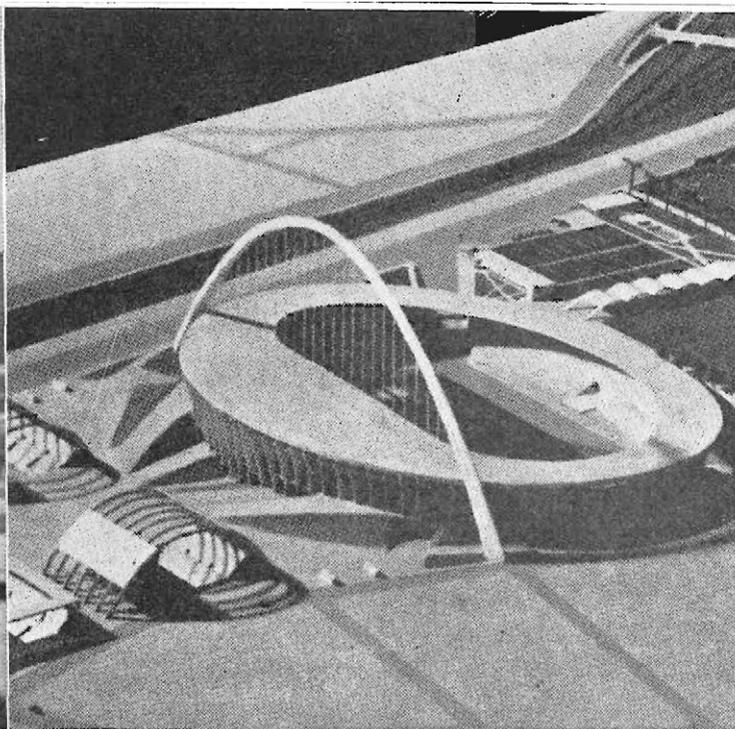
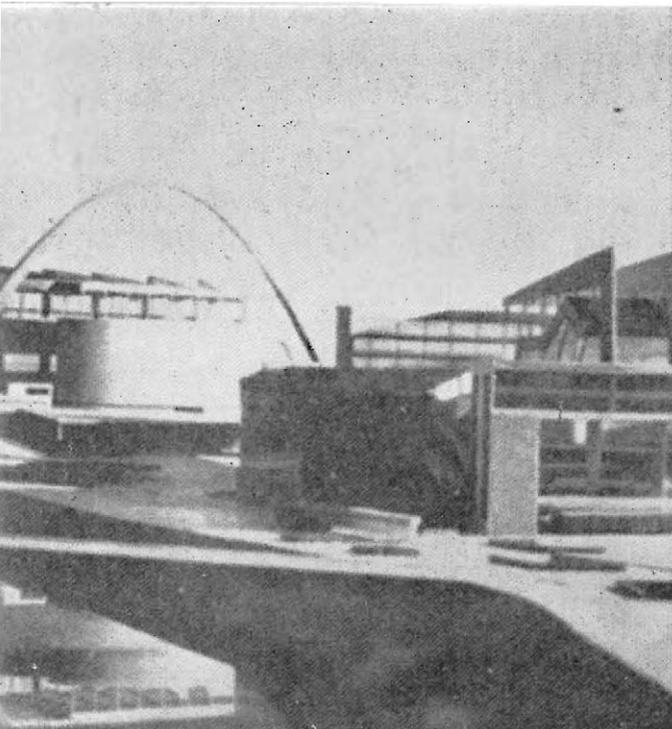
Al mismo tiempo en esta actitud queda implícita la idea de veneración y respeto por los países que sí poseen esa técnica y esas máquinas y que por esta misma razón dominan a los países que no las tienen. Esta actitud es por una parte la expresión del deseo de liberación de una situación de inferioridad económica, y por la otra, veneración y respeto por los países que dominan económicamente.

Como la Arquitectura no es máquina, sino el espacio, sitio y lugar construido por el hombre dentro y fuera del cual se desarrolla la vida humana individual y colectiva, la asimilación de la Arquitectura a la máquina no pudo sobrevivir y el funcionalismo como expresión estética resultó ser solamente la negación de la expresión estética.



... En su principio pretendió el funcionalismo que la arquitectura había dejado de ser arte y se había convertido en técnica ...

La Arquitectura necesitaba y necesitará siempre adecuar el espacio arquitectónico, por fuera y por dentro, en forma tal que resuelva las necesidades del placer en la contemplación de la forma y el color para llegar a sentir el bienestar en el sitio a donde se vive. Este problema no lo podía resolver jamás el funcionalismo pues el hombre necesita, además de los satisfactores mecánicos, los satisfactores especiales de placer que le dan la razón a la vida y que sirven de incrementadores de su vitalidad. Entonces fué cuando se fabricaron las teorías estéticas para garantizar y justificar lo injustificable y para hacer creer en la eficacia artística de las producciones automáticas de la Escuela de París. Entonces fué cuando una elegante señora de la más alta sociedad parisiense se presentó a una recepción con un broche que consistía en una funcional bisagra de diez centavos comprada en la tlapalería de la esquina. Entonces fué cuando se declaró que los funcionales calentadores de baño y los excusados ingleses eran maravillosas esculturas modernas, productos inconscientes del automatismo en el arte. Como es fácil entender estas teorías no trascendieron y no pasaron de ser más que manifestaciones sofisticadas de la moda, "Tres amusant de l' esprit française) a pesar de que muchos intelectuales las tomaron en serio y creyeron que con esto se había descubierto la esencia de la emoción estética.



... Esta teoría supone que invirtiendo los valores del funcionalismo se pueden valorizar los medios mecánicos como forma expresiva y hacer de éstos los elementos de un arte moderno y nuevo ...

Pero esta situación crítica no podía mantenerse en pie y dió nacimiento a otra teoría que es como concepto estético, la antítesis del funcionalismo y que lleva a otra situación más crítica aún. Esta teoría se sintetiza en la escuela que se llamó de Arte Purista en París. (Lecorbusier, Jeanneret, Ozenfant) y que pretendió lograr lo que el funcionalismo no había logrado. Esta teoría supone que invirtiendo los valores del funcionalismo se puede valorizar los elementos mecánicos como forma expresiva y hacer de éstos los elementos de un arte moderno y nuevo.

El funcionalismo suponía que la expresión estética podía ser el resultado automático de la solución mecánica del problema de la distribución y de la aplicación lógica de los medios de construcción. Esta "nueva" teoría supone que los medios mecánicos pueden ser los elementos para producir emoción estética. En el caso del funcionalismo la forma viene siendo una consecuencia de la función mecánica, con la teoría de la Escuela Purista de París a la forma mecánica se le emplea como medio de expresión y se presenta como funcional sin serlo. Esta escuela pretende encontrar la expresión estética mediante el empleo decorativo de los elementos del funcionalismo y de los edificios industriales y fabriles (cuya razón de ser es la utilidad) para producir con éstos, efectos artísticos y plásticos y de esta manera satisfacer, por una parte, la necesidad mecánica y por la otra, la necesidad estética en la Arquitectura. A esto es a lo que se le ha llamado la superación del funcionalismo y que yo me permito llamar la formalización del funcionalismo sin función y

que consiste en la peregrina idea de emplear para producir emoción estética los elementos inventados para su empleo utilitario. Esta es la tesis en que se apoya la Arquitectura moderna de nuestra época en México y su práctica conduce a una Arquitectura que hablando en lenguaje popular, no es ni Chicha ni Limonada, pues no es creación de la imaginación humana ni tampoco la síntesis de la función mecánica de una ingeniería de edificios. Resulta ser la materialización de una contradicción de dos términos antitéticos, reflejo claro de los términos contradictorios e irreductibles del régimen que ha impuesto esta Arquitectura y pone de manifiesto la doble incapacidad de la clase dominante dentro de este mismo régimen. La incapacidad de producir una Arquitectura imaginativa y realista por una parte y la incapacidad de resolver eficazmente los problemas del albergue para satisfacer puramente y en forma utilitaria, las necesidades inmediatas y urgentes de la sociedad. Esta Arquitectura que se ha llamado Arquitectura Moderna de nuestra época es una Arquitectura imitativa de los modelos extranjeros y por lo tanto de carácter académico. Salvo raras excepciones todos los arquitectos en México desde los más viejos hasta más jóvenes incluyendo a los estudiantes de las escuelas, tienen un concepto formado a base de múltiples clichés de lo que debe ser la Arquitectura Moderna de nuestra época. Todos creen con fe ciega en el llamado Estilo Internacional y en la capacidad de esta Arquitectura académica y abstraccionista para emocionar estéticamente.

Por lo tanto es necesario averiguar que representa esta Arquitectura Moderna en México. Claro está que, este fenómeno puede estudiarse y analizarse desde diversos puntos de vista, que incluyen por una parte, las condiciones sociales y por la otra las condiciones del medio físico natural.

Yo me propongo enfocarla desde el punto de vista de las condiciones sociales que me parecen determinantes en este caso. Desde este punto de vista puede decirse que todo fenómeno arquitectónico es el reflejo de las condiciones sociales del lugar donde se produce. Esto no excluye la acción del hombre en el proceso de transformación que actúa desde la superestructura social para dirigir, incrementar o retardar este mismo proceso. Repito, todas las expresiones de arte deben entenderse como el reflejo de las condiciones sociales que las han producido, ya sea como síntomas de salud cuando reflejan condiciones sociales con viabilidad de desarrollo o en vía de desarrollo o como síntomas patológicos y enfermizos cuando reflejan estados sociales en vía de descomposición por su incapacidad de mejorar las condiciones de la vida humana.

¿Qué representa el arte abstraccionista en el panorama de la Cultura Universal? Representa la negación al Realismo que equivale a la negación de acción sobre las mayorías de la población y con esto se ha convertido en el reflejo del estado de impotencia de la clase que ha concebido esta manera en el arte. Este es un arte incapaz de defender los intereses de la clase que lo ha creado, pues no tiene acción de ninguna especie sobre de las masas populares a las que les es completamente ajeno, indiferente y extraño.

El arte abstraccionista sólo puede ser aceptable para quien no encuentra manera de realizar un arte con capacidad de emoción humana y se conforma con ser el producto refinado y la expresión intelectualizada de grupos de pseudo-intelectuales alejados de las masas productoras de los diferentes países donde se produce.

Este arte abstraccionista no tiene ninguna base social humana y se realiza solamente como la intelectualización de condiciones que no resuelven de ninguna manera las necesidades colectivas.



Ministerio de Educación Pública
Brasil.

Juan Sordo Madaleno
Edificio de Oficinas,
México, D. F.

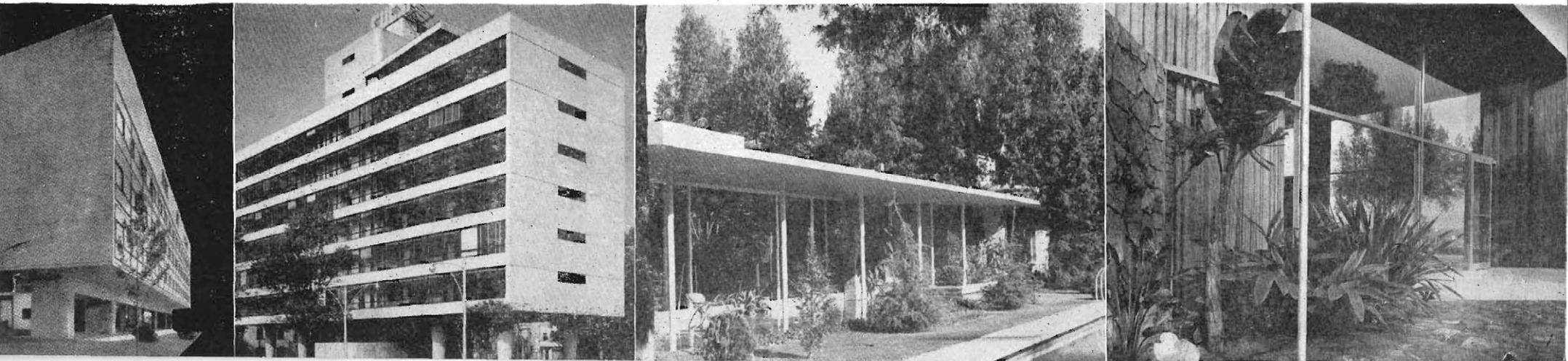
La Arquitectura de contenido estético abstraccionista del llamado Estilo Internacional ha intentado mediante su apariencia funcional una demagogia consistente en aparecer socialmente útil, procurando por este medio inyectar su contenido estético antipopular en la masa popular, pero esto no lo ha logrado ni lo logrará nunca pues este mismo hecho demagógico revela en forma más activa a través de esta Arquitectura de "Estilo" Internacional el hecho de que sólo es el reflejo de una clase internacional sin cultura y representa los intereses internacionales Capitalistas en bancarrota frente al socialismo del futuro próximo, único medio para lograr el mejoramiento inmediato de todos los hombres productores de la sociedad.

En México esta Arquitectura que se ha llamado Arquitectura Moderna de nuestra época, es la negación de lo mexicano y su característica dominante está en su condición imitativa de lo extranjero. Esta condición imitativa se disimula cuando se presenta esta Arquitectura como representativa de un México moderno en proceso de industrialización, pero sólo es posible entender esta arquitectura como el reflejo de los intereses de una clase nacional para quien la industrialización de México significa la alianza con los intereses de la clase capitalista internacional. Si la clase que industrializa a México, fuera una clase que luchara en contra de esos intereses

para independizarse, expresaría su condición y la de todo el pueblo de México que anhela la liberación económica nacional con una Arquitectura Moderna, de estilo y carácter mexicano. Si la Arquitectura realista ha fracasado en sus intentos de realizarse como Arquitectura Moderna Mexicana, esto es debido, por lo menos en parte, a que la clase dominante también ha fracasado en sus intentos de liberación en el campo de la economía nacional, para realizarse como una clase dominante independiente mexicana. Pero es precisamente la condición imitativa y neoacadémica de esta Arquitectura la que con toda claridad expresa el servilismo en el campo de la cultura, como reflejo de las condiciones serviles en el campo de la economía, de la clase que la ha impuesto.

Esta Arquitectura de condición colonial en nuestro país, como expresión de arte, representa a esta clase inepta que necesita y encuentra los recursos en el extranjero para mantenerse como clase dominante en México. Esta es una clase capitalista dependiente y colonial y la Arquitectura moderna de México como producción de arte es la expresión indiscutible de esa dependencia. Sólo puede estar orgulloso de ella quien esté orgulloso de ser dependiente colonial o para quien esto significa una situación de privilegio y que por esta causa no vea la realidad.

La arquitectura del llamado Estilo Internacional ha intentado mediante su apariencia funcional una demagogia consistente en aparecer socialmente útil . . .



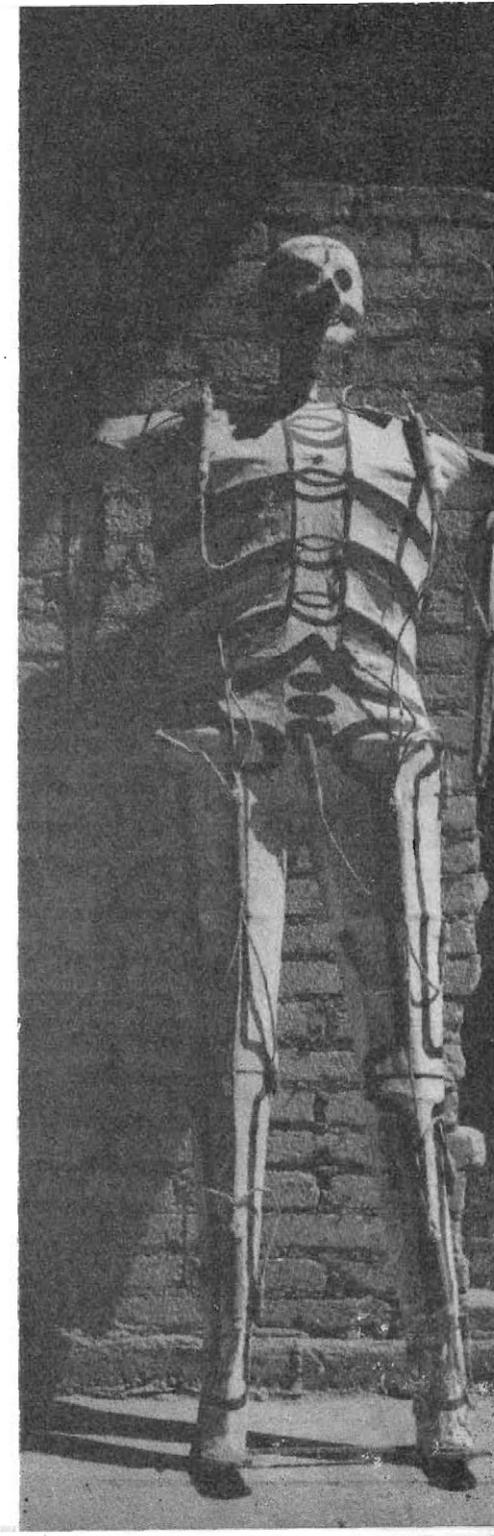


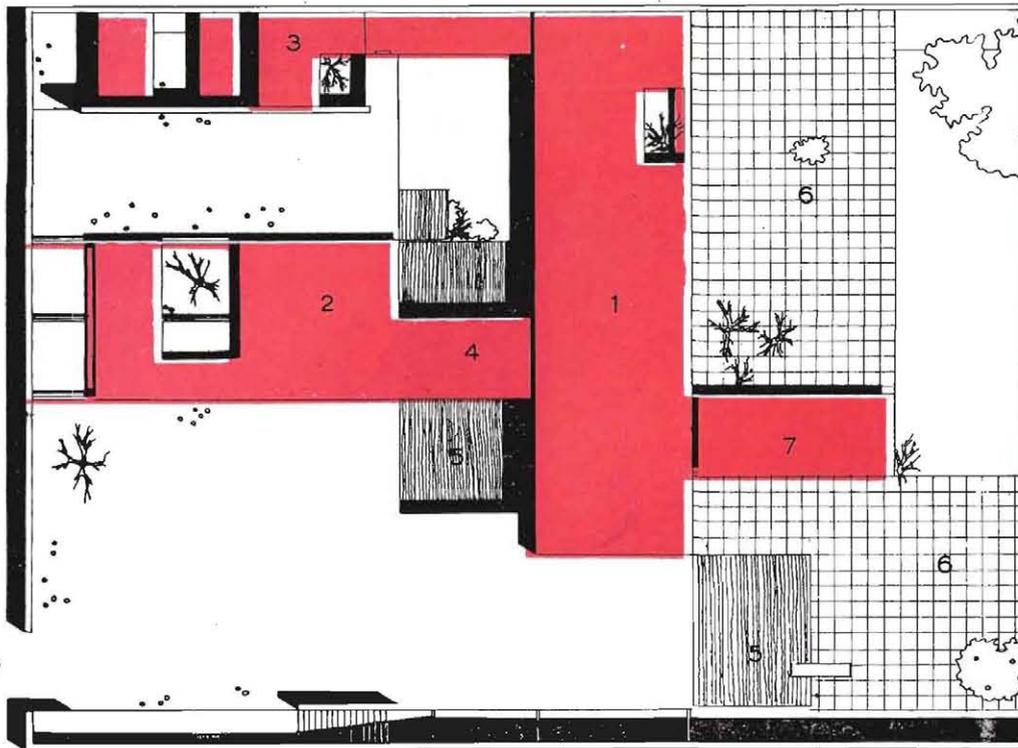
Para finalizar quiero solamente repetir lo que ya ha dicho antes Diego Rivera: En México desde la época Colonial Española hasta nuestros días siempre ha habido dos corrientes de producción de arte. Una de carácter propio y de estilo Mexicano que es la obra del pueblo, lo que se llama arte popular. Esta corriente de arte es Mexicana y realista en el sentido de que se produce desde abajo como forma necesaria, normal, natural y lógica, para llenar una necesidad que es la de expresar los anhelos del pueblo de México en su lucha por la libertad. Esta corriente de arte incluye a los artistas de genio tales como José Guadalupe Posada, José Ma. Velasco, José Clemente Orozco, Diego Rivera y muchos otros, que han vivido o que han sentido y que han expresado por medio de su producción de arte original, los anhelos del pueblo y de las masas productoras de México.

La otra corriente de arte de naturaleza imitativa de lo extranjero que representa y expresa la sumisión colonial y los intereses de la clase que ha vivido del trabajo del pueblo mexicano despreciándolo. Esta corriente de arte siempre ha sido impuesta desde arriba por la clase dominante que adora todo lo que no es mexicano. Esta clase es una clase sin carácter, pocha, que ve en el extranjero la salvación de su situación económica y que imita simiescamente los modelos de la arquitectura que llegan a México en elegantes revistas de Nueva York o de París.

Claramente nuestra arquitectura abstraccionista del llamado estilo internacional no es otra cosa más que una expresión más, de esta segunda corriente de producción de arte sintomática de la descomposición de un mundo negativo que ya no tiene la menor capacidad para mejorar las condiciones de vida de la mayoría de los hombres.

J U A N O' G O R M A N



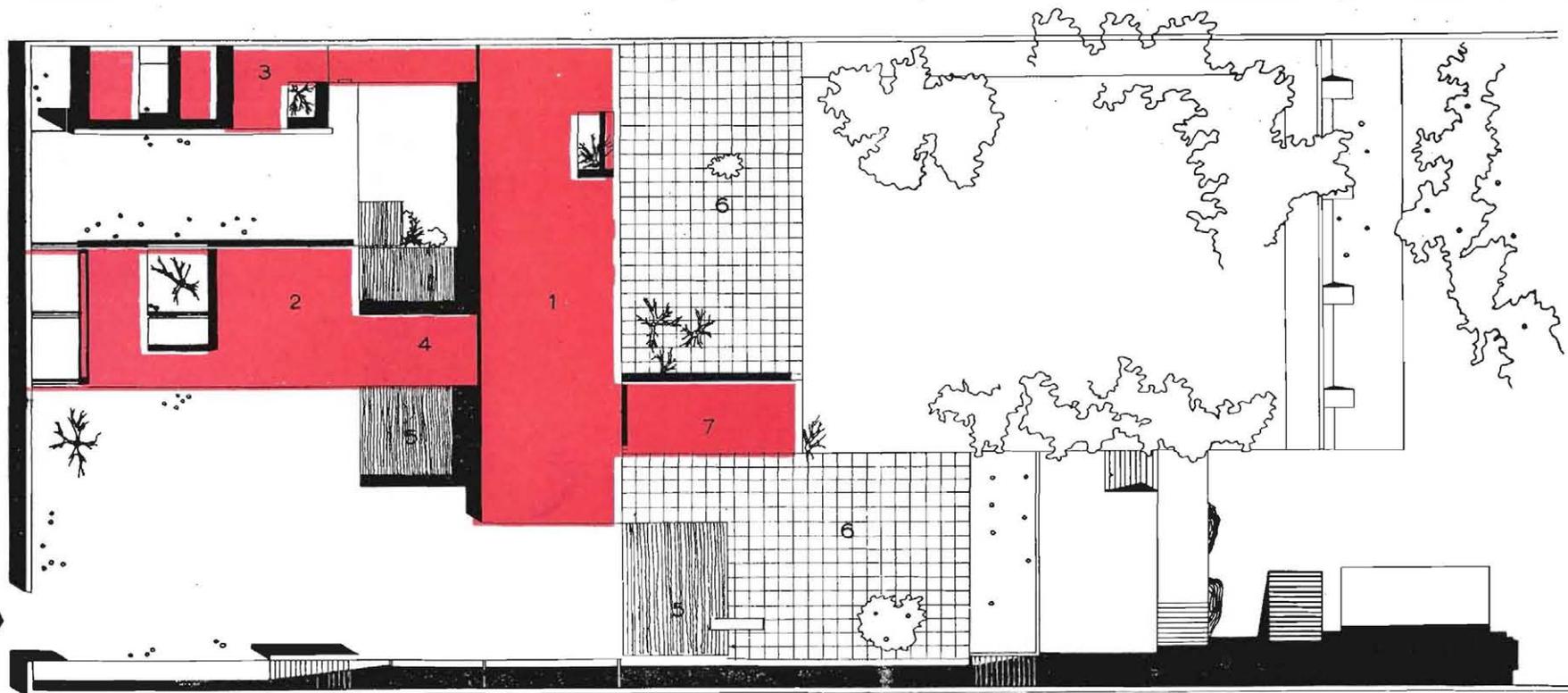


C A S A D E U N A R Q U I T E C T O
 e n e l p a s e o d e l a r e f o r m a

En el actual movimiento tendiente a la creación de una moderna arquitectura verdaderamente mexicana, el arquitecto Juan Sordo Madaleno es una de las personalidades más relevantes, con una obra vasta y firme, que sin duda será considerada como uno de los puntos de referencia para cuando se haga el balance de los resultados obtenidos en la suma arquitectónica nacional.

Al presentar ESPACIOS esta residencia construída por el Arq. Sordo Madaleno, lo hace con la intención de dar a conocer todos los ejemplos que hagan posible una más eficaz y justa confrontación.

j u a n s o r d o m a d a l e n o , a r q .



- 1 RECEPCION
planta baja
HABITACION
planta alta
- 2 GARAGES
- 3 HABITACION
DE SERVICIO
- 4 COMUNICA-
CIONES VER-
TICALES
- 5 ALBERCA
- 6 TERRAZAS
ABIERTAS
- 7 TERRAZA
CUBIERTA

juan sordo madaleno, arq.

Nació en México el 20 de Octubre de 1916. Ingresó en la Escuela de Arquitectura en el año de 1935, se recibió el 4 de Diciembre de 1939. Actualmente da una cátedra de composición en la Escuela Nacional de Arquitectura.

Ha participado en varios concursos, en el último de 1951, ganó con un proyecto de la Aseguradora Anáhuac, edificio de comercios y oficinas.

Sus primeras obras datan de 1937. Las principales:

- a) Edificio de Apartamentos en Melchor Ocampo y Lerma.
- b) en Rodano y Atoyac.
- c) localizado en Mariano Escobedo y Melchor Ocampo.
- d) en Insurgentes y Alvaro Obregón.

EDIFICIOS DE HABITACION

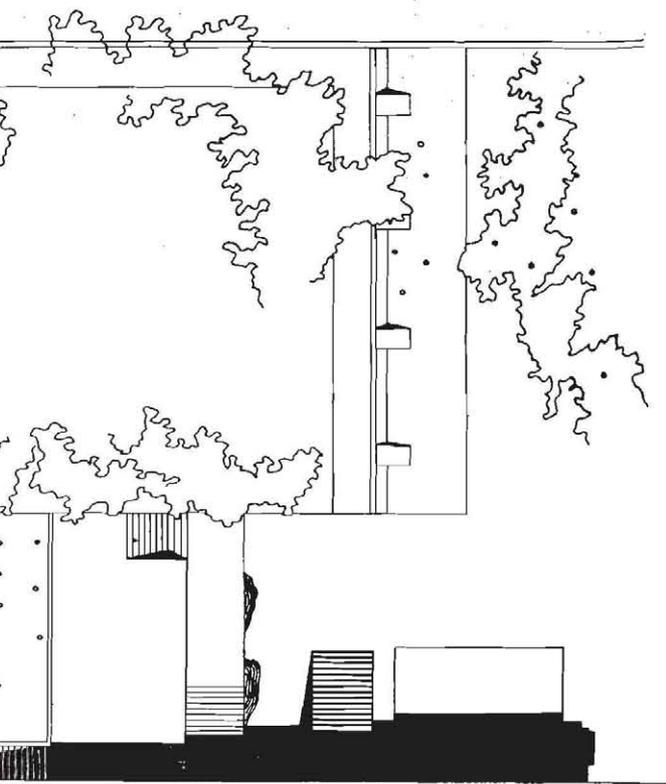
- a) Cine Ermita.
- b) Cine París-en construcción, ubicado en Paseo de la Reforma, Lieja y Versalles.

EDIFICIOS DE DIVERSION

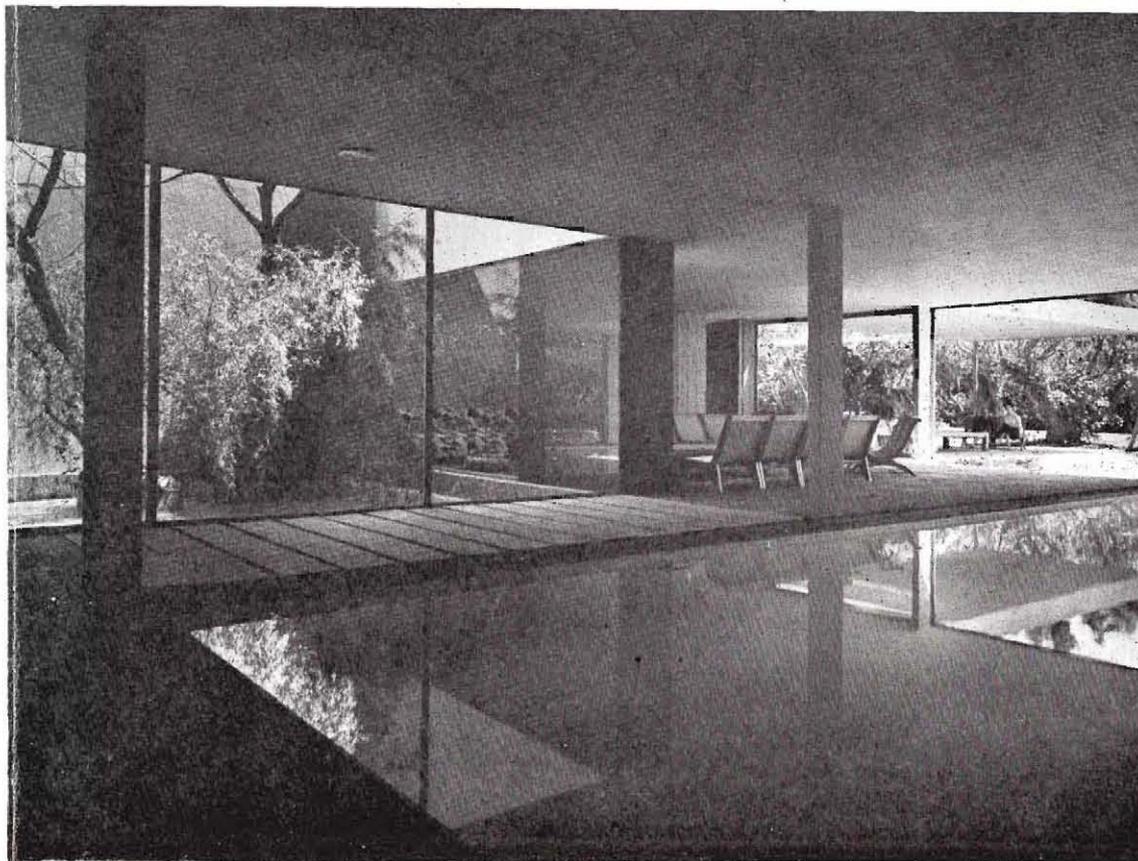
- a) Morelos N° 110.
- b) Niza y Londres.
- c) Mariano Escobedo.

EDIFICIOS DE TRABAJO

En construcción el Edificio de la Aseguradora Anáhuac, localizado en la Fragua, Artes y Reforma.



- 1 RECEPCION
planta baja
HABITACION
planta alta
- 2 GARAGES
- 3 HABITACION
DE SERVICIO
- 4 COMUNICA-
CIONES VER-
TICALES
- 5 ALBERCA
- 6 TERRAZAS
ABIERTAS
- 7 TERRAZA
CUBIERTA



VISTA DE LA ALBERCA

Nació en México el 20 de Octubre de 1916. Ingresó en la Escuela de Arquitectura en el año de 1935, se recibió el 4 de Diciembre de 1939. Actualmente da una cátedra de composición en la Escuela Nacional de Arquitectura.

Ha participado en varios concursos, en el último de 1951, ganó con un proyecto de la Aseguradora Anáhuac, edificio de comercios y oficinas.

Sus primeras obras datan de 1937. Las principales:

- a) Edificio de Apartamentos en Melchor Ocampo y Lerma.
- b) en Rodano y Atoyac.
- c) localizado en Mariano Escobedo y Melchor Ocampo.
- d) en Insurgentes y Alvaro Obregón.

- a) Cine Ermita.
- b) Cine París-en construcción, ubicado en Paseo de la Reforma, Lieja y Versailles.

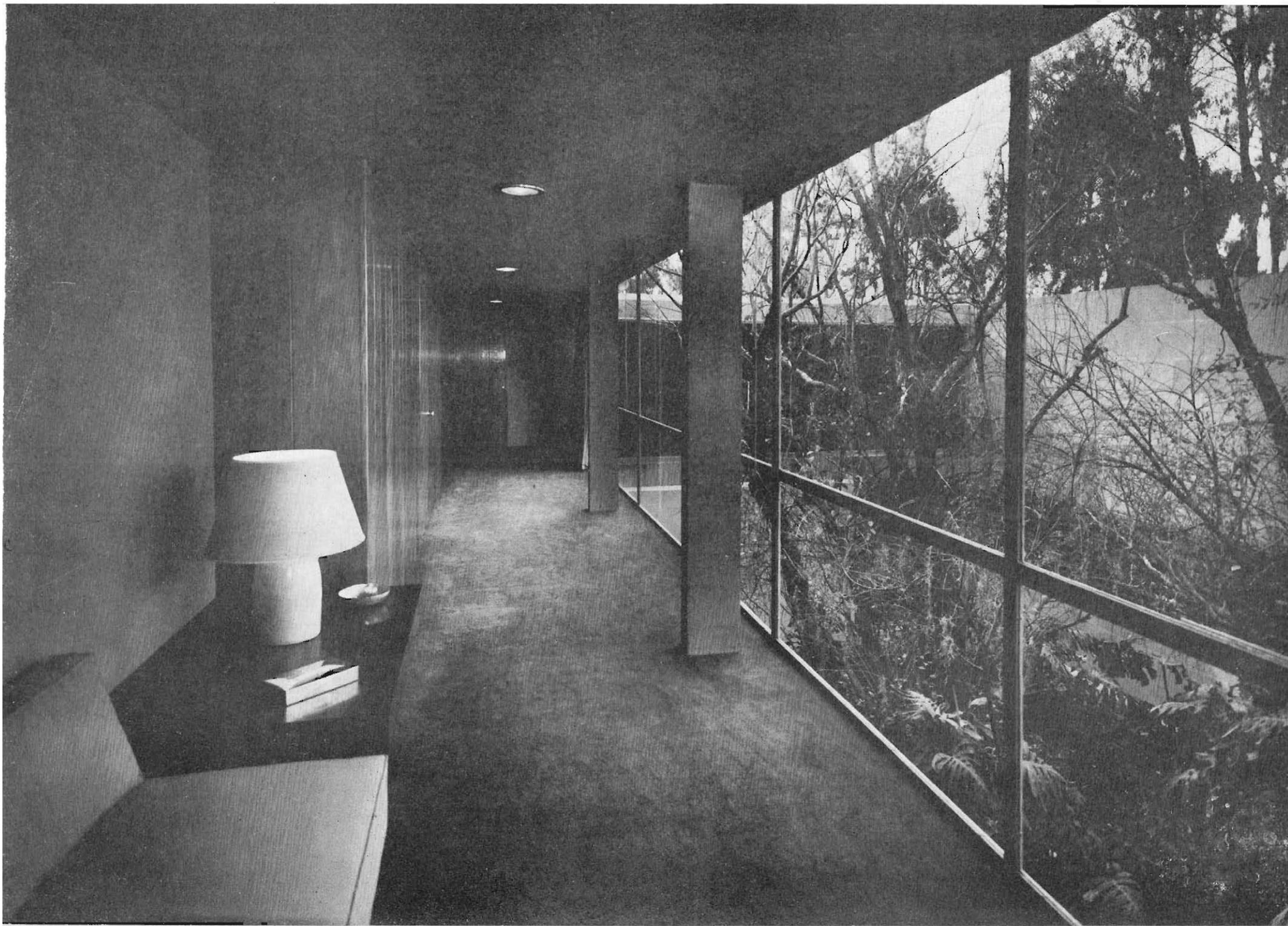
- a) Morelos N° 110.
- b) Niza y Londres.
- c) Mariano Escobedo.

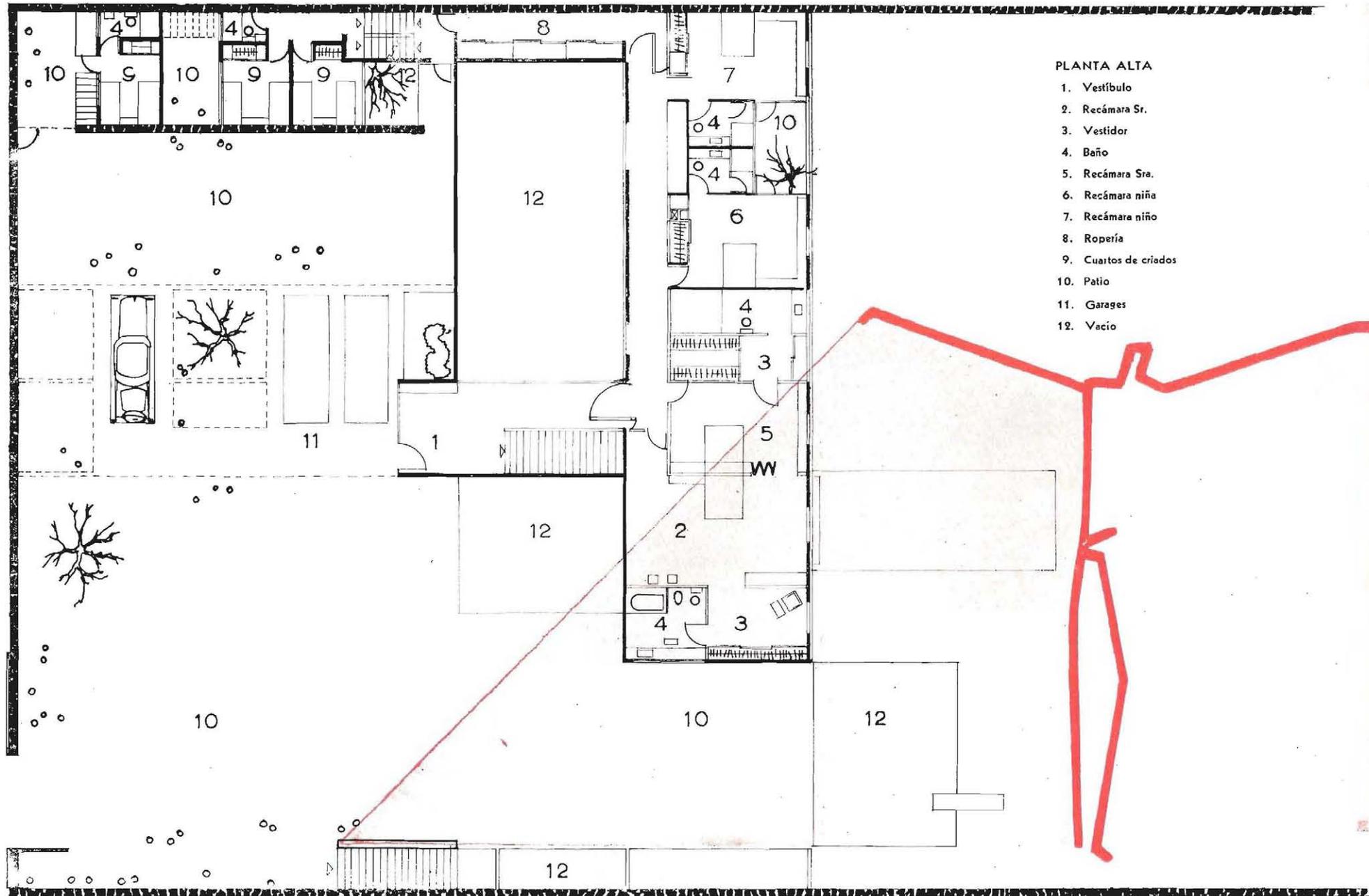
En construcción el Edificio de la Aseguradora Anáhuac, localizado en la Fragua, Artes y Reforma.

EDIFICIOS DE HABITACION

EDIFICIOS DE DIVERSION

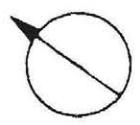
EDIFICIOS DE TRABAJO

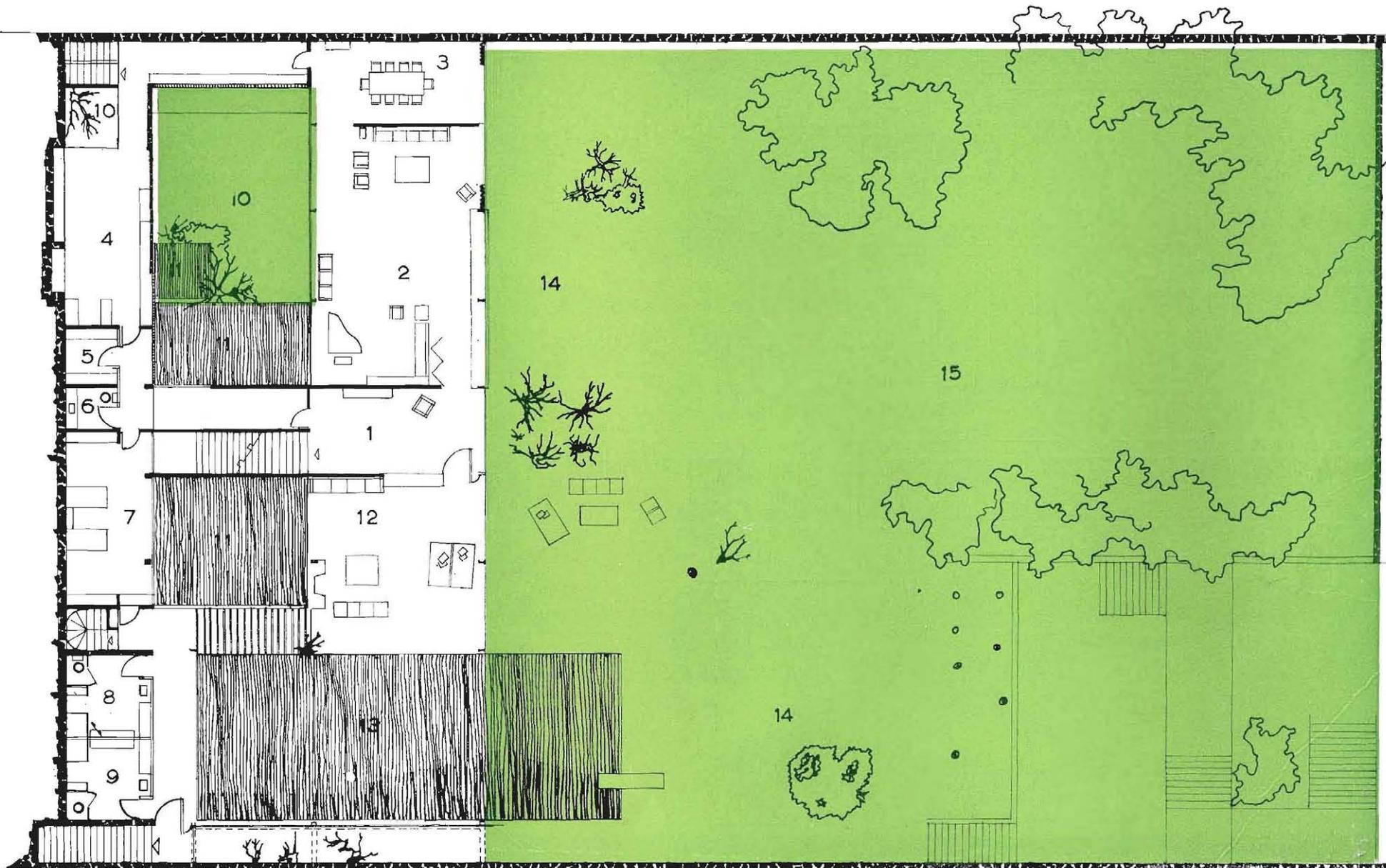




PLANTA ALTA

- 1. Vestíbulo
- 2. Recámara Sr.
- 3. Vestidor
- 4. Baño
- 5. Recámara Sra.
- 6. Recámara niña
- 7. Recámara niño
- 8. Ropería
- 9. Cuartos de criados
- 10. Patio
- 11. Garages
- 12. Vacío





PLANTA BAJA

1. Vestíbulo
2. Estancia
3. Comedor
4. Cocina
5. Bodega
6. Toilet
7. Invitados
8. Vestidor Hombres
9. Vestidor Mujeres
10. Patio
11. Estanque
12. Estar
13. Alberca
14. Terraza
15. Jardín

EL PROGRAMA:

Conjunto de necesidades que se requieren cubrir en la solución arquitectónica. — Punto clave en el trabajo del arquitecto, un programa bien estructurado, lleva con toda seguridad a una solución feliz.

En este caso, aunado el cliente y el arquitecto, la sensibilidad del artista se identificó con la inquietud del dueño, condiciones que muchas veces no marchan paralelas.

El programa de esta casa resultó de las siguientes características:

RECEPCION:

Vestíbulo de distribución — Toilet — Estancia — Comedor.
Salón de Estar y juegos.
Suite para invitados.

HABITACION:

Vestíbulo.
2 recámaras con baño y vestidor (Sr. y Sra.) formando una sola unidad en un momento dado.
Recámara niño con baño independiente.
Recámara niña con baño independiente.

SERVICIOS:

Garages para 3 coches.
Office — Espacio entre cocina y comedor que evita malos olores y tiene mucha utilidad para el servicio de la mesa.
Cocina fría y caliente.
Bodega de alimentos.
2 cuartos de criados.
1 cuarto chofer.
Ropería.

JUEGOS:

Alberca.
Vestidores hombres y mujeres.
Juegos a cubierto.
Terrazas.

EL PARTIDO:

Acomodo al programa, de la disposición de los espacios arquitectónicos, dependiendo de infinidad de factores; entre ellos:

Clima.
Topografía.
Orientación.
Forma del terreno y dimensiones.
Materiales del lugar.
Paisaje.
Construcciones adjuntas.

Circulación de automóviles en la calle a la que da el frente del terreno.

El partido adopta en sus cuerpos más importantes la forma de "T". El cuerpo principal de la T aloja en la planta alta (a nivel de calle,) las recámaras, y en Planta baja (nivel del jardín principal, terraza y alberca), la recepción.

El brazo secundario lo forman cuartos de criados y los garages, sirviendo éstos últimos como paso a cubierto entre la calle y el vestíbulo de entrada.

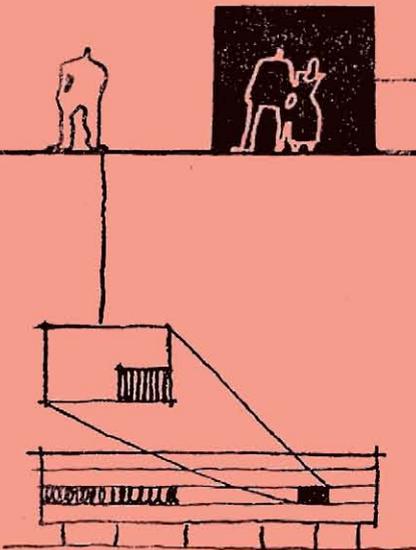
Los servicios y la recepción y los servicios y la habitación tienen un elemento de transición, que en el primer caso es la escalera y en el segundo la ropería.

Las circulaciones de servicio están perfectamente situadas, de tal suerte que no existen movimientos ociosos, pues la cocina y los cuartos de servicios están superpuestos. — La circulación entre cocina y comedor — el office — es un espacio útil por muchas razones: aislamiento, lugar para platos, etc.

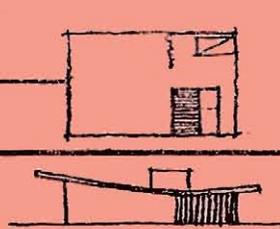
— La Estancia y el Comedor gozan del paisaje general que les proporciona su situación dentro del terreno, pero tienen además en contacto directo, un jardín interior ya que del otro lado corre a todo lo largo, una terraza.

La construcción se procuró concentrar hacia la calle para no seccionar el gran espacio destinado a jardín.

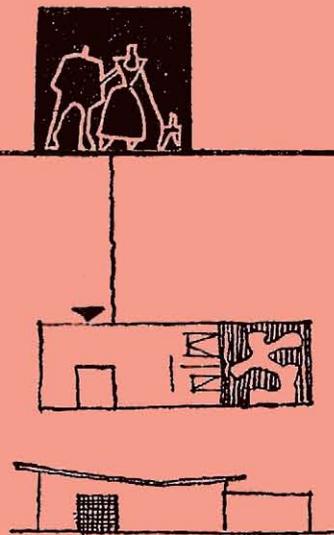
La orientación de los cuerpos de habitación y recepción es S. E. situación ideal, como orientación y como posición dentro del terreno.



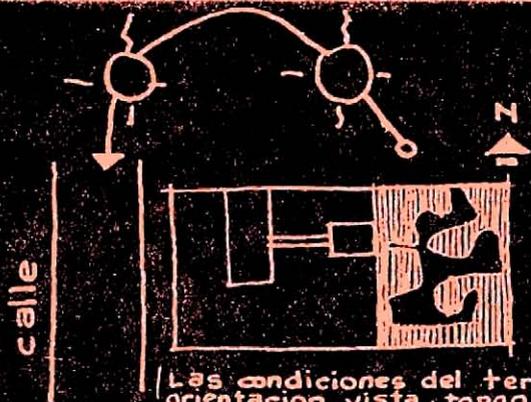
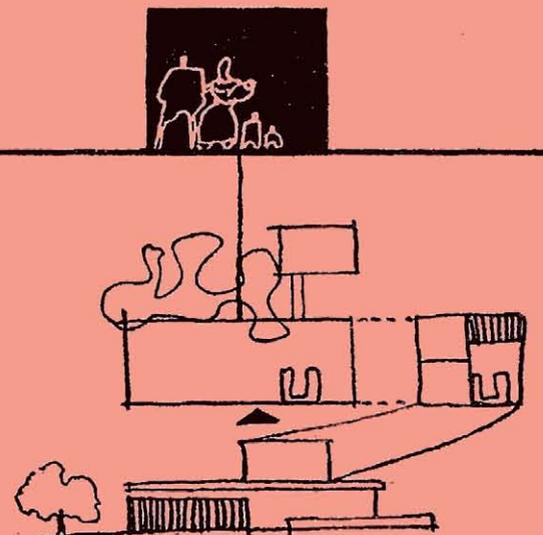
el soltero, las grandes masas de obreros --- tienen necesidades que se llenan con edificios de comunidad ---



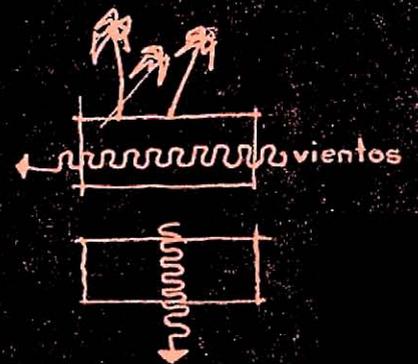
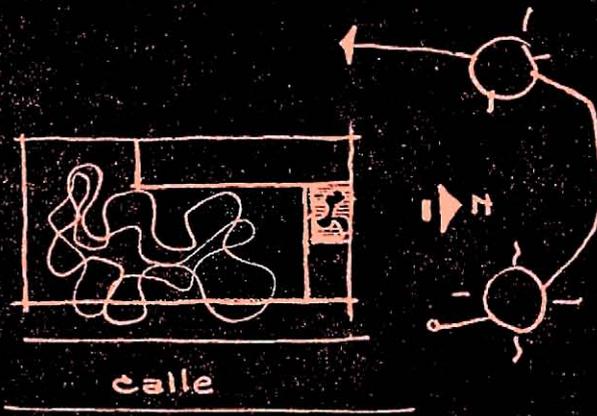
El matrimonio sin hijos, el artista el médico, el investigador etc. modulan su programa por características muy especiales.



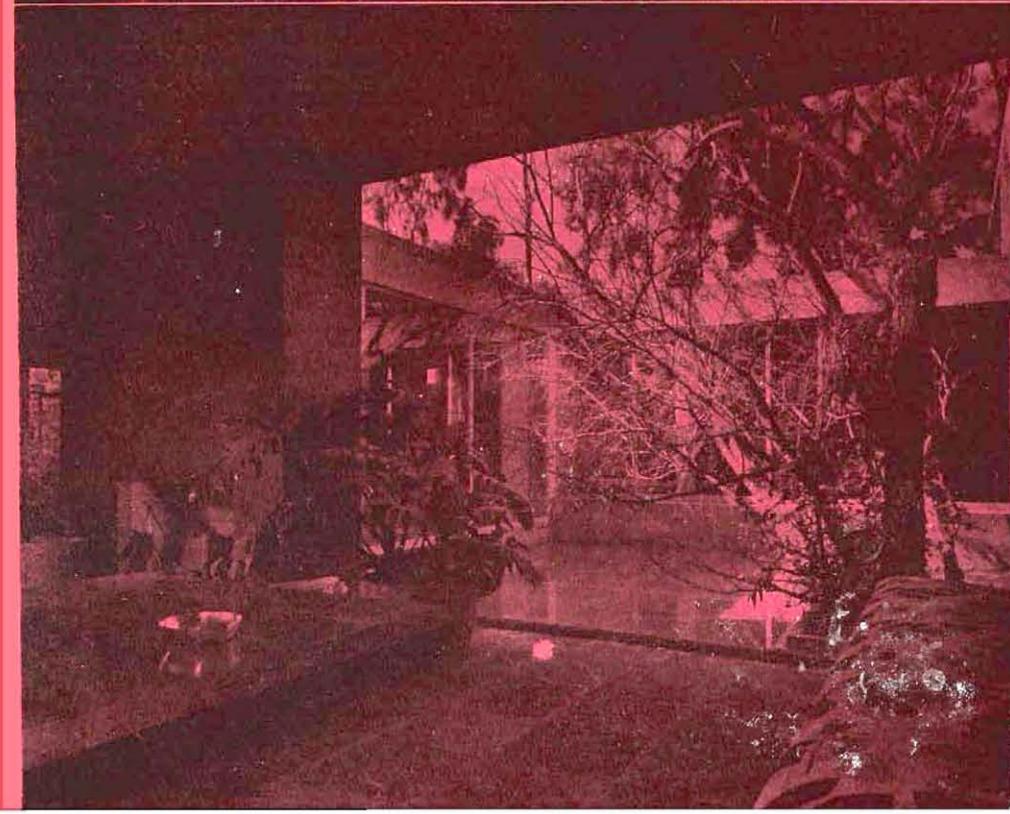
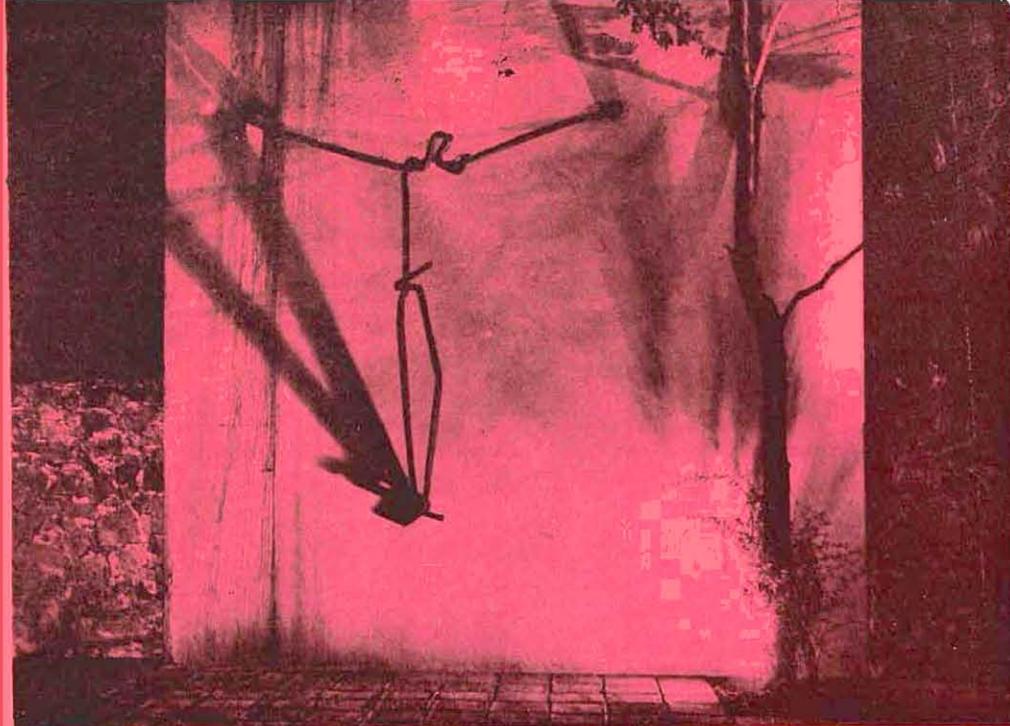
El crecimiento de la familia, la aparición de la servidumbre, la necesidad de guardar uno o varios vehículos etc. van dando la pauta a la solución arquitectónica.



Las condiciones del terreno, en su tamaño, orientación, vista, topografía etc. Llevan a adoptar una solución en su distribución horizontal (planta) y su arreglo vertical (fachada) muy diferentes en cada caso, no siendo caprichos del arquitecto, las disposiciones que se toman sino una resultante de las condiciones que se le presentarán.

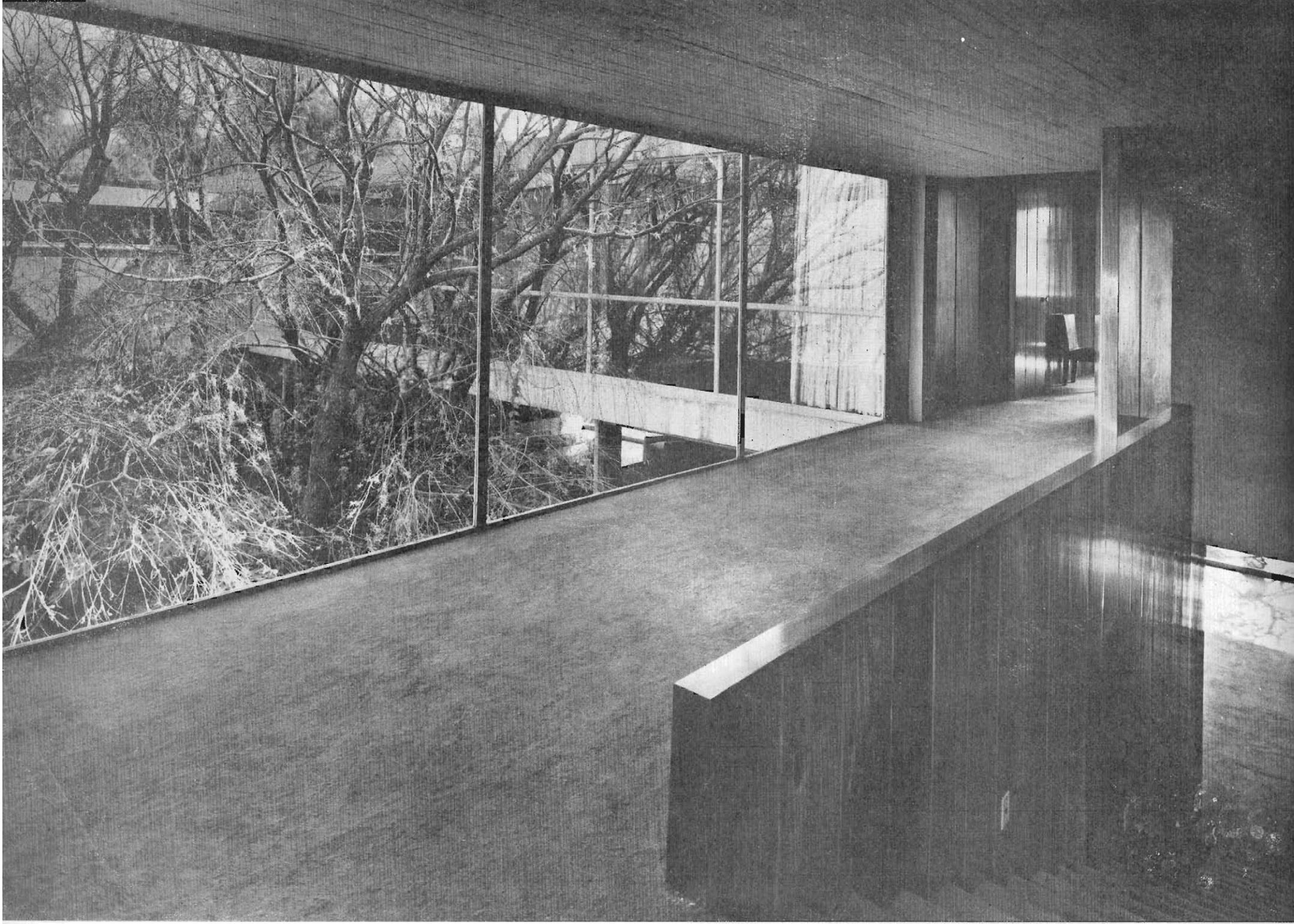


Perspectiva del muro lateral
en el acceso de la calle
escultor Matias Goeritz



vuelta: Vista desde el vestíbulo de P. Alta

Perspectiva del salón de estar (12)
hacia el estanque (11)



SUMARIO:

— Nueva ofensiva contra el arte realista y humano de México.

— Es mentira que Diego Rivera haya alcanzado la cúspide en su etapa cubística.

— Los nuevos materiales no son el resultado de una exigencia de la forma expresiva.

— Entre tema y género hay una diferencia abismal.

— Es falso que el "nacionalismo" artístico haya perjudicado el desarrollo de las artes plásticas de México.

— Integración, sí, pero no en la abstracción, ni en la deshumanización.

— Llamamiento a los artistas de México.



VIGENCIA DEL ARTE REALISTA REVOLUCIONARIO Y NACIONAL DE MEXICO

POR ANTONIO RODRIGUEZ



DIEGO Rivera.

Un poeta

El arte realista, revolucionario y en cierta forma nacional de México, particularmente la pintura, desde sus orígenes, hasta hoy, ha sido el blanco de ataques furibundos que, desde diversas trincheras, le han dirigido, continuamente, los interesados en un arte color de rosa, o de tonos neutros, sin complicaciones filosóficas ni sociales. Todos recuerdan la postura de los "Contemporáneos" y satélites ante la pintura de Diego, Siqueiros y demás miembros de la escuela pictórica revolucionaria de México. Xavier Villaurrutia, de quien no olvidamos algunos de sus notables y positivos hallazgos —por ejemplo, el de la "ternura", en los niños de Diego Rivera— afirmó hasta los últimos días de su vida, repitiendo el sofisma de Mallarmé que la pintura no se hace con ideas.

Y Cardoza y Aragón negó hasta donde le fué posible —¡ojalá y lo rectifique en su nuevo libro!— la pintura revolucionaria, realista y "nacionalista" de México.

Pero en los últimos tiempos, esta animadversión latente de los estetas arte-puristas, hacia el arte de contenido social, ha adquirido nuevo relieve y se está convirtiendo en verdadera ofensiva.

Cierto crítico o crítica —que refleja en el arte su camaleonismo político— no pierde la oportunidad de atacar, dentro y fuera del país, el arte revolucionario de México.



Grabado de J. G. Posada



Carlos Pellicer, ante cuyo vigoroso talento nos inclinamos, decía hace poco, en una entrevista al "Universal", que en poesía, la política se opone a la belleza y que todo arte busca lo religioso.

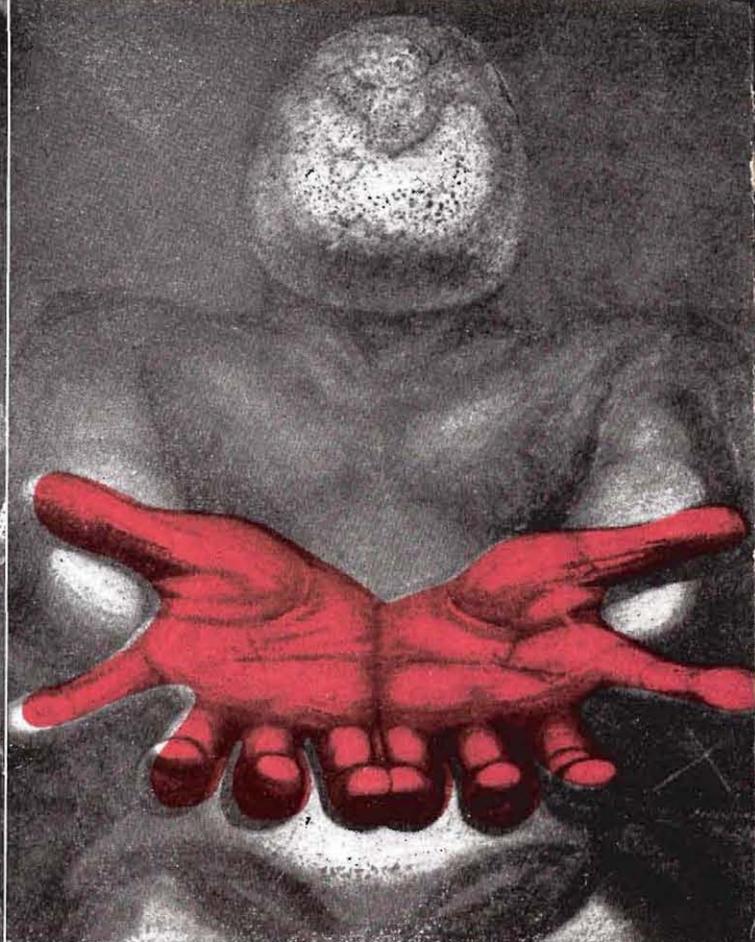
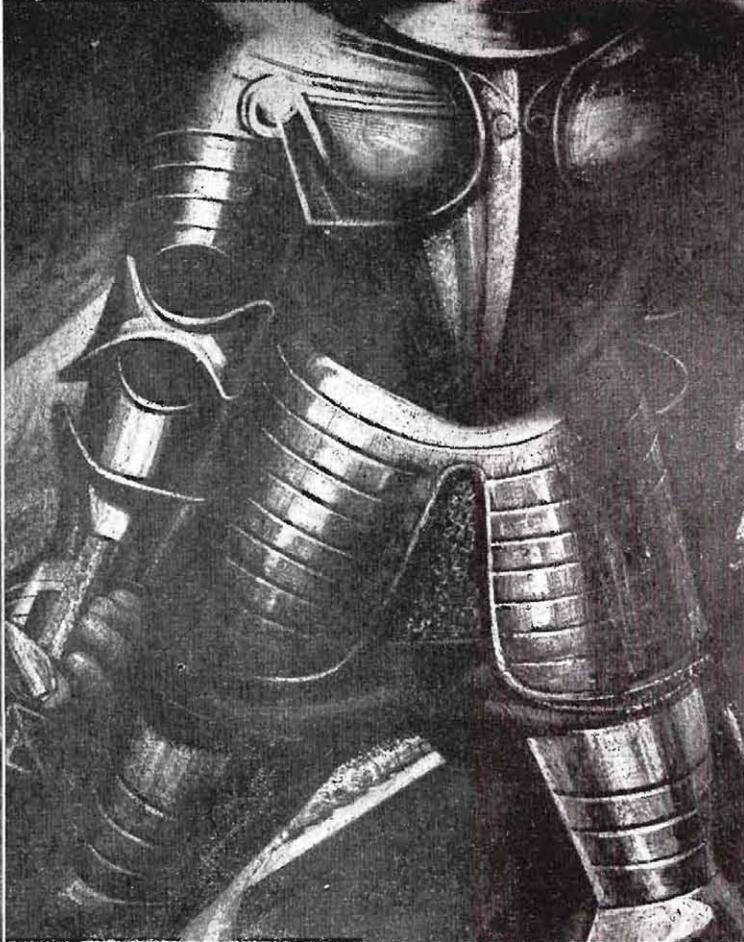
El autor de "El Molino del Aire" —Sergio Magaña— afirmó en serio, por conducto de "Excelsior", que las novelas de temas sociales, como el reparto agrario, los problemas obreros, etc., ya no son "revolucionarios" y acepta condescientemente su existencia por el derecho que tiene el pueblo a comer de todo...

Finalmente, en el último número de nuestra revista, apareció un artículo del arquitecto Salvador Ortega Flores, que bajo el título anodino de la "Música en la Unidad Artística", intenta negar la validez de la plástica contemporánea de México, y hace la apología de un arte desprovisto de todo nexo revolucionario, realista y nacional. En un párrafo que define la esencia de sus concepciones, el autor de este artículo dice textualmente:

"Si hablamos de pintura mexicana diremos, sin temor a equivocarnos que Diego Rivera llega a la cúspide en su etapa cubista, "El Matemático" es la obra mayor hasta caer en sus actuales calendarios folklóricos en los que se nota la influencia del "Glorioso technicolor". José Clemente Orozco auténtico genio caminaba con pasos cada vez más rápidos fuera del realismo revolucionario al que por tanto tiempo han servido los pintores mexicanos actuales. ¿Para qué hablar de David Alfaro Siqueiros con sus caballos, sus armaduras y sus manos? Al que debemos observar es a Rufino Tamayo, su mural de Bellas Artes es ya mucho más que una promesa". En su afán de eliminar lo "revolucionario", como elemento verdadero y poderoso de creación artística, el arquitecto Flores se permite negar la parte más auténticamente original, mexicana y creadora de la obra de Rivera.

"El Matemático" —que dicho entre paréntesis no es cubista— es sin duda ninguna una obra maestra. Pero este cuadro, por sí mismo, no aseguraría jamás a Diego Rivera el lugar que, como artista creador, ocupa en la historia de la pintura mundial. Ni éste ni ninguno otro de la época divisionista, cezamista o cubista, en los cuales nuestro gran pintor, mostró su extraordinaria capacidad para asimilar las particularidades de las diversas tendencias estéticas de nuestro siglo y nada más, o poco más.

Diego Rivera se vuelve pintor excepcional, no simple discípulo de una escuela, sino creador —o co-creador— de todo un movimiento artístico de extraordinarias consecuencias, cuando se separa de las diversas manifestaciones formalistas de la Escuela de París y se entrega, de lleno, a la pintura revolucionaria, monumental y pública, a que México debe gran parte de su actual prestigio en el mundo.



... Siqueiros con sus caballos, sus armaduras y sus manos? ...

En la "Capilla de Chapingo", y no en "El Matemático" en el Palacio Nacional y nunca en el "Arquitecto", en el Palacio de Cortés y de modo ninguno en el "Despertador", se manifiestan en toda su pujanza, las extraordinarias aportaciones que Diego Rivera ha dado a la plástica mundial.

Y reducir la grandeza de uno de nuestros más grandes pintores a lo que él hizo en Europa bajo la influencia directa de otras escuelas y de otras preocupaciones estéticas, cuando su poderosa fuerza creadora no recibía todavía un encauce justo, equivale a negar toda validez a nuestro movimiento pictórico.

En realidad, para el arquitecto Salvador Ortega Flores no existe tal movimiento, o si acepta su existencia le resta la importancia que posee, ya que ignora voluntariamente o de hecho las aportaciones que Alfaro Siqueiros, con su Madre Campesina, el Eco del Llanto, el Centauro de la Conquista, Cuauhtémoc contra el Mito, y muchas otras, obras, ha dado a la pintura contemporánea.

Seguramente poco informado —cosa que trasparece en todo su artículo— el arquitecto Flores considera que "Orozco" caminaba con pasos cada vez más rápidos fuera del realismo revolucionario". Todo lo contrario, en algunas de sus últimas obras —el "Juárez" de Chapultepec; el "Hidalgo antiesclavista" de Guadalajara, y el retrato del arzobispo de México— José Clemente Orozco se estaba integrando, cada vez más fuertemente, al realismo revolucionario, de muy personales características, del que parecía haberse separado con las obras que presentó en su primera exposición del Colegio Nacional.

Pero al hablar del "nacionalismo" en el arte habremos de demostrar, más adelante, que las más elevadas expresiones de la pintura mexicana están directamente conectadas con la realidad social y nacional de este país.



"...Todos los instrumentos en general **pedirán una música peculiar a sus medios mecánicos** que engendrará peculiaridades de estilo; de tal modo, que cuando los instrumentos alcanzan ya una libertad y perfección notorias (y ambas son paralelas y solidarias en la evolución instrumental) no será posible, como antaño, escribir o pensar una música indiferentemente "para voces o violas".

Lo cual confirma la teoría de Siqueiros de que en arte los materiales y las herramientas son determinantes.

Y si de Grecia, creemos nosotros, no nos quedaron obras que sean a la música lo que los "Diálogos" son a la literatura, es justamente porque aquella depende en forma decisiva de la técnica material, cuya influencia el arquitecto Flores —¡nada menos que un arquitecto!— se atreve a negar.

Posiblemente debido a que no conoce suficientemente el tema que escogió para desarrollarlo en nuestra revista —"La Música en la Unidad Artística"— el arquitecto Flores se lía en un terrible embrollo confundiendo lamentablemente la temática con el género, como puede verse a través de este párrafo de su artículo:

"La orquesta romántica musical no ha cambiado, tampoco se escriben cuartetos, sonatas, sinfonías, cantatas, ballets, óperas, etc..."

Quisiéramos admitir la posibilidad de una errata, o de un lamentable **quid pro quo**, pues es inadmisibile que cualquier persona medianamente culta no sepa distinguir la diferencia que hay entre el tema y el género; pero así mismo no sabemos como salvar al arquitecto Flores del apuro, puesto que, como todos saben, dentro de un género caben temas e intenciones diametralmente opuestas.

El "Quijote", "Madame Bovary" y "Contrapunto" pertenecen por igual a la novelesca. Son novelas. Sin embargo entre sí, hay diferencias temáticas abismales.

Y para volver a la música. ¿No advierte el arquitecto Flores que entre "El Espectro de la Rosa" y la "Coronela" hay algo más que simples cambios de matices o de formas personales? No obstante, ambos son ballets. "**Christ lag in Todesbanden**", de Bach y "**Alejandro Nevski**", de Prokofief, son cantatas. Pero ¿sería el arquitecto Flores capaz de identificarlas por su tema, por su intención y por su estilo? ¡Qué diferencia no hay, por ejemplo, entre la pasional "Manón", de Massenet y la revolucionaria "Don Apacible" de Dzhertzinski, inspirada en la novela de Sholókof! Sin embargo, la una y la otra son óperas.

Sus puntos de vista sobre el "nacionalismo musical", que pretende esgrimir para negar validez al "nacionalismo pictórico" de México tienen una base de mayor solidez. Esto es, están basados en argumentos ya elaborados y discutidos. No son, por lo tanto, tan absurdos.

Pero el problema no es exactamente como lo plantea el arquitecto Flores. El "nacionalismo musical" no está, como él y otros lo dicen, en "franca decadencia". Sólo que las formas de concebirlo y llevarlo a cabo, han cambiado.

Algunos músicos comprenden por "nacionalismo musical" la utilización directa, casi parasitaria, de los elementos folklóricos nacionales y hasta regionales. Otros, al contrario, sin desprenderse de su pueblo, y de su manera de ser nacional, recrean esos elementos hasta darles una forma que supera la simple transcripción.



Deseando llevar sus concepciones idealistas, abstraccionistas y anti-revolucionarias a las últimas consecuencias, el arquitecto Flores Flores afirma, dentro de su absurda lógica, que "los nuevos materiales son resultado de una exigencia de la forma expresiva".

De acuerdo con tan bizantina teoría, los arquitectos concibieron en primer lugar la expresión plástica de nuestro siglo —la línea recta, las grandes superficies planas, la elegancia de la sencillez antibarroca— y, después, se fueron en búsqueda del material apropiado para dar forma a sus pensamientos, hallando por un milagroso acto de voluntad, ¡el cemento Portland y la varilla de acero!

Luego, para dar validez a sus argumentos, con una demostración que seguramente le pareció de una elocuencia irrefutable, el autor del curioso ensayo, procurará apoyarse en el arte musical:

"La música más que ninguna otra de las ramas del arte —afirma enfáticamente— nos permite ver claramente lo anterior; puesto que la gran técnica, la industria, el maquinismo, etc., no han servido en su caso sino para transformar su difusión".

Por supuesto, el descubrimiento del vapor, y últimamente la desintegración de la energía atómica —(hay que abrir un paréntesis para la electricidad)— o no aportaron directamente nada a la evolución de la Música.

Pero la evolución de la técnica instrumental —que en última instancia depende de la evolución de la técnica en su conjunto— ¡sí ha influido y en forma poderosa, en la evolución general de la música!

¿Quién, en nuestros días, se atreve a pensar, que los pastores de la Arcadia, con sus flautas tibias, podrían concebir obras musicales de tanta complejidad y trascendencia como las sinfonías producidas para y por las orquestas de la época romántica?

Es cierto, como dice el arquitecto Flores, que "el sonido de un Stradivarius no ha sido superado a la fecha". Puede ser que en este aspecto ¿quién lo sabe? la humanidad haya llegado al límite máximo de su evolución. Pero es indiscutible que del laúd al violín, como del clavicordio al **pianoforte** y de la orquesta de cámara a los conjuntos orquestales de nuestros días, se observa una evolución notabilísima que, a su vez, determina una serie de cambios cualitativos y cuantitativos en la música misma.

Adolfo Salazar cuya autoridad como uno de los primeros musicógrafos de nuestros días es indiscutible, señala con toda claridad, y apoyado en hechos incontrovertibles, la influencia, negada por el arquitecto Flores, que los instrumentos, es decir la técnica, han ejercido sobre los estilos y las formas musicales.

"...Los instrumentos —dice en "Los Grandes Períodos en la Historia de la Música"— no son simples agentes pasivos donde los artistas ponen su inteligencia de compositores o sus manos de "virtuosos" en creciente mérito de agilidad (más tarde tendrán otros, que son propiamente los del "intérprete"), sino que **el instrumento impondrá a ambos las peculiaridades de su manera de ser; dicho de otro modo, sus propiedades técnicas**".

"...Todos los instrumentos en general **pedirán una música peculiar a sus medios mecánicos** que engendrará peculiaridades de estilo; de tal modo, que cuando los instrumentos alcanzan ya una libertad y perfección notorias (y ambas son paralelas y solidarias en la evolución instrumental) no será posible, como antaño, escribir o pensar una música indiferentemente "para voces o violas".

Lo cual confirma la teoría de Siqueiros de que en arte los materiales y las herramientas son determinantes.

Y si de Grecia, creemos nosotros, no nos quedaron obras que sean a la música lo que los "Diálogos" son a la literatura, es justamente porque aquella depende en forma decisiva de la técnica material, cuya influencia el arquitecto Flores —¡nada menos que un arquitecto!— se atreve a negar.

Posiblemente debido a que no conoce suficientemente el tema que escogió para desarrollarlo en nuestra revista —"La Música en la Unidad Artística"— el arquitecto Flores se lío en un terrible embrollo confundiendo lamentablemente la temática con el género, como puede verse a través de este párrafo de su artículo:

"La orquesta romántica musical no ha cambiado, tampoco se escriben cuartetos, sonatas, sinfonías, cantatas, ballets, óperas, etc..."

Quisiéramos admitir la posibilidad de una errata, o de un lamentable **quid pro quo**, pues es inadmisibile que cualquier persona medianamente culta no sepa distinguir la diferencia que hay entre el tema y el género; pero así mismo no sabemos como salvar al arquitecto Flores del apuro, puesto que, como todos saben, dentro de un género caben temas e intenciones diametralmente opuestas.

El "Quijote", "Madame Bovary" y "Contrapunto" pertenecen por igual a la novelística. Son novelas. Sin embargo entre sí, hay diferencias temáticas abismales. Y para volver a la música. ¿No advierte el arquitecto Flores que entre "El Espectro de la Rosa" y la "Coronela" hay algo más que simples cambios de matices o de formas personales? No obstante, ambos son ballets. "**Christ lag in Todesbanden**", de Bach y "**Alejandro Nevski**", de Prokofief, son cantatas. Pero ¿sería el arquitecto Flores capaz de identificarlas por su tema, por su intención y por su estilo? ¿Qué diferencia no hay, por ejemplo, entre la pasional "Manón", de Massenet y la revolucionaria "Don Apacible" de Dzherzinski, inspirada en la novela de Sholókof! Sin embargo, la una y la otra son óperas.

Sus puntos de vista sobre el "nacionalismo musical", que pretende esgrimir para negar validez al "nacionalismo pictórico" de México tienen una base de mayor solidez. Esto es, están basados en argumentos ya elaborados y discutidos. No son, por lo tanto, tan absurdos.

Pero el problema no es exactamente como lo plantea el arquitecto Flores. El "nacionalismo musical" no está, como él y otros lo dicen, en "franca decadencia". Sólo que las formas de concebirlo y llevarlo a cabo, han cambiado.

Algunos músicos comprenden por "nacionalismo musical" la utilización directa, casi parasitaria, de los elementos folklóricos nacionales y hasta regionales. Otros, al contrario, sin desprenderse de su pueblo, y de su manera de ser nacional, recrean esos elementos hasta darles una forma que supera la simple transcripción.

No es pues el "nacionalismo" que está en discusión, sino la forma de llevarlo a la práctica. Cuando Glinka, uno de los **Cinco** que creó el "movimiento nacional ruso", afirmó que "no podría nunca sinceramente ser un italiano en música", nos dió la clave de su actitud.

Era ruso, y para ser sincero consigo mismo, tenía que expresarse tal como era, con las particularidades del pueblo a que estaba ligado, es decir, como ruso.

¿No han procedido acaso, de igual modo, todos los grandes artistas, desde Scarlatti a Falla pasando por Beethoven, y desde Wateau, sin olvidar a Fragonnard, hasta el sutil Corot, o del intelectual George Braque?

Queréndolo o no, estos grandes artistas, reflejan en forma indeleble el espíritu de su pueblo y es gracias a ello que el mundo no ofrece la monotonía que los panegiristas de un falso universalismo le impondrían si de ellos dependiera la suerte del arte.

En efecto ¡qué aburrido sería el mundo si los diversos pueblos de la tierra no le imprimiesen, como aportación individual al acervo colectivo de la humanidad, los rasgos característicos de su personalidad!

Para apoyar su tesis en argumentos musicales, el arquitecto Flores dice que la "Antígona de Chávez es superior a los corridos de la Revolución". Aun cuando pueda ser verdad que los corridos de la Revolución no sean la mejor obra del gran músico mexicano, nos parece curioso el método de juicio que utiliza el articulista en cuestión al comparar "sinfonías" con "corridos".

¿Por qué no establece paralelos entre obras del mismo género, tales como, por ejemplo, la Sinfonía India, y la de Antígona, del mismo autor? Si lo hiciera habría de observar que lo nacional de la primera, no disminuye sus valores musicales absolutos, en relación a una obra tan universal como la segunda.

Afecto a las comparaciones, el arquitecto Flores pone frente a frente el "nacionalismo dulzón y ligero del armeniano Aarón Jachaturian" y la "sobriedad formal y sólida composición de Sergio Prokofief", como si quisiera indicarnos que en el "nacionalismo" del autor de "Gaieté" reside la causa de su "inferioridad artística", que, por lo demás no existe.

Dejándole la responsabilidad de sus apreciaciones hacia Jachaturian, queremos sin embargo recordarle que Prokofief no despreció jamás los materiales melódicos y rítmicos de su pueblo.

El "Teniente Kijé" recrea diversos motivos populares rusos, entre otros el "Yablotchko", danza popular muy conocida. Lo mismo podremos decir de "El Amor por tres Naranjas", a pesar de haber sido escrita en Estados Unidos en 1922.

Y el "espíritu" del pueblo ruso, que es una manifestación superior del "nacionalismo musical", está presente en la mayor parte de las obras de este gran músico soviético, tanto en "Alejandro Newski", como en la "V Sinfonía"; del mismo modo en la "Suite Escita" que en "Romeo y Julieta", y hasta en esa joya, plena de ironía y de elegancia que es la universal "Sinfonía Clásica", adivina uno, fácilmente, no sólo el espíritu, sino incluso el ritmo y la cadencia de las danzas rusas.

GRABADO DE
J. G. POSADA

Antes de seguir adelante, tenemos que dilucidar una cuestión. ¿A qué clase de "nacionalismo" se refiere el arquitecto Flores? ¿Al nacionalismo chauvinista, como teoría política y autarquía estatal, que sirvió de pretexto para el establecimiento del nazifacismo en Alemania, Italia y otros países? ¿A ese encerrarse en sí mismo, que obliga al habitante de un país, a olvidar la existencia de los demás hombres? ¡No, lo que el arquitecto Flores combate es el aprovechamiento de los elementos populares, forzosamente nacionales, que existen en cada país, para la creación de un arte con características propias!

Ello se desprende claramente de todo su artículo en el cual combate el nacionalismo musical, y se desprende particularmente de este párrafo que transcribimos también al pie de la letra:

"En México la escultura no existe, existen trabajos escultóricos, es esta rama **la que ha resentido** junto con la pintura, el más fuerte nacionalismo. Podemos afirmar que Geles Cabrera y tal vez Germán Cueto son los únicos que no hacen folklorismo o realismo uniéndose a ellos en últimas fechas Ortiz Monasterio. **Por si el folklore y el realismo fueran poco, existe una plaga más: la arqueología**".

Como se ve el arquitecto Flores no sólo se equivoca o es pueril cuando habla de música, o cuando afirma que "los nuevos materiales son resultado de una exigencia de la forma expresiva"; denuncia también su falta de información al respecto cuando se aventura por los dominios de la escultura.

Si la escultura no ha alcanzado en México el lugar que podría o debería haber alcanzado no es por exceso de "nacionalismo" sino, al contrario, porque los escultores, entre otras cosas, no han sabido o podido hurgar tan hondo en las entrañas de su pueblo, como los Rivera, los Goitia, los Méndez y otros maestros de nuestros días.



Lo mejor de la escultura contemporánea de México no está, como el articulista sugiere, en las figuras abstractas de Geles Cabrera, ni en los bibelots policromados de Ortiz Monasterio (que, sin embargo, acusan una influencia más o menos denunciada de los **tangu yus** populares y nacionales istmeños). Lo mejor de la escultura contemporánea de México, hay que buscarlo en las obras realistas, de intención humana, de sentido revolucionario, nacional y hasta patriótico, del mismo Ortiz Monasterio, de Federico Canessi, del Dr. Marín, de Jorge Tovar, de Carlos Bracho y también en las obras de contenido universal, pero de espíritu plástico americano, de Rodrigo Arenas Betancourt.

El mal de la escultura mexicana no está pues en su nacionalismo, sino en su carencia de un verdadero nacionalismo.

Algunos buenos escultores mexicanos se pusieron a hacer talla directa —para imitar a los aztecas— no a consecuencia de un estudio profundo de la escultura precortesiana, y movidos por los mismos impulsos —que ya no existen— de sus antecesores, sino por influencia y consejo de José de Creff después de pasar por las escuelas de París y Madrid.

A los escultores mexicanos, en su mayoría —y salvo algunas de las ya mencionadas excepciones, y esto tan sólo en algunas de sus mejores obras— les falta aprender la lección **nacionalista** de los maestros pintores.

Les falta conocer ampliamente la gran escultura precortesiana y popular de México —¿puede alguien de mediana cultura, aun sin ser escultor, ignorar los estucos de Palenque, las estelas de Yaxchilán y las estatuillas de Jaina? No para hacer escultura semejante; puesto que el mundo que nos rodea es diferente y las concepciones políticas, sociales y religiosas distintas —sino para aprender lo mucho que hay que aprender en ella.

Les falta absorber la historia y la vida de su pueblo, para poder expresarla en forma grandiosa, apasionada y consecuente.

Si en vez de perseguir metas artificiosas e "intelectuales" como la de sintetizar el pasado y el presente, Dionisos y Apolo, la Venus de Milo y la Coatlicue, se ligasen profundamente a la vida, a los problemas, y a la cultura de su pueblo, tal vez hubiesen logrado mejores resultados.

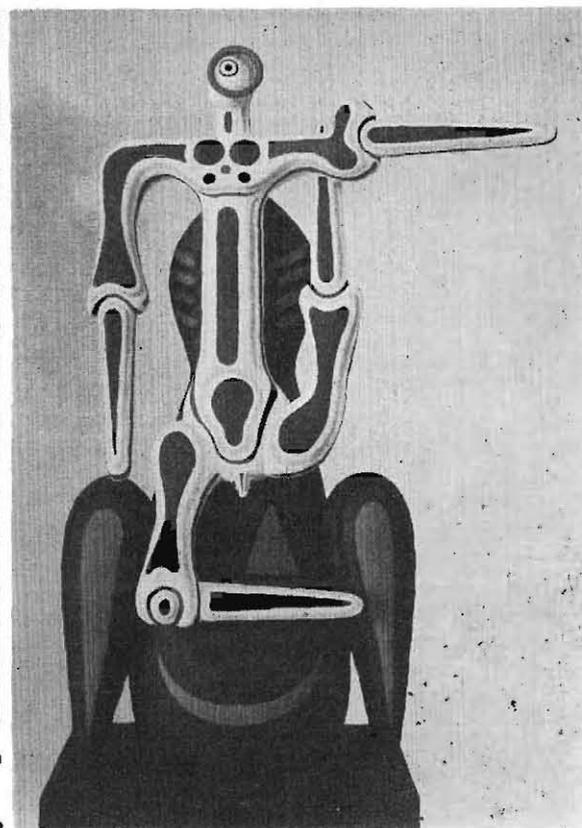
Y los escultores que han hecho esto: Canessi, Dr. Marín, Carlos Bracho en su cabeza de Revueltas —Monasterio por ejemplo en los **Mártires de Puebla**— Tovar y Zúñiga, son los que han dado a la escultura contemporánea de México las obras de que ésta puede enorgullecerse.

De tal suerte, y basándonos precisamente en el ejemplo de la escultura, podemos afirmar que el abandono del "nacionalismo", como medio para alcanzar la "universalidad", es un sofisma pueril que sólo puede contribuir a restar personalidad al arte de cada país.

Y nada mejor que la pintura mexicana de nuestros días así como la música de un Glinka, de un Borodin, de un Musorgski, nos demuestra lo que para el arte significa el contacto directo con las fuentes prístinas del pueblo.



Tangu-yu de Juchitan



Escultura de Ortiz Monasterio

Orozco, a pesar de su aparente fobia por lo circunstancial y local, realizó parte de su obra con los materiales proporcionados por la realidad circundante, o las luchas de su pueblo.

Las "Soldaderas", "la trinchera", "La despedida", el "Hidalgo" de la escalera del Palacio de Gobierno de Guadalajara, el "Juárez" de Chapultepec, la "Alegoría de la Mexicanidad" y hasta los símbolos del Hospicio Cabañas, tienen sus raíces muy hundidas en lo mexicano.

Es cierto que Orozco no puso banderitas tricolores con papel de China en los escombros de la Trinchera, ni obligó a Hidalgo a empuñar un estandarte con insignias religiosas de México. Demasiado sabía él que lo intrínseco de un país no se expresa por medio de atributos tan superficiales. Orozco no pertenecía al número

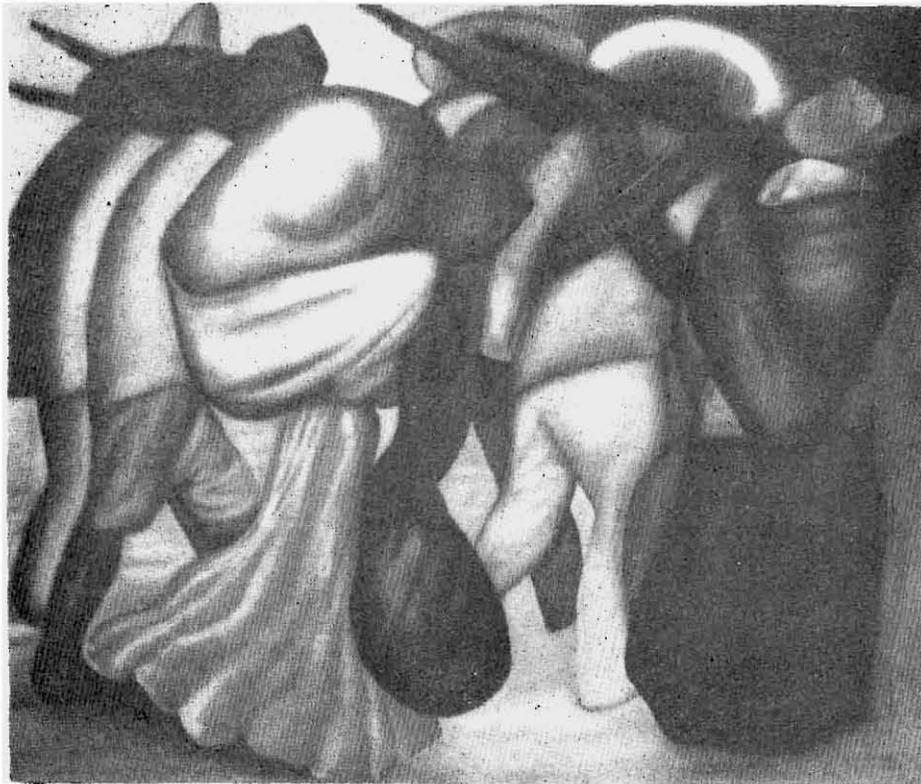


Escultura de Ortiz Monasterio



 Francisco Zúñiga: Niños Cantores

... no puso banderitas tricolores con papel de china ...



J. C. OROZCO:
SOLDADERAS

de los mexicanos que suponen ser más patriotas que nadie, sólo porque gritan mucho y muy fuerte en la noche del 15 de septiembre.

Sin embargo supo extraer la savia creadora, con que animó la parte más genial de su obra, en las entrañas de su patria y de su pueblo ya que la obra de arte, como todo lo vivo, no nace de la nada, sino del humus fértil de la tierra bien abonada.

Por supuesto, Orozco tendía hacia lo universal. Sólo un aldeano puede pensar que el mundo nace y acaba en los límites de su pueblo. Pero ¿a quién se le ocurre pensar que lo nacional y lo universal están reñidos?

Lo verdaderamente nacional, por genuinamente humano, se eleva siempre por encima de las fronteras patrias, y se vuelve patrimonio de la humanidad. A la vez puede decirse que no existe obra verdaderamente universal, que no comience por ser eminentemente propia del país que la produce.

¿Quién no adivina en el Quijote los ingredientes del espíritu español, en la época en que tan grandiosamente fué concebida y realizada? ¿Se imaginan ustedes a "Os Lusíadas" sin Vasco de Gama? ¡Despojen a la Biblia de la historia, de la vida y del espíritu del pueblo judío y sostengan lo que hay en ella de universal sin esos poderosos apoyos! ¡Nadie será capaz de concebir al Popol Vuh sin los mayas!

Aceptamos que lo estrechamente nacional, patrioterero, sin amplia perspectiva humana, ciego y sordo a las aportaciones de los otros pueblos, y que no tienda a colocar al hombre como hermano del hombre, más que nacionalismo es localismo doméstico, para consumo hogareño de un mercado poco exigente. Pero cuando el arte —nacional por la forma— coloca al hombre, en su más honda complejidad y con su más ambiciosos anhelos, en el centro de sus preocupaciones, se vuelve implícitamente universal.

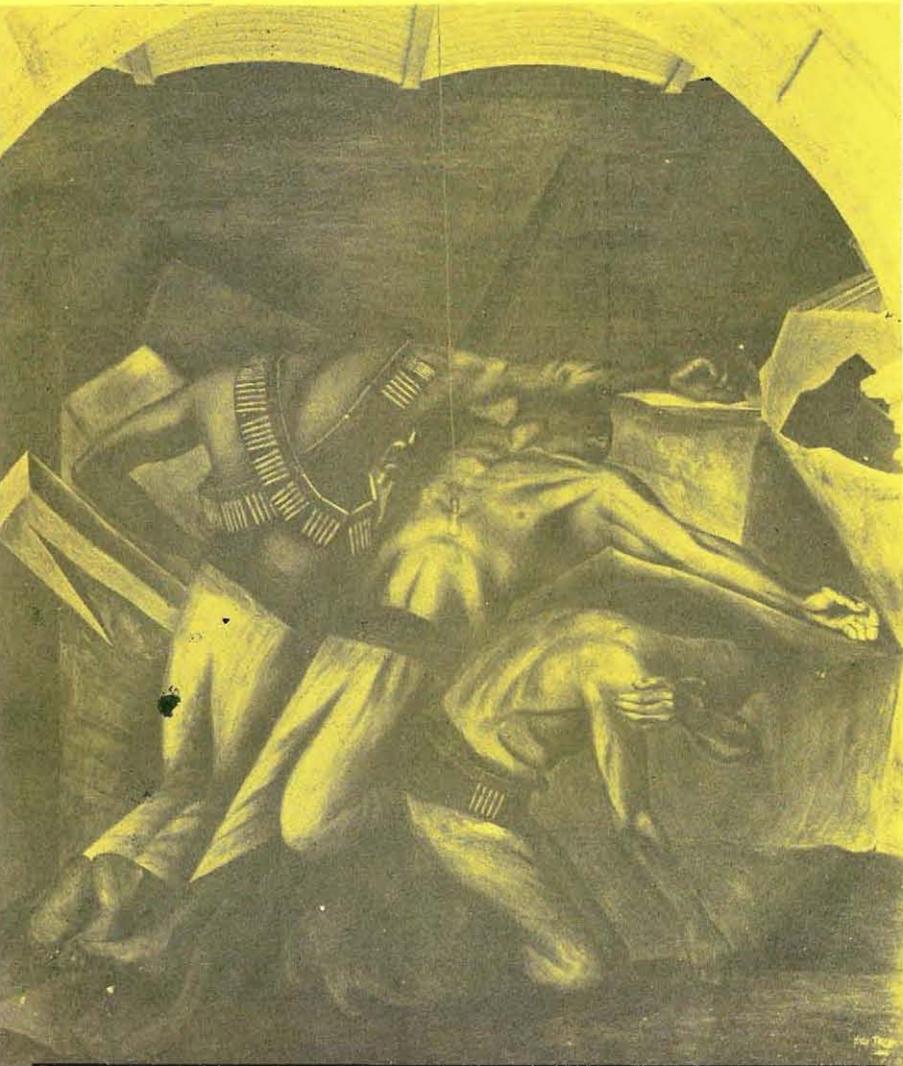
Pero volvamos a la pintura mexicana.

La Capilla de Chapingo, que el arquitecto Flores olvida y niega está directamente inspirada en la vida, en las aspiraciones del pueblo mexicano. Lo mismo los grandiosos murales del Palacio Nacional, de la Secretaría de Educación Pública, del Palacio de Cortés. Y la historia del arte, pese a lo que piense el articulista de "La Música en la Unidad Artística" ya dió su fallo acerca de su valor.

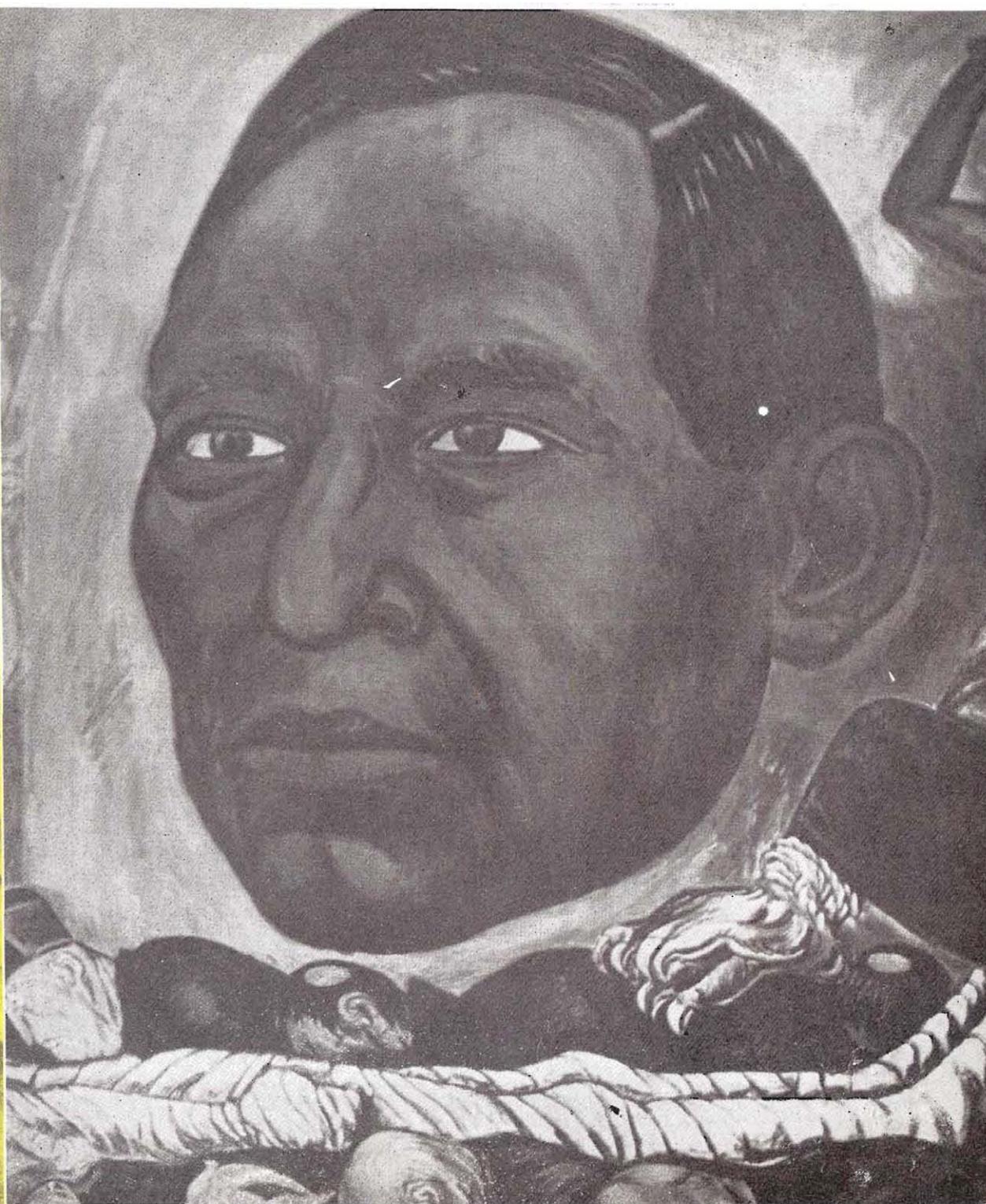
¿Quiéren obra más mexicana que el Tata Jesucristo? Mexicanísimo lo es también "El Carrusel" de Leopoldo Méndez, y ni hablar de la ya citada "Madre Campesina", en la cual el paisaje, el drama y el dolor del pueblo mexicano, están tan prodigiosamente sintetizados.

Orozco, a pesar de su aparente fobia por lo circunstancial . . .

La Trinchera



Cabeza de Juárez





D. A. Siqueiros
Madre Campesina

Leopoldo Méndez:
El Carrusel



Francisco Goitia:
Tata Jesucristo

Las mejores obras de Rufino Tamayo son también seguramente, las que están inspiradas en el color (que por supuesto no es lo más representativo de un pueblo), en las formas plásticas, y en el espíritu del pueblo mexicano.

¿Por qué nos hablan del "nacionalismo" en calidad de plaga que daña la esencia de la obra de arte e impide la formación de un gran arte universal?

¿La preocupación de los pintores mexicanos por abordar los grandes problemas de su pueblo, ha acaso impedido la creación de un arte de proyección universal? Al contrario ¿no ha sido ese uno de los motivos de su vitalidad?

Comprendemos que ciertos arquitectos, para justificar su excesivo "parentesco" con formas adaptadas en otros países, hagan la apología de un "internacionalismo" destacado, que es la capa discreta bajo la cual se esconden los plagios, la falta del poder creativo, la imposibilidad de contribuir al acervo de la humanidad con aportaciones propias y el más completo desprecio hacia el pueblo de su patria.

Pero sería ridículo que estos señores se erigiesen en árbitros, señalando normas y borrando de un plumazo todo un largo período del arte cuya trascendencia mundial ya es notoria.

Partiendo del "paralelismo" que señala en diversas manifestaciones artísticas de nuestros días, y que no es sino la interrelación y mutua influencia de los fenómenos estéticos, económicos y sociales, el arquitecto Flores llega a la conclusión de "que debemos amueblar la imaginación con objetos de tendencia similar", sugiriendo concretamente que nuestro arte, para estar a tono con el internacionalismo en boga, debe identificarse a la música de Benjamín Briten, del escultor Hanri Moore, del pintor Mondrian y del arquitecto Mies Vand Rohe.

Es cierto que nuestro siglo, por razones sociales muy concretas, ha buscado en la deshumanización del arte, la castración ideológica de que Ortega y Gasset asumió gustoso el papel de patriarca y guía. Pero no todos los artistas se han sumado a esa tendencia estética interesada en realizar un arte blanco, abstracto, despojado de contenido e impotente.



¿quieren obra más mexicana que el "Tata Jesucristo"?

Frente a las múltiples manifestaciones de un arte que sirve directamente los intereses de clases sociales interesadas en ahogar toda expresión ideológica —inexorablemente subversiva— se levante a el arte humano, realista, de contenido ideológico progresista personificado en los pintores y grabadores mexicanos, en los músicos soviéticos, en los poetas y escritores revolucionarios de todos los países, y en alguno de los más jóvenes arquitectos mexicanos.

Tengamos en cuenta sí, la interrelación de los fenómenos estéticos, pero en sus aspectos más positivos, que más convengan al hombre en su marcha hacia el progreso. Y esa identidad de esfuerzos, de pensamientos e inquietudes existe. Basta recordar los nombres de Shostakovich y Prokofief, de David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, de Máximo Gorki y Sholókof, de Lous Aragón y Jorge Amado, Pudovkin y Enseinstein; de Vitorio de Sica y lo mejor de la pareja Indio-Gabriel Figueroa.

Si es verdad lo que dijo Confucio acerca de que ningún hombre es capaz de esconder su pensamiento, el arquitecto Flores denunció enteramente el suyo al decir que "debemos amueblar la imaginación".

El ve el arte, el pensamiento y las ideas, como objetos que deben amueblar la gran residencia de las clases pudientes que muchos artistas se desviven por servir. Y no otra cosa que muebles, para decorar interiores, al igual que los cortinajes de lujo, son la mayor parte de los cuadros de la pintura abstracta contemporánea. Y no fué por casualidad, sino respondiendo a estas ideas que el músico francés Satie imaginó una música que sirviera de fondo a las conversaciones; algo así como un mueble sonoro. Un anticipo al "musac" de nuestros días.

Por todo esto nosotros decimos que estamos por la integración que tienda a colocar las diversas manifestaciones de la plástica, en calidad de "muebles" de una arquitectura formalista y deshumanizada. ¡Integración, sí, pero activa, en la cual cada uno de los elementos contribuya, con sus aportes individuales, a la exaltación del hombre!

Como decíamos al principio de este artículo, el trabajo del arquitecto Flores responde a un plan de conjunto, y forma parte de una campaña sistemática que los enemigos del arte revolucionario, realista y humano de Mé-

xico —respondiendo consciente o inconscientemente a intereses de clases— están llevando a cabo, cada vez con más intensidad.

A esta campaña hay que responder con otra más impecable. Desenmascarando a la verdadera finalidad de sus propósitos. Poniendo al descubierto sus intereses. Demostrando la debilidad de sus teorías y la razón oculta de ellas. Criticando su arte deleznable, casi siempre contrario a los intereses del pueblo, aunque a veces con indiscutibles aciertos formalistas.

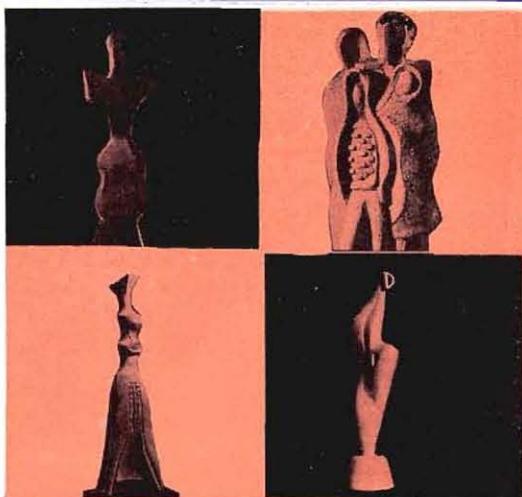
Por eso nos dirigimos a David Alfaro Siqueiros, a Diego Rivera, a Chávez Morado, a Juan O'Gorman, a Roberto Berdecio, a Leopoldo Méndez, a Efraín Huerta, a Andrés Henestrosa, a Juan de la Cabada, a José Mancisor y a todos los artistas y escritores revolucionarios, a fin de que se cree un frente común, por encima de diferencias de matices, por la defensa del arte realista de México y contra, activamente contra, todos sus enemigos.

A N T O N I O R O D R I G U E Z



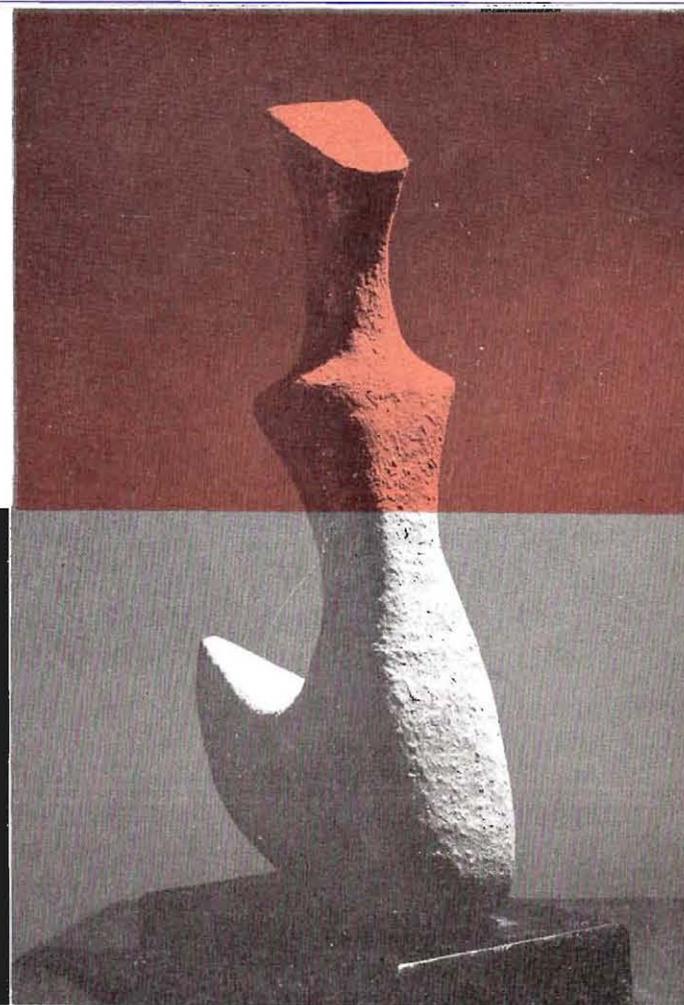
Francisco Salmerón
Grabado de propaganda

Forma atenuada

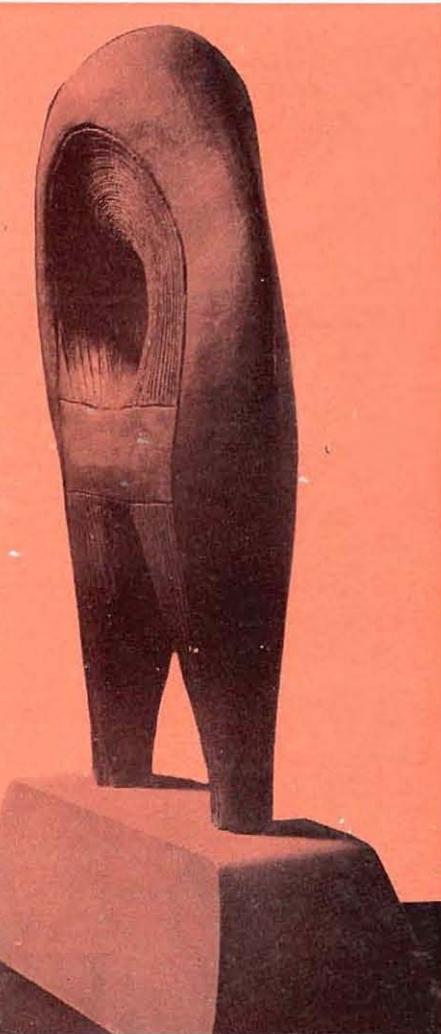
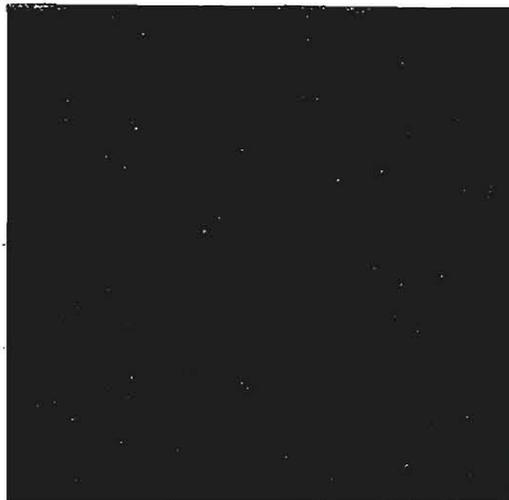


Familia

Metamorfosis No 2



Metamorfosis



la escultura de



IRMA ESTOLOFF

Forma
vertical

Metamorfosis
Vista Frontal



datos biográficos de IRMA STOLOFF

Irma Stoloff nació en la Ciudad de Nueva York habiendo hecho sus estudios de escultura al lado de Alexander Stirling Calder y Boardman Rotinson en el Art. Students League cuéntanse entre sus maestros a Alexander Archipenko.

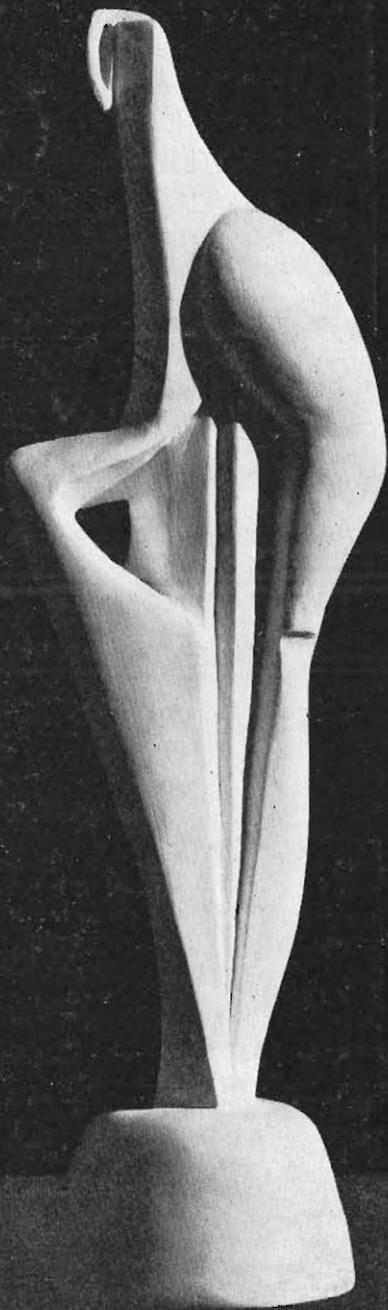
Sus numerosos como apreciados trabajos han sido objeto de diversas exposiciones en distantes galerías de la propia ciudad.

Entre sus otras actividades podemos encontrar en calidad de cargos públicos, su participación en la Asociación Femenil Nacional de Artistas, y la designación que ha merecido como integrante del jurado de esa institución.

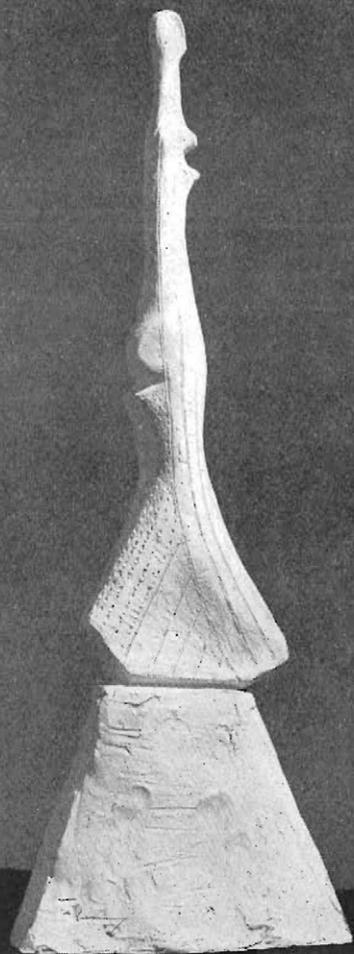
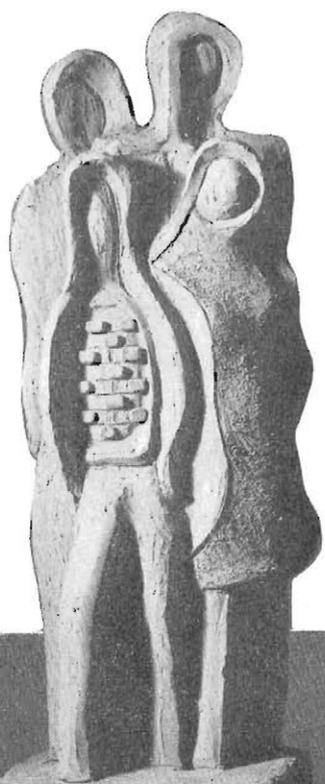
Además es miembro permanente del Art. Students League.

Durante sus numerosos viajes ha tenido contacto con los museos de París, Londres, Bruselas, Nápoles, Florencia, Roma, Venecia, Berlín, México, y de otros lugares.

Sus obras han sido publicadas en las mejores revistas especializadas de Francia, Italia, España, Argentina, y en esta ocasión, que ESPACIOS la saluda, ofrece a sus lectores la presentación de algunas de sus obras.



Fam i l i a



habla irma stolloff...

La Naturaleza es mi material en bruto, yo selecciono y refino algunos elementos básicos y los utilizo en una nueva estructura que corresponde a mi visión personal.

A estas formas simples, yo las cargo del máximo de significado y ritmo interior.

Un momento de vida original ha sido apresado y retenido allí (en la figura).

Un artista puede divergir de lo natural y de la naturaleza, pero nunca de su propio instinto.

El nacimiento de la idea y el saber retener la visión primera u original, es lo que importa. Este es un "punto" o momentos de vida en el proceso de la metamorfosis.

Las formas y las figuras se pueden perder en el espacio, en su camino de realización.

Con este tipo de percepción, la dirección inmediata de la idea, le deja a uno en libertad de romper con los métodos tradicionales. Es el fluir del misterio, de la poesía, de lo desconocido y quizá de lo imposible de conocer.

Es penetrar en la esencia de la forma, redescubriendo las raíces de la idea.

Así, no hace del trabajo artístico algo a lo que uno se abandona, sino, es más bien algo que domina, que dicta, que se hace obedecer y dá forma material y peso que corresponden a la idea y que son "verdaderos".

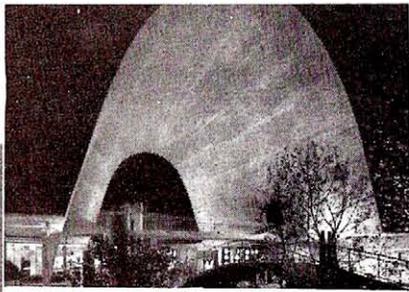
Todo esto es una herencia de la naturaleza. No se le hace una treta a la realidad, sino que se la despelleja hasta llegar a la raíz de su verdadero significado. Los objetos pasan delante de la visión del artista, pero no toman su verdadera forma hasta que el artista los aprehende como artista.

De esto no se puede deducir que el artista es un visionario erreprimido (dislocado). Muy al contrario, el artista con un tipo especial de percepción no descansa hasta que no ha desechado... todas las nociones que oscurecen la idea.

Esto no es renunciar a la naturaleza, sino probar su esencia, de modo que punse y lata con la vida misma. Mirar el resultado puede ser inquietante pero, ¿Por qué no? Todas las cosas que viven son inquietantes, solamente cosas inanimadas y sin vida no lo son.

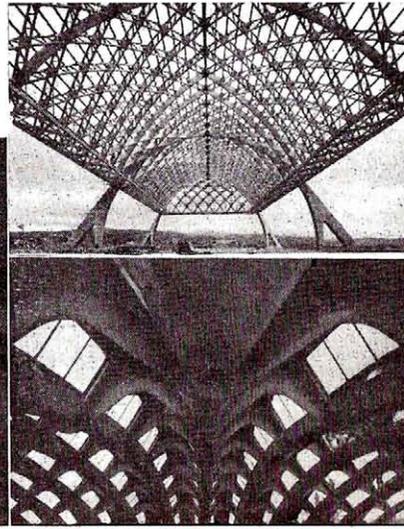


Robert Maillart

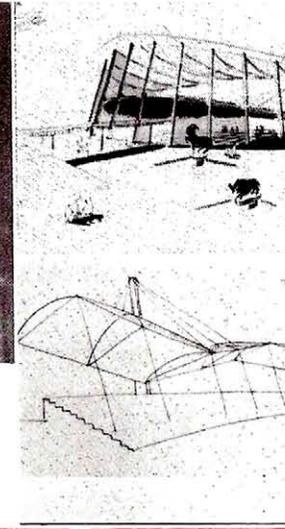


Hall del Cemento en la Feria de Zurich, 1939

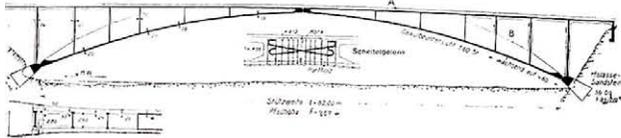
Pier Guido Nervi



Mathew Nowicki



Puente de Rosgraven 1932



Hangar en Roma
Hall de la Feria de Turin

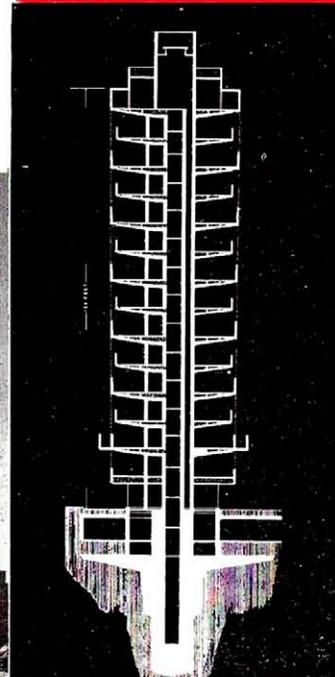
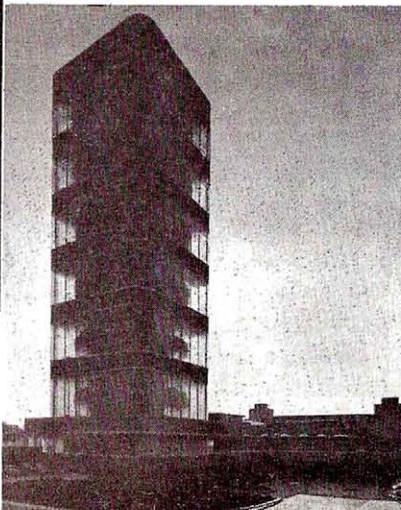
Croquis de Stadium
Croquis de Tribuna

DIVAGACIONES ESTRUCTURALES EN TORNO AL ESTILO

FELIX CA

Torre en los Laboratorios
Johnson Wax Co. U.S.A.

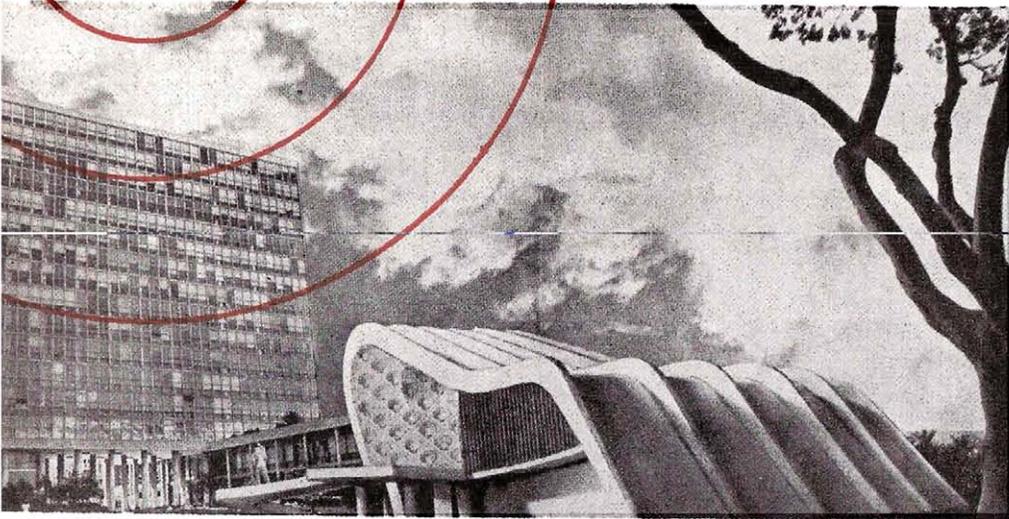
Corte estructural de la misma



Frank Lloyd Wright

Las profesiones de Ingeniero y Arquitecto, que constituían una sola en los tiempos felices en que el título de "maestro de obras" no tenía el significado actual, adoptaron trayectorias divergentes y fueron, en consecuencia, distanciándose más y más a lo largo del siglo pasado, hasta dar lugar en la actualidad a un espacio vacío entre ambas; una especie de "tierra de nadie" que muy pocas veces se atreven a pisar con firmeza. Sin embargo, en las contadas ocasiones en que alguien ha tenido el talento o la decisión suficiente para situarse con autoridad y pleno derecho en dicha intermedia —como Maillart y Nervi desde el siglo pasado, y Nowicki, y a veces, Wright desde el otro— los resultados han sido ciertamente tan extraordinarios como para obligarnos a pensar seriamente si no habrá allí, después de todo, la tan perseguida solución del problema arquitectónico fundamental de nuestra época. Este problema es, a nuestro juicio, la búsqueda de un estilo o idioma común que sea capaz de ofrecernos algo más que la arquitectura justificada rutina actual. Podemos dejar al tiempo la tarea de convertir esta búsqueda —ya empieza a sonar el nombre de "estilo internacional"— los desechos de una revolución destructiva, pero corremos el riesgo de ver envejecer en nuestras manos algo que no ha tenido nunca el vigor de la juventud y mucho menos el esplendor de la madurez. Sería una lástima, además, que se malograra este

...no están basadas en auténticos valores arquitectónicos...



O. Niemeyer -Croquis de un Teatro en Río de Janeiro

una ocasión como la actual, en la que —como pocas veces ha ocurrido en la historia de la Arquitectura— se presenta ante nosotros un campo totalmente libre de obstáculos, con posibilidades inmensas, por tanto, de crear algo original y perdurable, ya que contamos, al mismo tiempo, con el instrumento apropiado con materiales de cualidades muy superiores a las de los conocidos anteriormente.

Se antoja, pues, necesario hacer, cuando menos, el intento de corregir esta situación, colaborando todos en la medida de nuestras fuerzas.

El primer paso será, indudablemente, investigar, cada cual desde su punto de vista, que cosa o cosas, encontramos a faltar en la arquitectura actual cuya ausencia dificulte su transformación definitiva en un estilo que presente ciertos síntomas de permanencia. Porque, es el caso, que las revoluciones, una vez conseguido su objetivo primordial e inmediato y desbaratado el "statu quo" previo, necesitan establecer un código fundamental respaldado por un programa político y filosófico. En el caso de la Arquitectura este código se llama estilo. La libertad absoluta, la anarquía, es incapaz de producir resultados positivos porque el hombre medio necesita ceñirse a determinadas limitaciones que, al mismo tiempo que coartan su libertad, le proporcionan la confianza y seguridad, el piso firme, indispensables para desarrollar su actividad. Solamente el genio es capaz de vivir auténticamente en este clima de libertad total, y solamente a él le es dado crear, en tales condiciones, obras que automáticamente constituyen jurisprudencia; es decir, que al ser copiadas por el resto van formando el sedimento de un nuevo estilo. Lo peligroso del caso es que el genio se dedique a producir obras que —aun llevando el sello inconfundible del talento y teniendo, por tanto, la fuerza y el impacto plástico suficientes para arrastrar tras sí a la masa común— no estén basadas en auténticos valores arquitectónicos, creándose de este modo un nuevo formalismo sin sentido y por consiguiente, más perjudicial que aquél que tanto trabajo costó derrocar.

De cualquier modo, este proceso de tipo casual no responde al espíritu de rigor científico, de casualidad, que, como una herencia del siglo pasado, parece predominar aún en nuestra época. De acuerdo con este espíritu el desarrollo de un estilo original sería una consecuencia espontánea de las condiciones de tipo espiritual y material predominantes en nuestro tiempo. Desgraciadamente, las circunstancias del primer tipo no parecen tener en la actualidad la fuerza y, sobre todo, la universalidad suficientes para establecer sobre bases firmes un nuevo simbolismo. Como, de todos modos, no nos encontramos con ánimos ni preparación para atacar el problema desde este punto de vista, nos limitaremos a analizar, siquiera sea torpemente, los factores de índole física que en principio parecen más fácilmente aprehensibles, e investigar por qué razones no han sido éstos capaces todavía de consagrarse en un estilo.



Templo de Poestum

El Partenón

Para poder aprovechar en forma positiva la experiencia pasada, convendría establecer un paralelo con la situación actual, recordando brevemente los orígenes de los estilos históricos. En su mayor parte, estos orígenes responden a procesos evolutivos consubstanciales a la naturaleza suntuaria de los estilos mismos; es decir, que éstos cambian siguiendo lo que podríamos llamar la moda de la época, pero conservando ciertas características básicas, generalmente de índole formal, que subrayan claramente su procedencia o su progenie. En este grupo podrían entrar los estilos regionales que son únicamente modificaciones, o adaptaciones a las circunstancias locales del estilo predominante en cada época; y aun aquellos que, respondiendo a cambios fundamentales de los sistemas constructivos, utilizan, sin embargo, los mismos materiales que el estilo original y conservan sus manifestaciones formales más o menos modificadas. Es el caso de la Arquitectura Romana con respecto a la Griega. En otros casos, de los que es ejemplo típico el Renacimiento, la génesis del estilo tiene un sentido arqueológico o purista, restaurador de tradiciones perdidas o simplemente degeneradas.

Nos interesa subrayar el carácter imitativo o, por lo menos, continuista de ambos grupos en los que —por virtud de nuestra, quizás artificiosa y desde luego simplista, clasificación— queda incluida la casi totalidad de las innumerables subdivi-

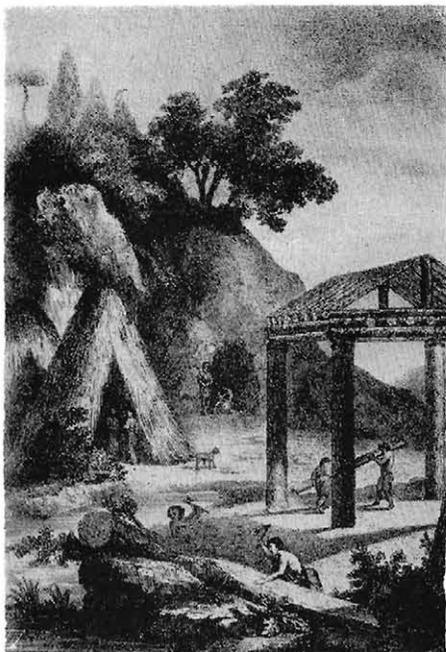
siones. Dicho de otro modo; la casualidad que adjetiva esta clasificación consiste en que los estilos en ella incluidos, no solamente no repudian los símbolos heredados, sino que se apoyan en ellos, utilizándolos como medios de expresión; como un lenguaje fácilmente inteligible por todos.

El problema actual se plantea de modo totalmente distinto, puesto que una de sus principales premisas es, precisamente, el rompimiento con todo lo anterior; la rabiosa rebelión contra los medios de expresión universalmente aceptados hasta la fecha. Estamos, pues, en un momento histórico de Torre de Babel, y su condición de autoimpuesta no tiene por que aliviar la confusión reinante. Como no podemos quedarnos mudos de repente, seguimos hablando, cada cual en nuestro idioma desde luego, pero, claro está, que así no hay manera de entenderse. De aquí la urgencia; mejor dicho, la inevitabilidad de la formación de un lenguaje común que, tal vez, se está gestando ya, pero cuyo desarrollo hay que apresurar para poder continuar la antes apacible tertulia. Sentimos la imperiosa urgencia de inventar una manera de hacer, pero se nos impone la condición ineludible de que no se parezca a las anteriores.

En la Historia de la cultura occidental se ha producido este mismo fenómeno —aunque por distintas causas— en otras dos ocasiones; habiéndose resuelto en ambos casos por la aparición de un estilo arquitectónico original. Estos son: el estilo Griego —la Arquitectura Clásica por excelencia— y el estilo Gótico. En ambos se partió de épocas medioevales, de barbarie, tomando estos conceptos en el sentido de desconocimiento de otras culturas anteriores. No son modificaciones y variaciones



Templo Helenístico de Bel, en Siria



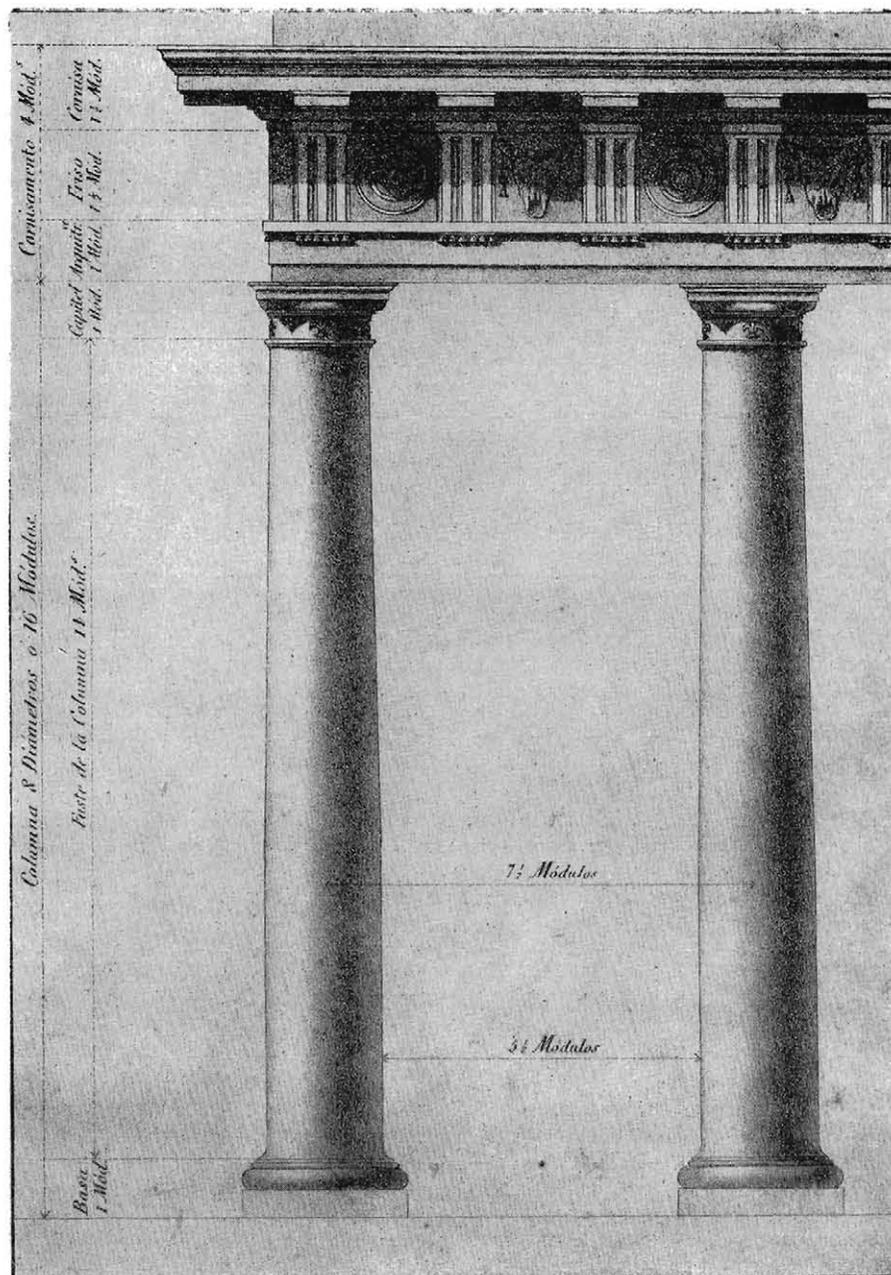
*Aquella humilde caba, estrecha para dos años
Se transforma en templo, y sus troncos en columnas.*

sobre un mismo tema; no responden a modas temporales, a maneras ligeramente diferentes de hacer la misma cosa, sino que arrancan de la raíz misma de la Arquitectura. Ambos tienen, a nuestro juicio, un origen puramente estructural; la base del estilo, su médula, ha sido la evolución natural de un sistema constructivo original que, dando lugar a una manera de hacer peculiar, acotaba y fijaba normas en las que apoyarse para desarrollar la arquitectura.

Los cánones griegos —el intercolumnio, por ejemplo— obedecen a limitaciones evidentes del sistema adintelado. Con el tiempo, estas normas, que en su origen son de condición puramente restrictiva, van adquiriendo un carácter formal a medida que la lenta creación de hábitos visuales les concede el valor complementario de proporciones justas, equilibradas y, por tanto, bellas. En un principio, esta belleza es de índole subjetiva y sólo puede ser percibida por los iniciados, capaces de justipreciar la razón oculta que la motiva, pero, a fuerza de costumbre, va adquiriendo un sentido de generalidad, convirtiéndose en belleza objetiva, absoluta y capaz de ser apreciada por todos. En este momento, el simple modo de construir se habrá convertido en un estilo arquitectónico.

En sus primeras épocas, los estilos son sobrios y sus medios de expresión se reducen a la exposición sincera de la función estructural. Esta misma sobriedad y simplicidad de concepción parecen exigir la perfección en la ejecución y el acabado; la precisión en el detalle; dando lugar a las manifestaciones artísticas más elevadas y puras que un estilo es capaz de producir. Las épocas finales, por el contrario, se distinguen por una riqueza ornamental que va generalmente acompañada del descuido en la ejecución. Ya no basta la belleza de la proporción justa y la factura

Orden Dórico





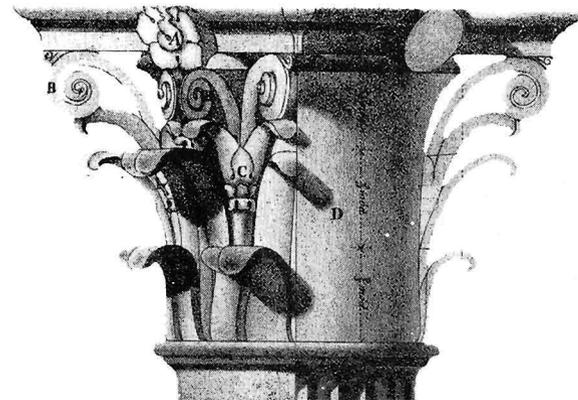
Orden Corintio

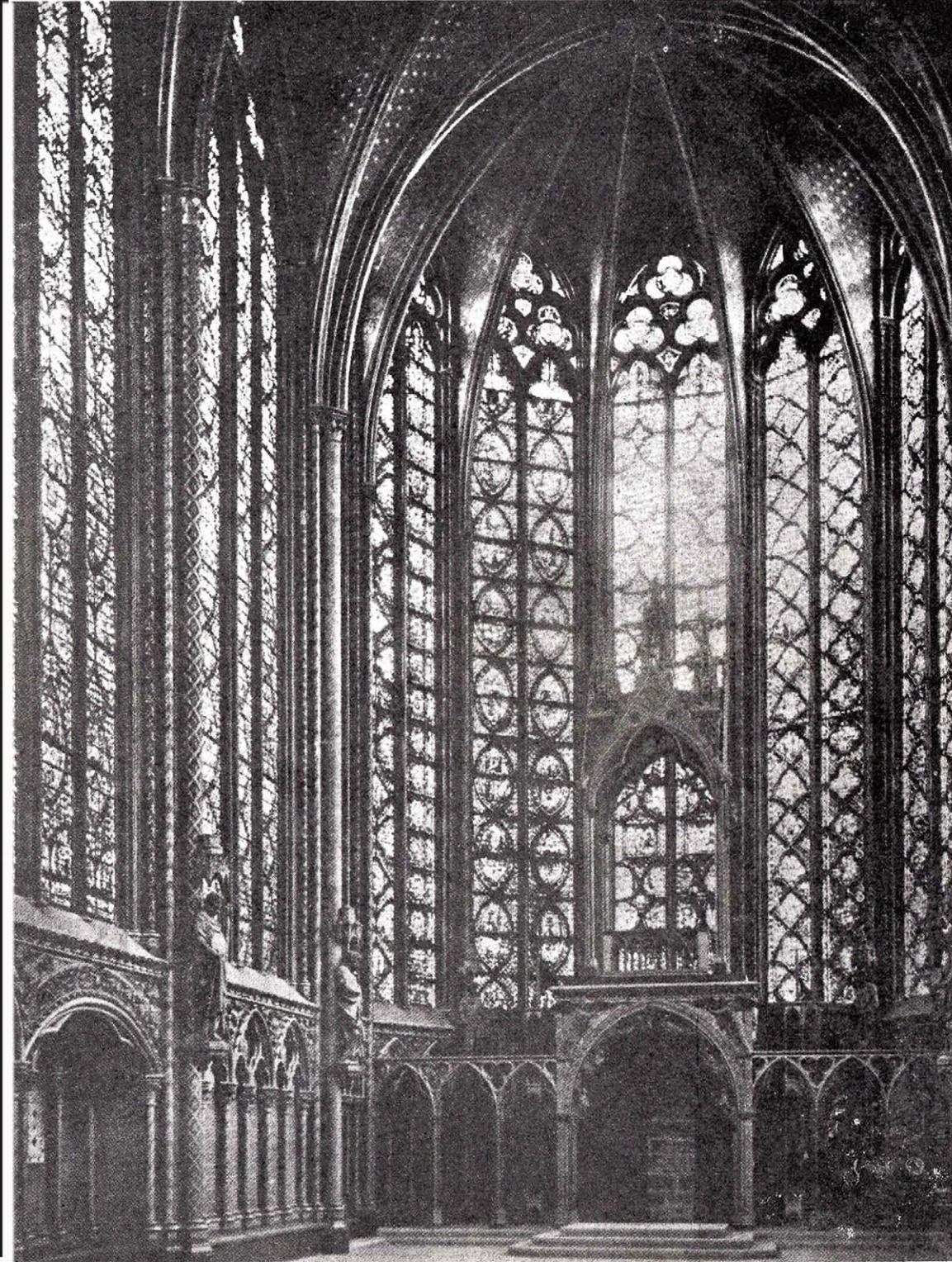
perfecta —que hasta lo bueno llega a cansar— y la decoración lo invade todo, enmascarando e incluso, trastornando e invirtiendo aparentemente la función estructural de los elementos constructivos. El Gótico nos proporciona el ejemplo más elocuente de este proceso natural de envejecimiento. Pero, aun en las épocas de mayor pervisión estilística, se conservan ciertas normas, puesto que ni siquiera los juegos pueden efectuarse sin alguna regla que los acote.

El nacimiento de la Arquitectura griega viene, sin embargo, condicionando rigidamente por una exigencia específicamente formal que le impide sacar el partido máximo del material de que dispone. El sistema adintelado no constituye evidentemente la manera más racional de construir con piedra, y mucho menos con los medios mecánicos primitivos de que se disponía en la época. El derroche de ingenio que indudablemente tuvieron que poner en juego los constructores griegos para llevar a cabo la dificultosa tarea de colocar en obra los ingentes monolitos de sus dinteles, nos indican claramente la coacción litúrgica, de estricta imitación de las formas arcaicas de los primitivos templos de madera que, como pie forzado, se imponía a su manera de construir. Ese mismo ingenio, librado de las trabas formales, hubiera sin duda desarrollado el arco que exige piedras más pequeñas y es capaz de salvar claros mayores, objetivo final y lógico de todo sistema constructivo. Esta circunstancia se hace aún más patente en los detalles decorativos que copian las formas de los ensambles y aparejos de la arquitectura en madera, estilizándolos, puesto que ya no son necesarios, pero sin atreverse a cambiarlos para no perder el carácter simbólico que tales formas, en un principio funcionales, habían logrado conquistar.

El origen estructural de los órdenes griegos se nos presenta, pues, bajo un doble aspecto; en sus proporciones vienen condicionados por las limitaciones de la piedra en el sistema adintelado; la ornamentación, en cambio, reproduce en sus formas los detalles funcionales de la construcción en madera.

Pero una vez admitido o impuesto el sistema constructivo a seguir —sea éste o no definitivamente adecuado a la naturaleza del material de que se dispone— se llega a las últimas consecuencias de tal sistema. Las formas sobrias y un tanto toscas del orden Dórico van afinándose, hasta llegar a razonable límite, en los órdenes Jónico y Corintio, al mismo tiempo que la ornamentación se hace más rica. Aquella misma imposición ritual o religiosa, unida a la cuidadosa factura propia del anhelo de perfección que caracterizaba al espíritu griego, facilitó y apresuró, sin duda, el proceso de conversión en símbolos de las puras formas estructurales.

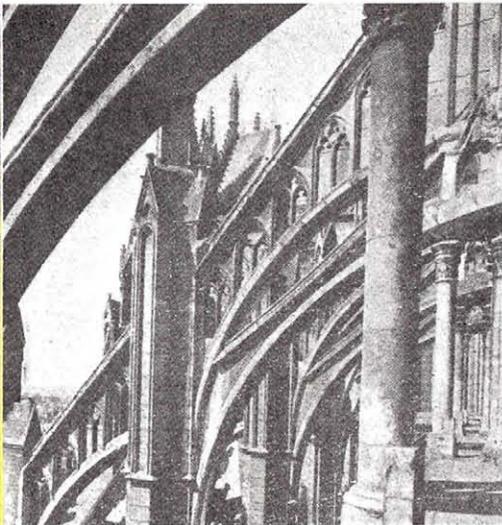
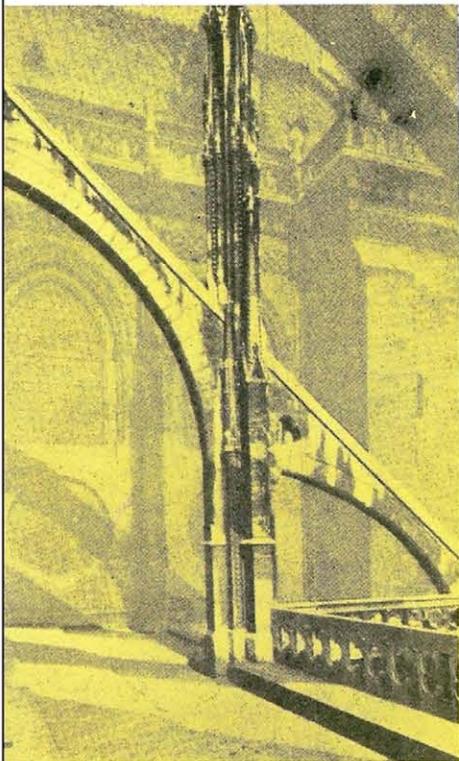




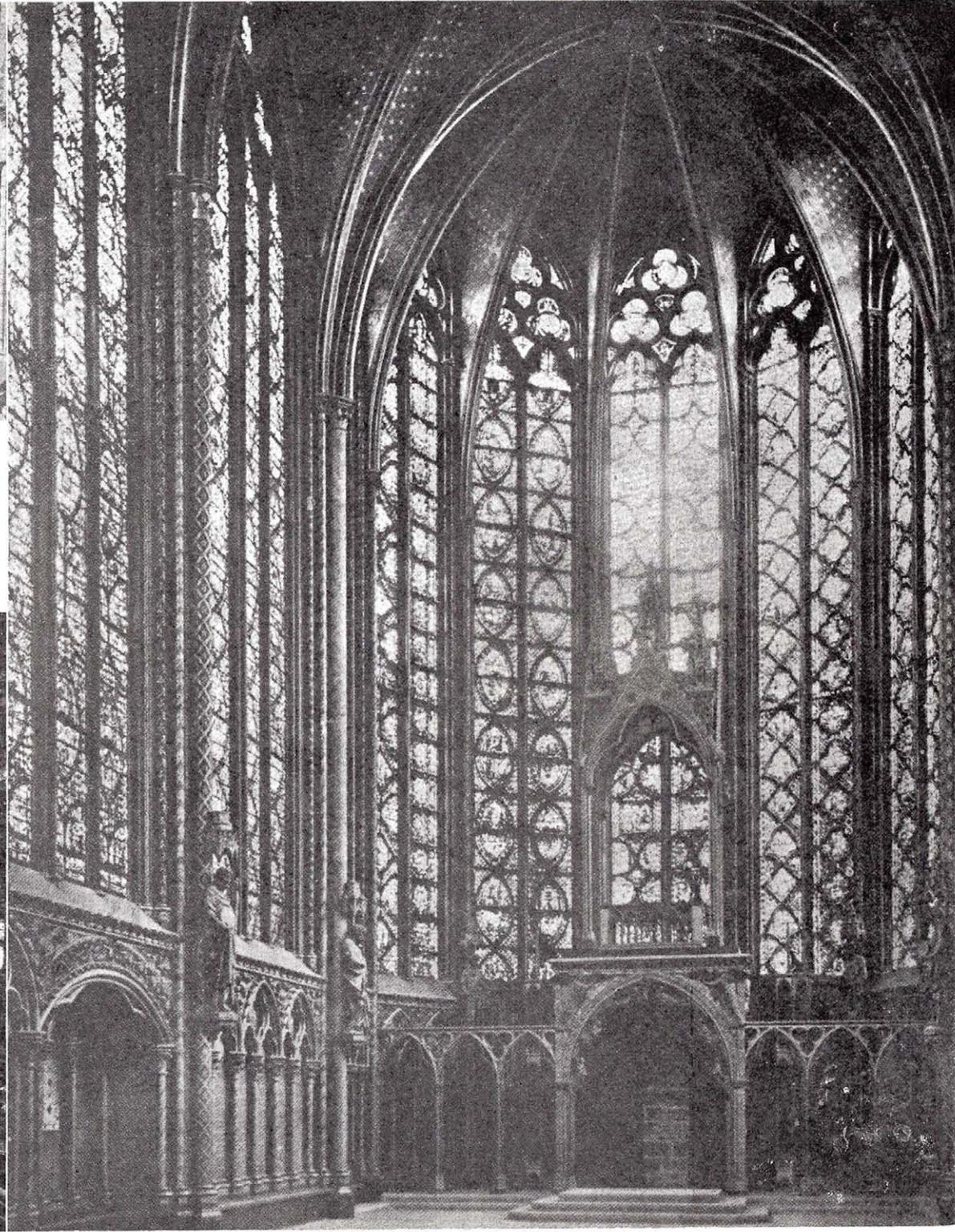
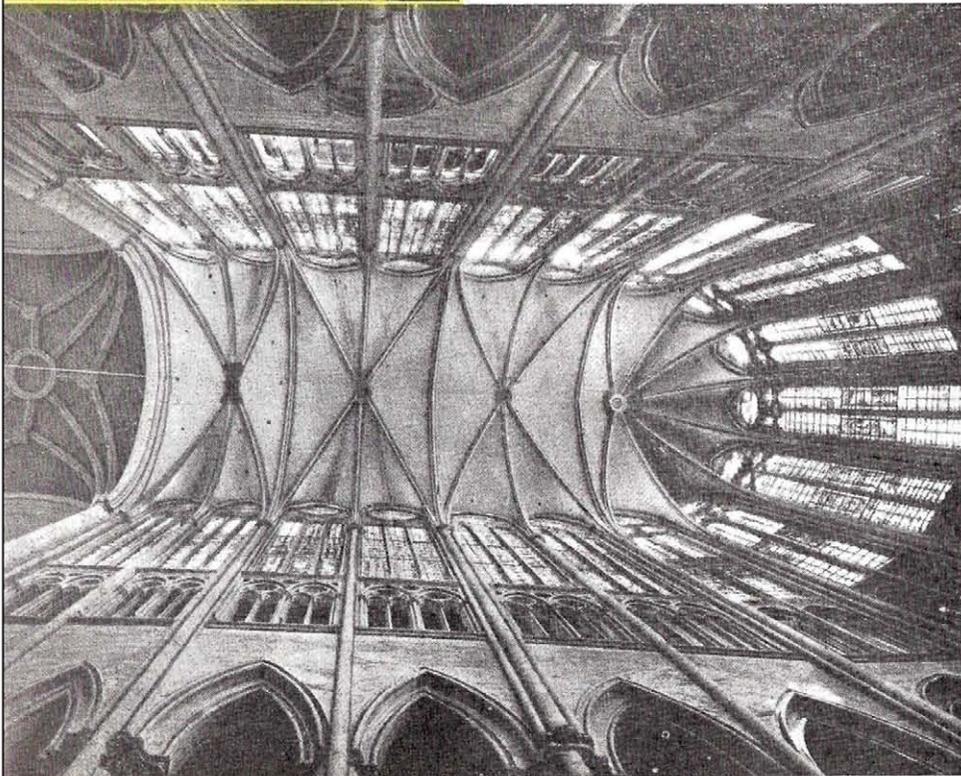
Si en el origen del Gótico existieron tales prevenciones formales, no tuvieron indudablemente la fuerza suficiente para imponerse en un ambiente que se distinguía por la pobreza de medios materiales y por el desconocimiento casi total, o la incompreensión al menos, de las grandes tradiciones constructivas de la antigüedad. Los constructores góticos pudieron, pues, enfrentarse limpios de prejuicios con un problema cuyo planteamiento respondía a una necesidad de orden espiritual que presentaba caracteres de generalidad; que afectaba por igual a señores y a siervos. Impulsados por la enorme fuerza de este ideal común, los "maestros" medievales consiguen desarrollar un sistema constructivo original, superando, en forma casi milagrosa, las evidentes limitaciones del único material permanente que encuentran a su alrededor. Con sólo el sillarejo, o sea el escombros de las ruinas de civilizaciones pasadas; sin contar siquiera con la argamasa romana, sus estructuras tienen la imponente grandeza, la sensación de equilibrio límite, que presentan los organismos naturales; porque, a falta de la ahora imprescindible, ciencia matemática, el proceso de su diseño obedece a los mismos principios de selección natural, de supervivencia, que utiliza la naturaleza para crear sus estructuras. No es, pues, tan extraño como aparenta, que tales métodos intuitivos y empíricos llegaran a producir sutilezas constructivas a las que la ciencia moderna —abrumada sin duda por la enorme pesadumbre de los métodos matemáticos— sólo en contadas ocasiones ha sido capaz de aproximarse, a pesar de contar con materiales mucho más perfectos.

No es necesario, en este caso, insistir sobre la índole estructural y orgánica del estilo Gótico. El profundo simbolismo de sus estructuras es una consecuencia natural del largo proceso de su desarrollo y del hondo y unificado sentido espiritual que animaba a su arquitectura.

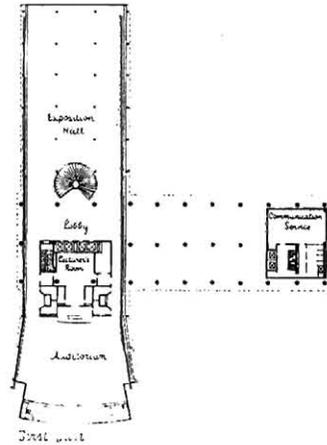
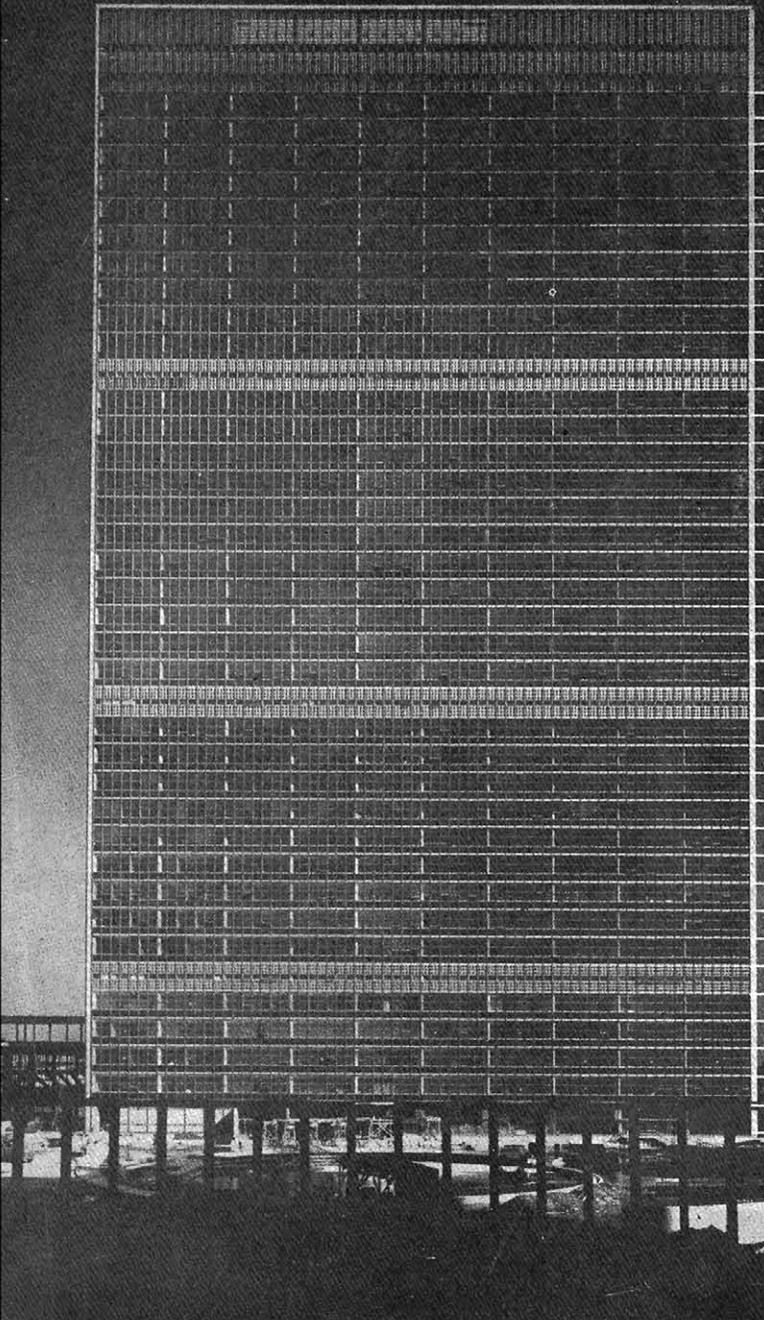
Esta visión —irremediamente parcial— de los orígenes de los estilos históricos fundamentales viene a cuento por la similitud que, en ciertos aspectos, presentan con la situación actual. Si el prejuicio griego consistió en no poder prescindir de la forma adintelada característica de los templos arcaicos, la exigencia fundamental de nuestro modo de hacer es que éste no se parezca a lo acostumbrado anteriormente. En este sentido, nuestra época se asemeja más a la del nacimiento del Gótico, señalada también por una gran libertad formal. Las reminiscencias de formas anteriores tienen en ambas una calidad accesoria, careciendo de la fuerza suficiente para influir radicalmente en la creación de nuevos usos.



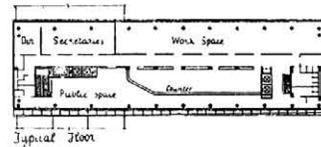
Impulsados por la enorme fuerza de este ideal común los "maestros" medievales consiguen desarrollar un sistema constructivo original . . .



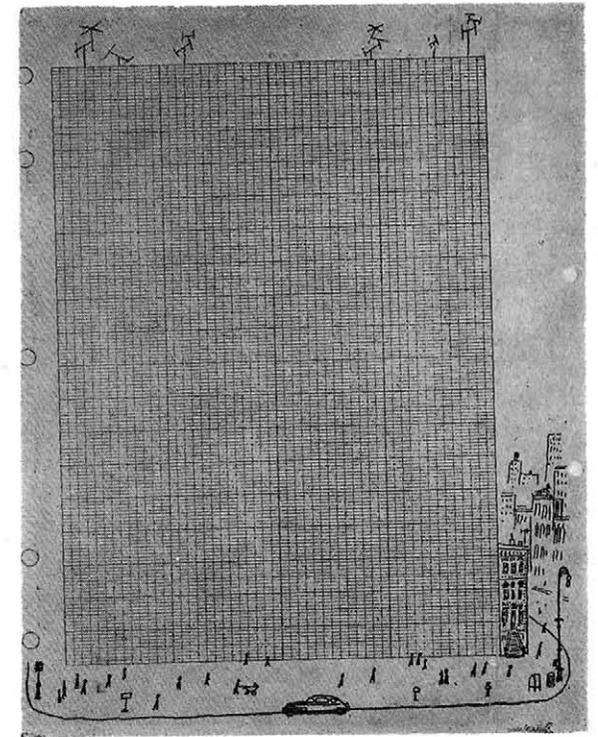
Secretariado de las Naciones Unidas



... retranqueándolos ligeramente aunque estorben en la planta...



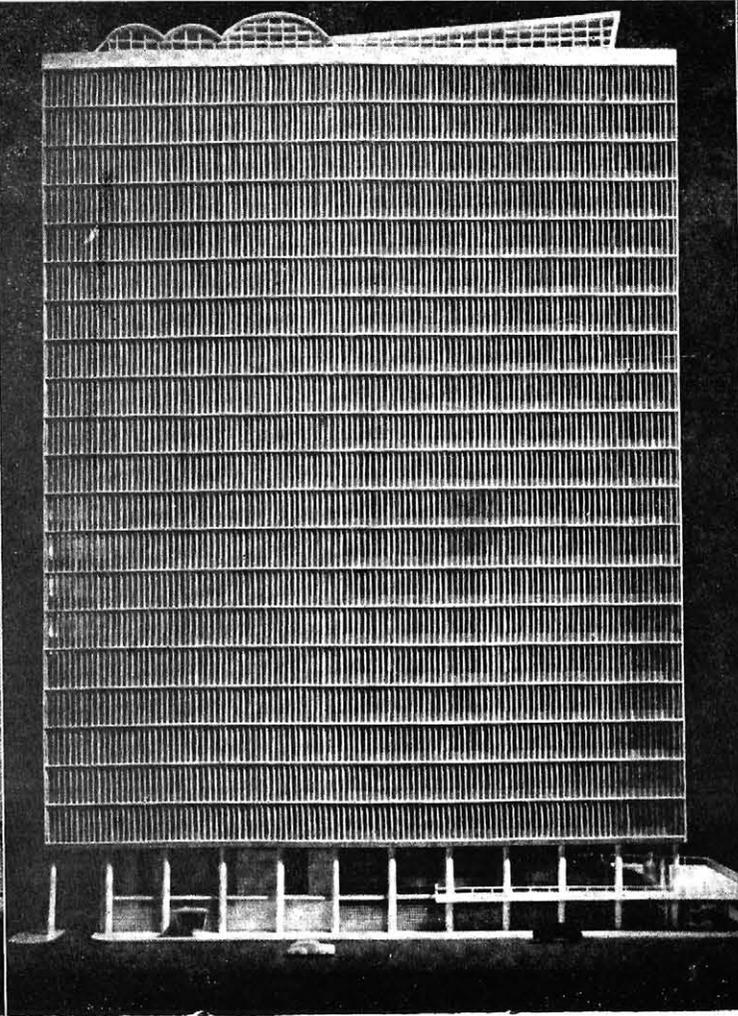
Logrado, en forma definitiva, el desarraigo de los estilos históricos que, habiendo perdido su vigencia, constituían a últimas fechas una decoración meramente superpuesta e impedían el libre desarrollo de una arquitectura actual, ágil, vigorosa y sincera; sentadas de nuevo las bases racionales —por un tiempo olvidadas— que permiten resolver funcionalmente las exigencias de los programas arquitectónicos: obtenida, en suma, la ansiada libertad, queda en pie como necesidad ineludible, literalmente como urgencia, la creación de un nuevo estilo, formal, aparente y externo; el desarrollo sobre bases auténticas de un nuevo simbolismo. La última revolución arquitectónica, cuyos atributos positivos acabamos de destacar, ha pecado, sin embargo, por omisión en este último sentido; más aún, se nos presenta en este aspecto cargada de negatividad al pretender y, a decir verdad, casi lograr imponer unas normas formales de carácter arbitrario, puesto que, no solamente no responden a las leyes que parecen haber presidido la formación de otros estilos originales, sino que, en cierto modo, se encuentran también en desacuerdo con los propios principios que han sido formulados en su justificación.



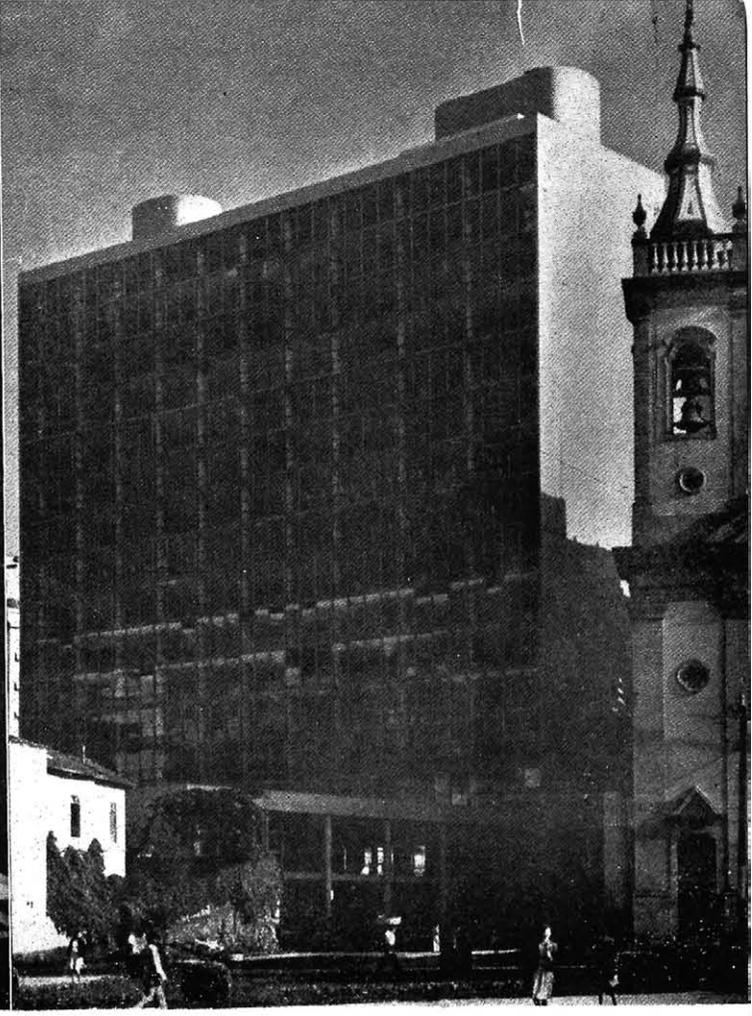
Caricatura de Steinberg



Lever House N. Y.



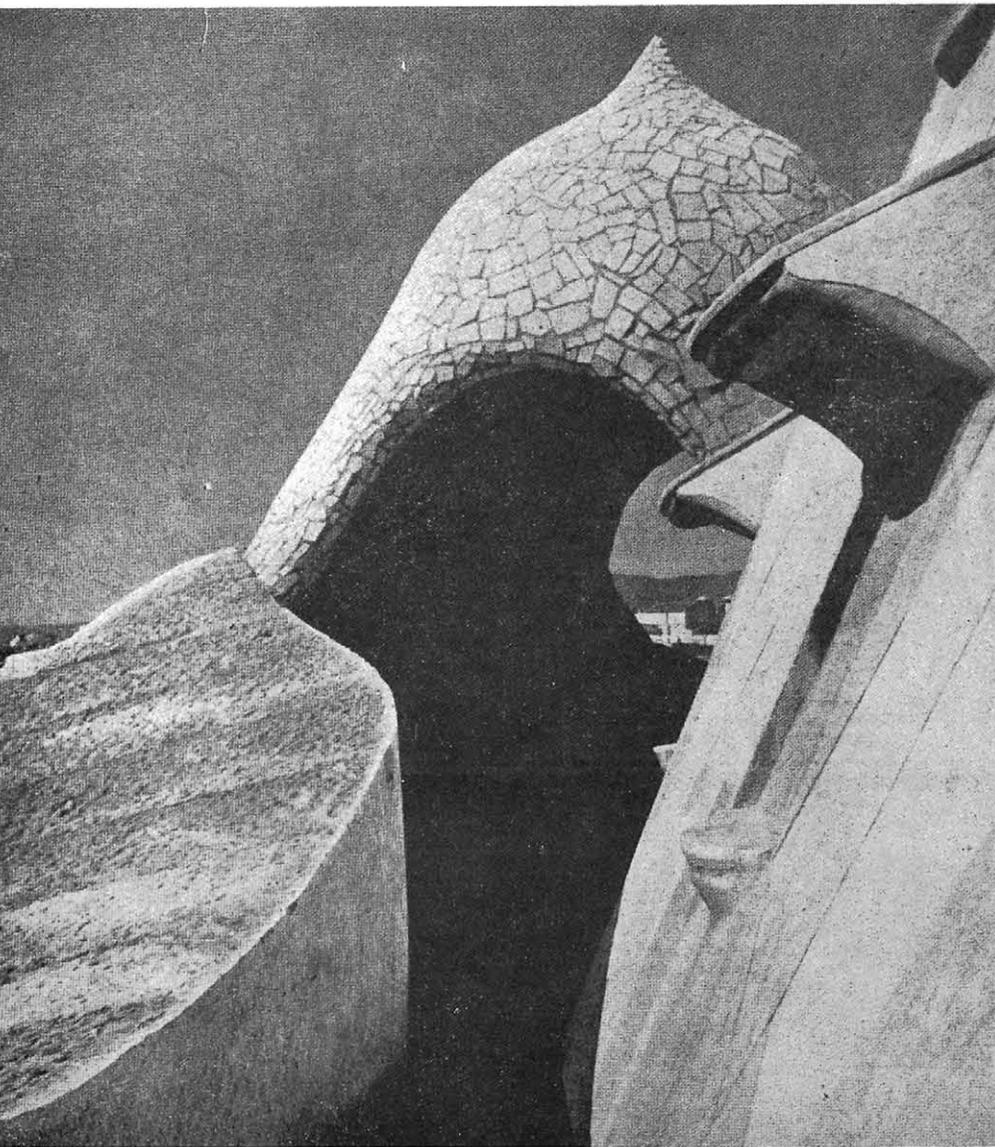
Maqueta de un Edificio de Oficinas en Brasil



Ministerio de Educación Pública, Brasil

Consideremos, como ejemplo, el caso de la ventana. Nadie negará que su desarrollo desorbitado —monstruoso casi— constituye una de las manifestaciones formales más destacadas de la arquitectura actual. En los edificios más "modernos", la ventana se ha apoderado totalmente de la fachada, hasta el punto de que uno de los problemas que más preocupan al proyectista es la forma de suprimir o disimular, al menos, la faja horizontal opaca que inevitablemente se presenta coincidiendo con las losas del piso. La molestia que, en tal sentido constituían los soportes se eliminó hace tiempo, retranqueándolos ligeramente aunque estorben en la planta; queda en pie también el problema de los muros divisorios que se obstinan irrevocablemente en asomarse a la fachada. Independientemente de los problemas de orden técnico que tales inmensos muros de vidrio plantean, (en el Secretariado de las Naciones Unidas, obra en la que han intervenido los arquitectos más distinguidos

de todo el mundo, el agua se filtra por las ventanas, impulsada de abajo a arriba por el viento) resulta que detrás de ellos no se puede vivir en ningún clima, por razones obvias que no es oportuno repetir ahora, y de aquí la necesidad de volverlos a tapar por procedimientos más o menos ingeniosos y decorativos — "brise-soleil, cortinas o simples persianas venecianas. — Piénsese en el estado de los nervios de esas pobres mecánografas, bajo el constante temor de tropezar en una alfombra y caer a la calle desde un treintavo piso, después de haber atravesado, más o menos limpiamente, un precioso vidrio ligeramente azulado o verdoso. Esta imposición injustificada y arbitraria —puramente formalista— será, tal vez, el principal motivo del nombre "estilo internacional" puesto que difícilmente puede presentar variantes locales una solución que es improcedente en cualquier clima.

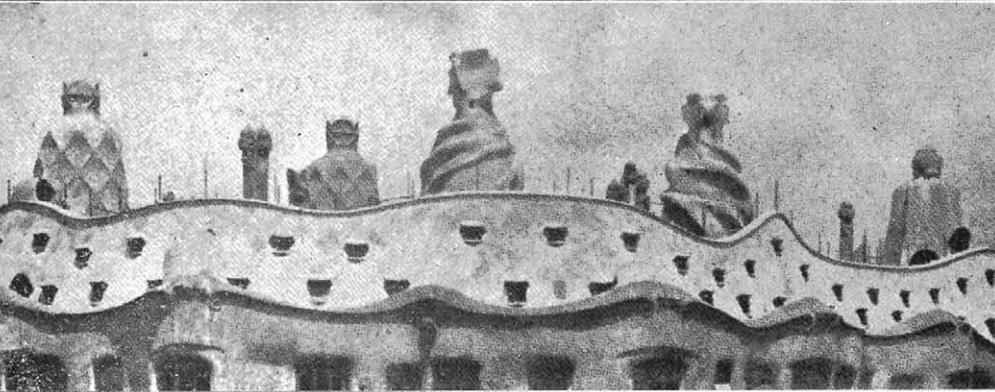


Antonio Gaudí

No insistiríamos sobre este tema, que, lógicamente, debía estar ya sobre pasado, a no ser por el flamante renacimiento de este formalismo caprichoso, consecuencia manifiesta de la labor descarriada del genio —en este caso Niemeyer— a que antes nos referíamos.

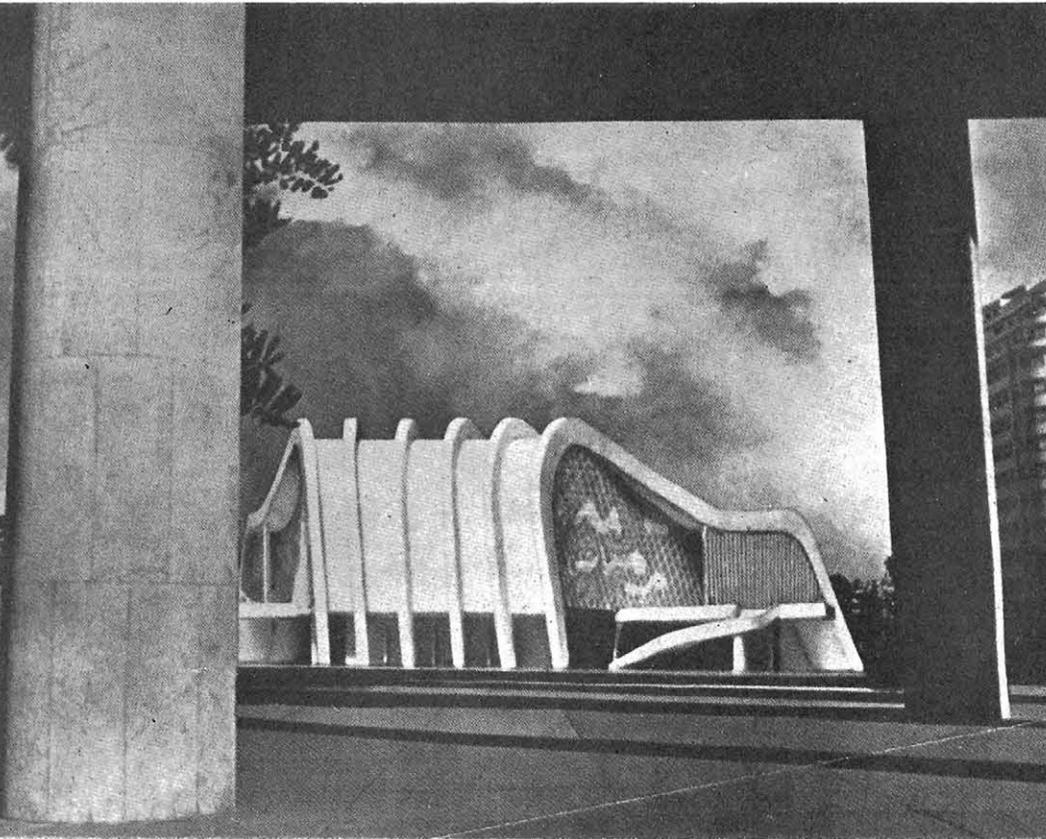
Lo anterior no significa una defensa del funcionalismo a ultranza, doctrina que ya cumplió su misión y que es incapaz, por sí sola, de llegar a resultados definitivos. De lo que llevamos dicho se desprende claramente que creemos en la necesidad de unas normas formales de tipo general para que la arquitectura pueda cumplir íntegramente su misión. Lo inadmisibles es la falta de sinceridad; el desacuerdo entre lo que se predica y lo que se hace. El funcionalismo puede no ser ya el factor dominante de la composición, pero ello no autoriza a pasarse, de golpe y porrazo, al otro extremo; a adoptar soluciones incompatibles con el buen funcionamiento y el cómodo uso de los edificios. Si se llega a tales extremos —como es evidente en el caso de la ventana— habrá que admitir que se ha caído ya en un superformalismo en otro academicismo tan nocivo, al menos, como el anterior, y, una de dos: habrá llegado el momento de iniciar una nueva revolución o, mejor dicho, completar la, apenas esbozada, fase constructiva de la anterior; o hay que defender, honradamente y apoyándose en razones arquitectónicas, la legitimidad del nuevo credo estético. Lo que ya no es aceptable, es la defensa vergonzante, escudándose en argumentos vagamente funcionales y en consideraciones estructurales cándidamente erróneas.

Somos partidarios de la primera solución, y aunque no tenemos la vana pretensión de poder señalar el camino a seguir, estimamos en cambio, que nadie tiene derecho a quedarse al margen en la nueva tarea que se presenta ante nosotros. Si nuestros argumentos son unilaterales y simplistas, tendrán, al menos, la virtud de constituir un limitado intento de esclarecer uno de los aspectos del problema.



GAUDI. - Casa Milà en Barcelona

Oscar Niemeyer. - Maqueta de un Teatro en Río de Janeiro



A falta de una fuerte motivación espiritual, —cuya inexistencia es responsable también de la confusión típica de muchos otros aspectos de la vida moderna— entresacamos, de entre los numerosos factores de tipo materialista con los que se ha pretendido formar un cuerpo de doctrina para la arquitectura actual, dos de los que nos parecen más aptos para delimitar los lineamientos formales de un nuevo simbolismo. El primero de ellos es el maquinismo o la producción en serie. Su influencia uniformante es, tan evidente que se nos presenta con caracteres de fatalidad, y esta misma circunstancia nos dispensa de insistir sobre él por el momento. El otro factor, capaz de proporcionarnos el contrapunto necesario para un sano equilibrio, creando formas nuevas, es el factor estructural, y es nuestra opinión que éste no ha entrado todavía en juego de manera decisiva, por varias causas que intentamos analizar a continuación.

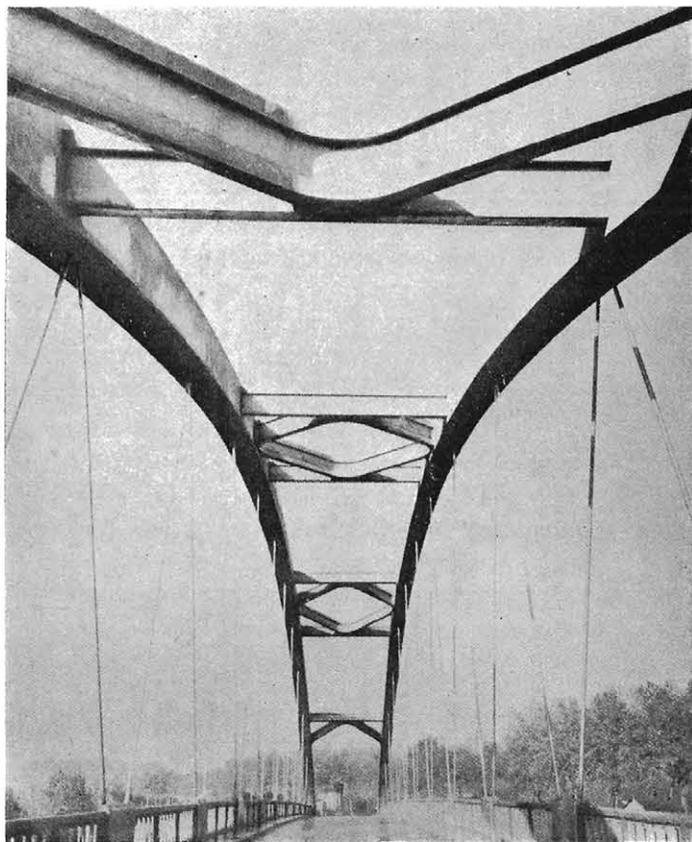
Parece lógico pensar —y este argumento ha sido utilizado en repetidas ocasiones por los apóstoles del movimiento moderno, coincidiendo con lo antes indicado respecto al origen de los estilos históricos— que al disponer de un material nuevo —el concreto armado— su empleo racional debía dar lugar a formas estructurales inéditas, adecuadas a sus propiedades específicas, y que estas formas, a su vez, influirían sobre la composición arquitectónica, ayudando a producir elementos decorativos y rítmicos consubstanciales. Es curioso observar que ha ocurrido precisamente lo contrario. Los nuevos elementos formales se han derivado de consideraciones de otro tipo, apoyándose, incluso, en otras artes, hasta cierto punto, ajenas a la arquitectura, y obligando a la estructura a adaptarse a sus exigencias, en lugar de venir condicionados por ésta siguiendo un proceso arquitectónico natural. Este proceso —repetimos— no ha sido ignorado por los teóricos del movimiento moderno. Su error ha consistido en creer que, al disponer del material, se contaba automáticamente con las consecuencias del mismo; con las formas estructurales apropiadas. Así, por ejemplo, la "planta libre" y la "fachada libre", principales conquistas del "estilo internacional", se presentan como consecuencias espontáneas de la estructura reticulada ("skeleton-frame") en concreto armado. (1) Esta forma, que pertenece estrictamente a la construcción metálica, resulta puramente imitativa al trasladarla al concreto. "Puede", también, ejecutarse con este material, cuya nobleza y versatilidad le permiten aguantar los mayores abusos estructurales, pero de ningún modo constituye la manera lógica de utilizar sus propiedades.

(1) Véase S. GIEDION. "Space, Time and Architecture". Pág. 409 y siguientes.

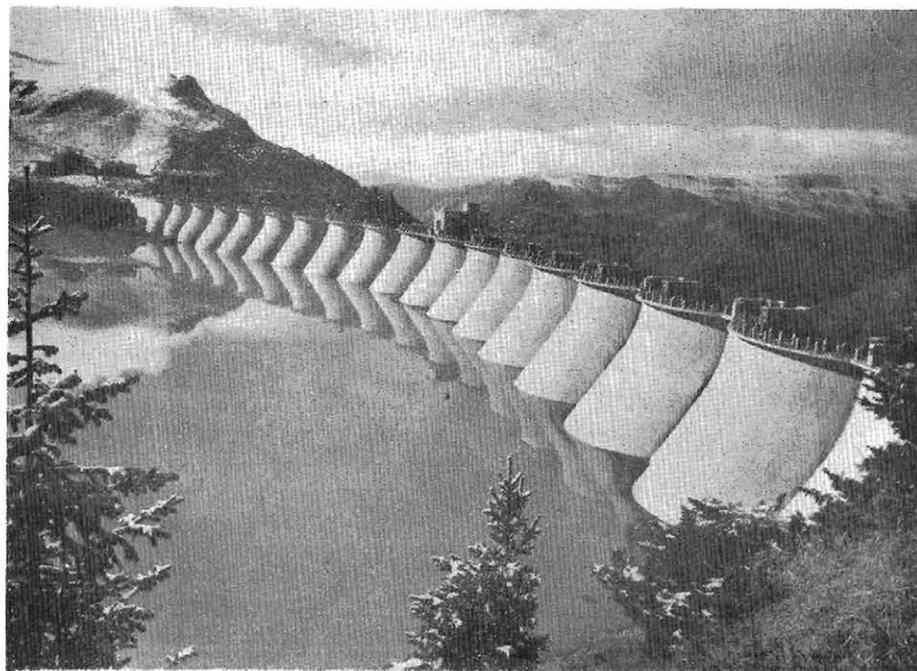


Oscar Niemeyer

Nos vemos obligados, aquí, a hacer una afirmación de apariencia un tanto brutal, pero que conviene decir, de una vez por todas. El concreto armado no está hecho para trabajar a flexión en secciones de gran masa; concretamente en secciones rectangulares, a pesar de ser esta la manera habitual de utilizarlo. La viga rectangular de concreto armado es una forma estructural tan inverosímil y arcaizante como el dintel de piedra y obedece al mismo fenómeno de mimetismo constructivo que éste. La escasa resistencia a la tracción de las piedras —naturales o artificiales— se suple en el concreto por la inclusión de hierro estratégicamente colocado. De este modo, aproximadamente los dos tercios de la sección pétreo se convierten en un peso muerto que no efectúa ninguna función resistente, pero que sí contribuye a aumentar la sección que es necesario dar a la propia viga —o losa, que para el caso es lo mismo y, por supuesto, la de los elementos que la soportan— columnas y ci-



Puente de la Coudette
Francia, 1943



Presa de la Girotte
Francia, 1949

mentación. De aquí resulta el hecho absurdo de que, probablemente, las tres cuartas partes, o quizá más, del material que se utiliza en una estructura es perfectamente inútil, superfluo y, en definitiva, perjudicial para la estabilidad de la misma, ya que incrementa las fuerzas de inercia que entran en juego en los temblores, e influye desfavorablemente en las deformaciones del terreno de fundación, para no hablar ahora de otros efectos evidentes pero igualmente nocivos.

El empleo del concreto en esta forma anacrónica y atávica —copiada literalmente de las formas estructurales características del hierro y la madera, cuyo proceso de obtención conduce fatalmente a la pieza prismática— se pretende justificar con el sofisma económico del exagerado costo de la cimbra si se utilizaran formas más apropiadas. Sin embargo, la desfavorable relación resistencia-peso que el concreto presenta con respecto a los otros materiales, y que limita de manera efectiva su empleo cuando se trata de salvar grandes claros con los procedimientos tradicionales, es suficiente para anular también la pretendida ventaja, aun en los casos de claros moderados.

En realidad, la economía tiene lugar en otro terreno, en el que ésta es difícilmente justificable; en el terreno del raciocinio. Pensar constituye siempre un esfuerzo penoso, y es inconcebible la cantidad de trabajo que la humanidad es capaz de realizar con tal de ahorrar ideas y conservar las maneras habituales, y rutinarias de hacer alguna cosa.

El problema se plantea, sin embargo, muy simplemente. Hay que evitar, en lo posible, que el concreto trabaje a flexión, para eliminar, o reducir al mínimo, la parte extendida del mismo. La solución tiene que estar en la evolución de un principio cuya aplicación entra rotundamente en las atribuciones que, por su formación, debían corresponder al arquitecto. Este principio se enuncia así: **La eficiente función estructural depende esencialmente de la forma**, y liga estrechamente dos de los factores más importantes en la composición arquitectónica.

Nos produciría rubor subrayar literalmente esta perogrullesca afirmación de no ser por el total olvido en que se la tiene, puesto que habitualmente se pretende conseguir la resistencia a expensas de la masa. Este olvido obedece, en parte, a que, durante toda una época, los materiales de construcción usuales, hierro y madera —se obtenían— comercialmente en piezas prefabricadas. Las únicas formas posibles eran, por tanto, combinaciones de dichas piezas prismáticas, lo cual limitaba de modo efectivo las posibilidades de creación de formas originales. Únicamente la inercia mental, la rutina, justifica que se aplique este mismo criterio al concreto, ignorando, al parecer, que es un material que se moldea en obra y permite, por tanto, la aplicación ilimitada del principio antes mencionado y la creación consiguiente de formas más sinceras, apropiadas y económicas.

Queda así, de paso, mencionado uno de los inconvenientes de la prefabricación, por la que hoy se aboga como fórmula milagrosa que ha de lograr indefectiblemente la economía en la construcción. Vemos que, al menos en este aspecto, conduce, a la larga, al despilfarro por el camino de la rutina.

El prodigioso efecto plástico de los puentes de Maillart se debe, casi exclusivamente, a la ingeniosa y despreocupada explotación de aquella ley eterna, en un campo intolerablemente limitado también por prejuicios formales y reglamentistas.

En lo que a estructuras de edificios se refiere, únicamente en el campo de la arquitectura industrial se observa una tendencia creciente a aprovechar, mediante el empleo de las cubiertas laminadas, las ventajas estructurales de la forma. Por lo demás, el tema está casi virgen, porque el arquitecto no ha hecho el menor esfuerzo por contribuir al desarrollo de formas estructurales lógicas, suponiendo quizás que tal labor correspondía al ingeniero. Pero éste, a su vez, no está directamente interesado en el problema, ya que su intervención se reduce, por lo general, a "calcular" una estructura cuya forma está determinada previamente por consideraciones que se supone no son de su incumbencia. Si acaso, se le concede el derecho a opinar tímidamente sobre la magnitud de los entre ejes y la sección de las trabes. Esta curiosísima manera de colaborar, que deja prácticamente fuera del alcance de ambas profesiones la parte medular del problema de diseño de la estructura, difícilmente puede producir resultados interesantes, ni siquiera correctos. Claro está, que no suele ser esto lo que se pretende, sino simplemente que la estructura esté —lo que se llama— "bien calculada" y estorbe lo menos posible, dentro de una composición establecida sobre bases funcionales y formales. La estructura asume, pues, en la composición el papel del accidente inevitable; algo así como el sarampión en la niñez.

Conviene, ahora, tratar de aclarar el equívoco existente entre los conceptos de "cálculo" y "diseño" estructurales, que se suelen confundir como un solo proceso,

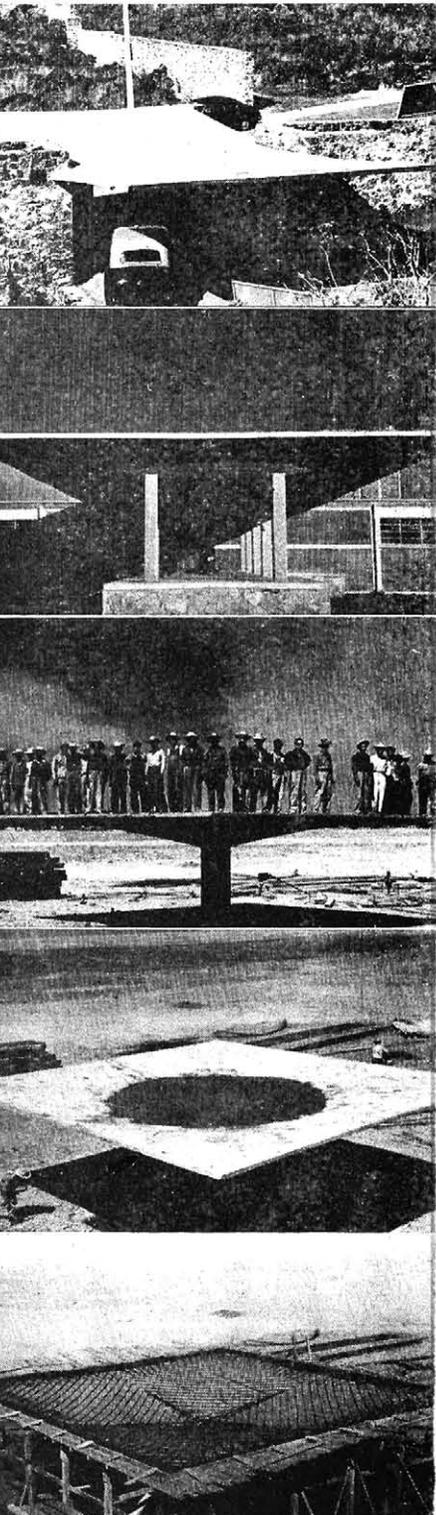
cuando, en realidad, constituyen dos distintos y hasta —en algunas ocasiones— antitéticos.

El cálculo es un procedimiento matemático, para cuya aplicación es necesario simplificar —arbitrariamente, en la mayor parte de los casos— las propiedades de los materiales de construcción, y constituye uno de los muchos medios —y no en el que más se puede confiar— de comprobar, conformándose con una grosera aproximación, que la forma y dimensiones adoptadas para una estructura son, más o menos, aceptables de acuerdo con el criterio usual y, por consiguiente, que la estructura así calculada presentará una cierta probabilidad de estabilidad y permanencia. La pretensión de obtener cálculos "exactos" es absolutamente ilusoria. Estos pueden, por contra, justificar aparentemente los mayores disparates constructivos, pero son incapaces de proporcionarnos una estructura, porque la forma y dimensiones son previas a ellos. Estas se obtienen mediante el diseño, que es un proceso intelectual de tipo sintético, en el que intervienen la imaginación, la intuición y la experiencia, y que exige una cierta libertad en el agente creador. Obedece, en suma, a las mismas leyes que la creación artística y presenta, por tanto, para algunas mentes, el inconveniente de que con tales leyes no puede llenarse ningún capítulo del Reglamento de Construcción.

Esta confusión obedece, en gran parte, a la artificiosa división del oficio de constructor, que señalábamos al principio. Se supone en ella, que recaen sobre el arquitecto las tareas artísticas, mientras que al ingeniero le corresponden las puramente técnicas. Pero la formación del ingeniero, con su insistencia en las matemáticas y la imponente apariencia y enorme volumen de la literatura profesional, le inducen a creer —sobre todo en las primeras épocas del ejercicio de su profesión— que está practicando una ciencia. De aquí no hay más que un paso a considerar —apoyándose en la ambigüedad existente entre ciencia y técnica matemática— que el cálculo estructural es un proceso rigurosamente científico. Se llega así a la aberración —mucho más generalizada de lo que sería saludable— de querer plantearse el problema constructivo como una ecuación en la que las necesidades son las premisas y la forma y dimensiones las incógnitas, y se pretende que la resolución debe dar como resultado único una estructura, y una estructura correcta.

Es curioso observar, sin embargo, que la parte menos científica de la ingeniería es precisamente la que se refiere a los cálculos, pues aunque en ellos intervengan matemáticas y, en muchos casos, matemáticas superiores, el proceso se reduce, en esencia, a la aplicación de un Reglamento; a la aceptación indiscriminada de unas hipótesis de dudoso rigor, pero sin las cuales sería imposible la inclusión en marcos matemáticos de las propiedades de los materiales de construcción. Pero, la ciencia, la investigación científica, es todo lo contrario. Su esencia es la duda constante, la desconfianza, permanente en los resultados obtenidos, la eterna persecución de la inasequible realidad. Es decir, que la parte experimental —o, lo que es lo mismo, empírica— de la Ingeniería es la única que tiene, si acaso, derecho a considerarse científica.

Afortunadamente, la técnica estructural moderna parece iniciar un renacimiento de esta tendencia empírica e intuitiva, que tan brillantes resultados produjo en otras épocas de la historia, y que en esta murió en flor, ahogada por un empacho de teoría, consecuencia natural del prurito científico y matemático prevaleciente en



el período de su formación a principios del siglo pasado. (2) De este modo, se están revisando los conceptos básicos de la teoría estructural, sustituyéndolos por otros más ajustados a las propiedades reales de los materiales.

Parece, pues, —por muchos motivos— que ha llegado el momento de plantearse seriamente el problema de encontrar formas estructurales adecuadas para el concreto armado, y creemos que su solución sincera influirá decisivamente en la creación de un estilo arquitectónico original.

Para ello será preciso que la dificultad de los cálculos no constituya un impedimento para el desarrollo de tales formas; que el problema no se plantee con el prejuicio de que sea posible resolverlo matemáticamente. El cálculo estructural es un instrumento ideado para facilitar la labor, pero hay que procurar que no se revele contra sus propios fines, constituyendo un obstáculo insuperable para la consecución de estructuras eficientes, económicas y bellas. Si es posible analizarlas matemáticamente, tanto mejor; si no, habrá que emplear otros procedimientos.

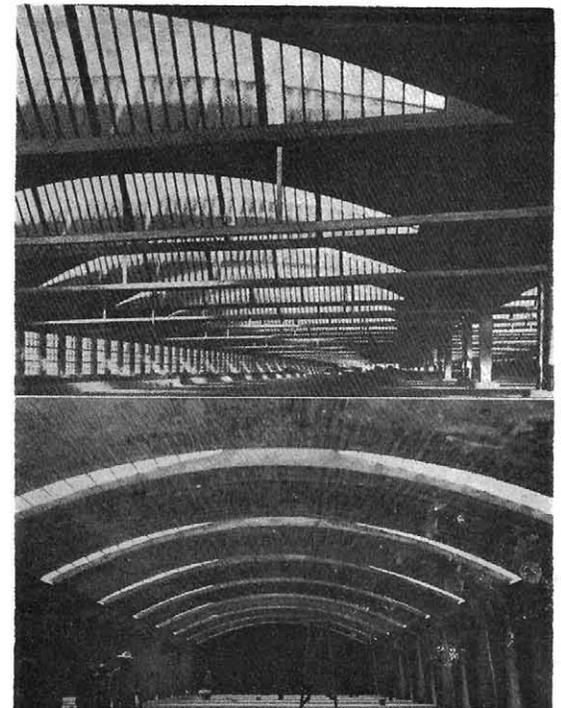
En sucesivos artículos tenemos la intención de presentar ejemplos de estructuras ya realizadas, cuya tendencia general va dirigida hacia el fin expuesto, procurando hacer patentes los principios generales que han servido de base para su diseño, en un esfuerzo por atraer hacia el problema a aquellos que deben estar directamente interesados en su solución.

(2).— Este tema lo hemos desarrollado más ampliamente en el ensayo "Hacia una nueva filosofía de las estructuras". Publicado en la Revista "Ingeniería" No. 2, México, Julio, Agosto 1952, y en el artículo "Las cubiertas laminares en la Arquitectura Industrial", "ESPACIOS", No. 7. Junio de 1951.

Como resumen final de lo expuesto añadiremos: En cada época de la Historia, la composición arquitectónica se apoya con mayor insistencia en uno u otro de los tres valores fundamentales —función, estructura y plástica— cuya integración feliz da lugar a la verdadera obra de Arquitectura. Es así como acabamos de sobrepasar un período en que se consideraba la función como más importante; pero esta tendencia funcionalista, cuya limitada capacidad de creación de formas se agota prontamente, conduce de modo indefectible a la aridez expresiva. El apoyo predominante en la propia forma como creadora, por sí sola, de emociones estéticas, sólo es posible en aquellas épocas de gran contenido espiritual y, sobre todo, cuando este contenido presenta suficiente universalidad. Como éste no es, evidentemente, el caso actual, sólo nos queda la estructura como elemento racional capaz de dar un sentido de generalidad a las formas arquitectónicas; de engendrar un lenguaje fácilmente comprensible; de producir, en suma, formas expresivas determinantes de un estilo cuyo contenido emocional dependa del único estímulo capaz de poner en movimiento la maquinaria espiritual en estos tiempos de crisis del razonamiento.

Desgraciadamente, el desarrollo de formas estructurales lógicas será consecuencia del cultivo solícito de un campo casi virgen, equidistante de las dos profesiones que pueden tener interés en el problema. Está por ver cuál de las dos se decidirá primero a ocuparle. Para una de ellas, al menos, la decisión puede ser de vital importancia.

a r q . f é l i x c a n d e l a



DISEÑO VIVIENTE

por CLARA PORSET

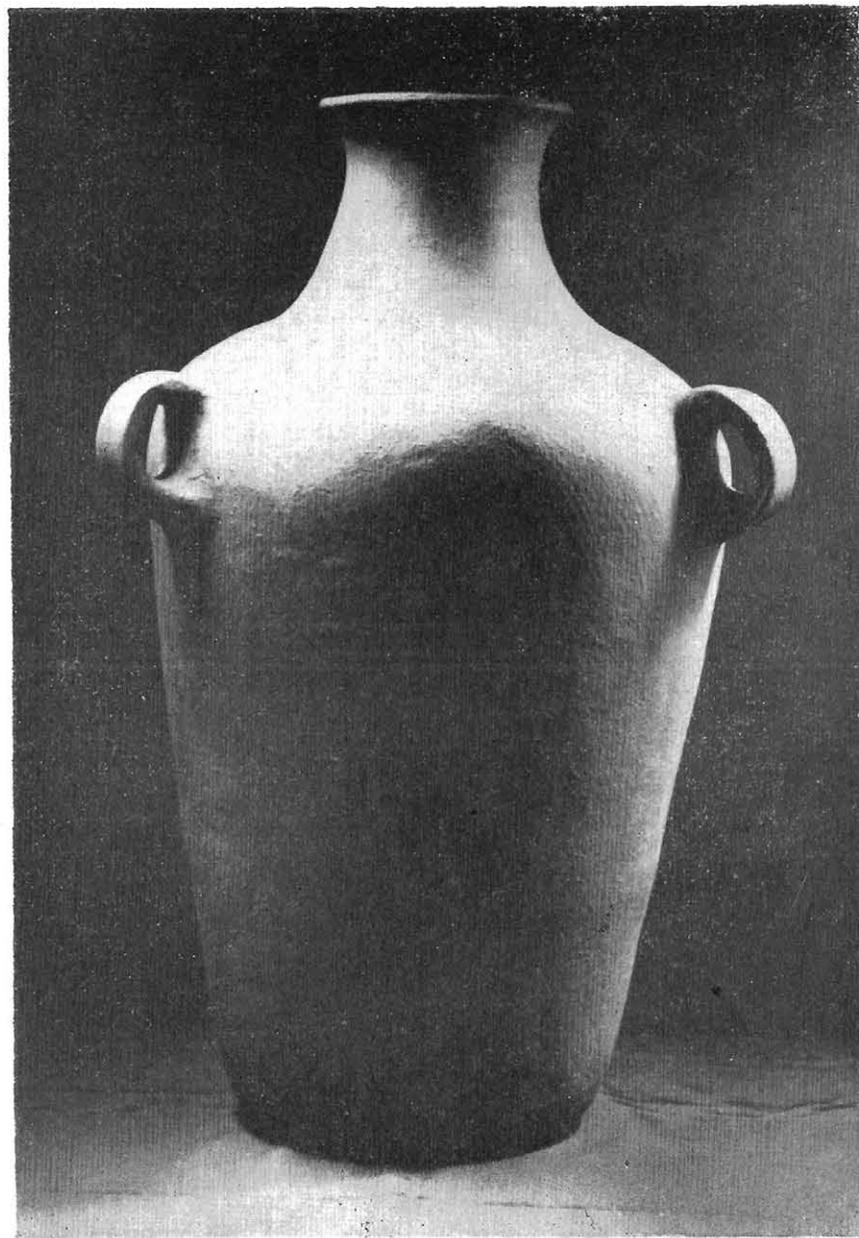
FOTOGRAFÍAS DE LOLA ALVAREZ BRAVO

Hay un movimiento de diseño que se desarrolla junto al de Arquitectura y con su misma tendencia hacia un orden orgánico, viviente.

Al ir afirmándose esta orientación, que comparten los dos, en sus realizaciones mejor logradas y en las precisiones teóricas que surgen en su torno al mismo tiempo, se establece de seguida la diferencia esencial que existe entre ellos y las otras manifestaciones de diseño, o de arquitectura, en las que ha prevalecido el criterio de funcionalismo unilateral. Y se hace también claro que la forma adquiere mayor categoría al pasar del terreno inerte en que la coloca al enfoque funcionalista fragmentario, al dinámico en que la sitúa la visión orgánica, integral, dentro de la que puede desarrollarse libremente hasta sus últimas consecuencias, como organismo autónomo que es.

Por acepción ya generalmente admitida, el diseño es la forma que nos rodea y sirve a diario dondequiera que se desarrolle la vida: hogar, oficina, taller o laboratorio, actividad social o cultural, etc. Y visto como organismo viviente, el diseño resulta ser una síntesis dialéctica de principios y factores, que lo estructuran esencialmente y le dan su propia identidad. Entonces, las primeras consideraciones en la concepción de estas formas eficientes y expresivas, que nos acompañan de continuo y nos orientan hacia nuevos modos de ver, son las que conciernen al principio inalterable de integración con el uso que están llamadas a prestar, con el material que va a conformarlas y con la técnica que ha de construir las.

La función es, evidentemente, razón de ser del diseño. Ninguna forma viva puede existir separada de su función, luego el diseño orgánico tiene que ser una forma que funcione. Pero es precisamente el carácter orgánico de nuestro enfoque el que evita que demos al aspecto utilitario del diseño un acento desmedido. Con nuestra visión, forma y uso son condiciones mutuas, pero también lo son —y en igual medida— el material y la técnica. Solamente cuando está completo podemos darle validez al diseño y percibir su configuración orgánica.



... el diseño es una síntesis de principios y factores ...

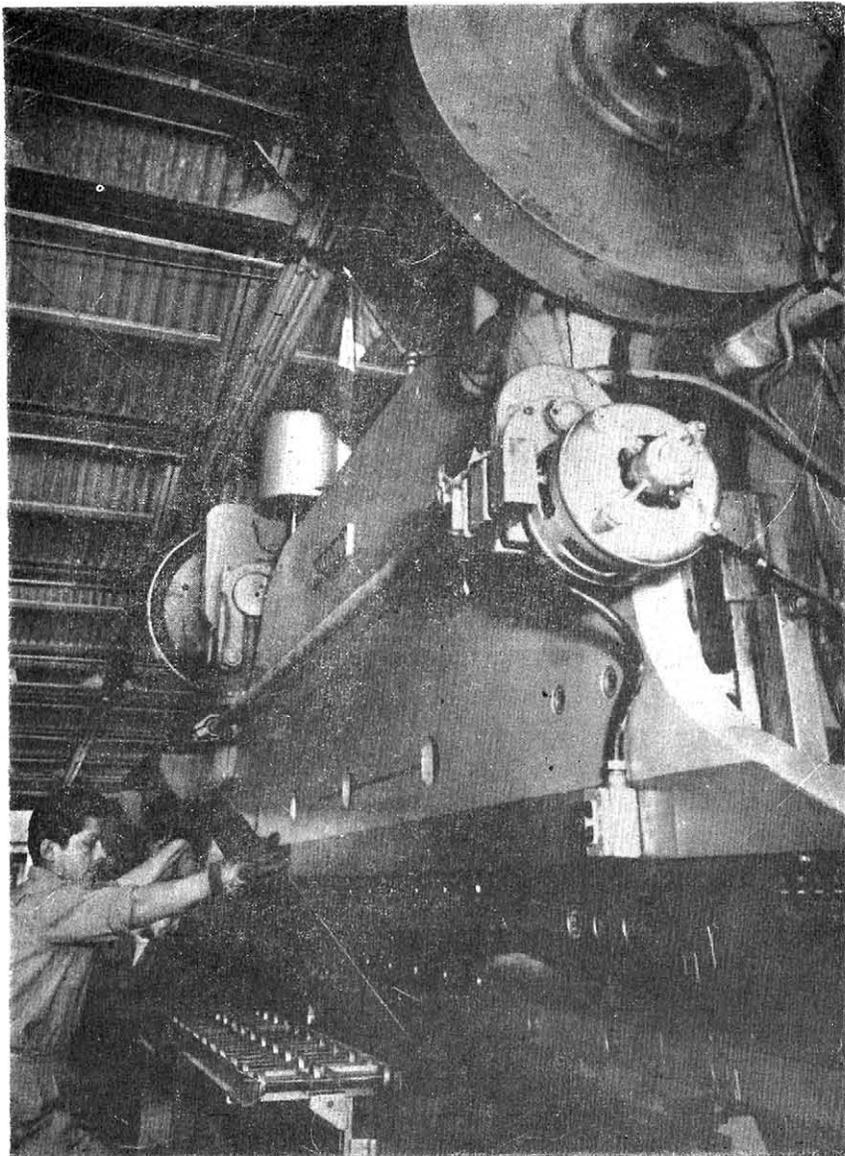


la función y la forma son consecuencias mutuas . . .

*el primer
pasado del*

El funcionalismo que segrega otros aspectos de la forma, al basarse en la perfección mecánica del objeto exclusivamente, fué una tendencia necesaria para sanear el campo de la cantidad de formas inútiles que se produjeron durante todo el siglo ~~XX~~, al no comprender la máquina, instrumento nuevo que surgía, y creer que sólo podía producir valores prácticos. Mas al asimilar su mecanismo, y darse cuenta de sus potencialidades como productora de formas con un contenido emotivo, se volvió a poner en primer plano la necesidad perenne de lo entero; es decir del diseño que llena por completo nuestra profunda y doble necesidad de que la forma sea eficiente y, al mismo tiempo, que satisfaga nuestras necesidades visuales en ella. Así, íntegra, la forma comenzó a adquirir su jerarquía de organismo vivo. Y es posible que sea por ello por lo que vamos consiguiendo, algunas veces, que el diseño exprese su función sin esfuerzo, aunque netamente. Creemos que no estamos ahora menos seguros de la inevitabilidad de que un objeto funcione adecuadamente de lo que se estuvo en las primeras décadas de este siglo, sólo que, por haber asimilado el concepto, no estamos pendientes de él; como no lo estamos tampoco de lo imperativo que es la respiración en un organismo humano.

Material y técnica tienen tanta importancia en la conformación del diseño como la función. O lo estructuran los tres factores, o no hay diseño viviente. Y al concebirlo, la selección del material es sólo un primer paso, que tiene que ser seguido por la exclusión de cualquier elemento extraño que se le pueda haber agregado. El respeto al material es invariable. Tiene que ser empleado en su naturaleza inherente, y acatando las formas específicas que es capaz de producir. No podríamos llamar diseño honrado al que se configura de manera distinta a la que pide su material; y resultaría además inválido, por su falsedad. Usado, en cambio, digamos con veneración, el material puede mejorar siempre a la forma. Entonces habla y canta. Y se establece un diálogo entre material y diseñador en que aquel sugiere, y éste oye y responde con su sensibilidad particular. Porque es cierto que el material es una fuente preciosa del diseño —ahora lo mismo que en cualquier otra época de integridad plástica, y que son sus fuerzas y sus debilidades las que dan el norte. Pero no es fácil que se borren las afinidades que el artesano o el diseñador pueden tener con un material dado. De éste encuentro amistoso emerge el carácter preciso de la forma, que revela casi siempre la mentalidad creadora del autor.



... también se hacen por métodos mecanizados ...

La manera de producir el diseño es manual o mecanizada, en proporciones que varían en los distintos países según el grado de desarrollo de su industrialización. Y ésta variedad crea ineludibles diferencias en la forma, que no puede ser la misma cuando se realiza por técnicas artesanas o por técnicas industriales.

El creer lo contrario causa tristes consecuencias. Ese fué el error del comienzo de la era maquinista, cuando se intentó producir diseños industriales iguales a los artesanos. Nunca hubo tanta forma espúrea como en el largo período en que no se admitía que la industria pudiese obtener valores de expresividad visual, y en que se miraba con sentido derogatorio a la producción maquinista.

Vinimos a tener buen diseño industrial sólo al comprender ese malentendido, al captar la realidad de que el diseño artesano finca sus méritos en la elaboración de la forma, que permite la destreza de un trabajador manual y el tiempo con que cuenta para ello, mientras que el diseño industrial consigue los suyos por la simplicidad y precisión en la forma, que son características de la producción maquinista. Aclarado este punto esencial, el diseño puede tener tanta calidad cuando sale de la industria, producido en masa racionalizadamente, como cuando proviene del instrumento manual de un artesano, que lo realiza pieza a pieza, y él solo.

La unidad que buscamos constantemente en el diseño, se consigue por medio de las relaciones rítmicas: líneas que se continúan en formas distintas, colores que se complementan, juegos de luz y sombra, proporciones de tamaño y distancia, que, nos atraen hacia la forma porque nos permiten verla en toda su integridad. Nos permitirían realizarlas ciertas leyes matemáticas, iguales ahora que en el principio de los tiempos. Ellas nos ayudarían a establecerlas con corrección; pero es el experimento propio, y la sensibilidad de cada uno, lo que hace que se pueda ir en la concepción de la forma más allá de lo meramente correcto, para dotarla de calidades expresivas.

De esa unidad completa necesita el diseño orgánico como requisito ineludible de vida. El énfasis unilateral sobre el aspecto funcionalista de la forma, a que aludimos al principio, la mutila. En esas condiciones incompletas, la forma no acciona ni reacciona; no es, en fin, diseño viviente. Y entonces la percibimos perturbados, porque nuestras necesidades visuales no son por fuerza congruentes con la eficiencia mecánica de la forma; su desequilibrio frustra nuestra búsqueda de la imagen completa, y la satisfacción —y aun el deleite— que podemos sentir cuando le encontramos coherente.



el material determina la forma en igual medida que la función . . .

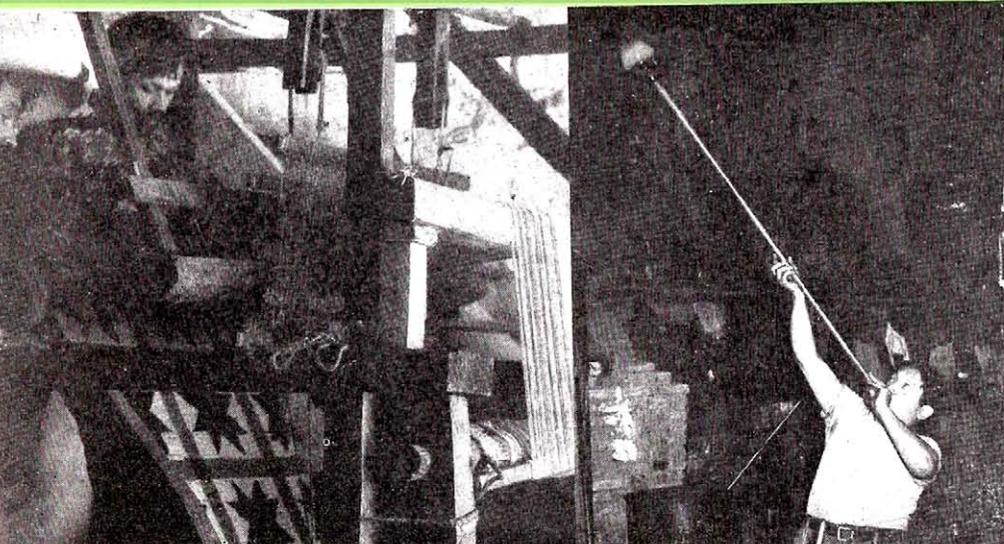
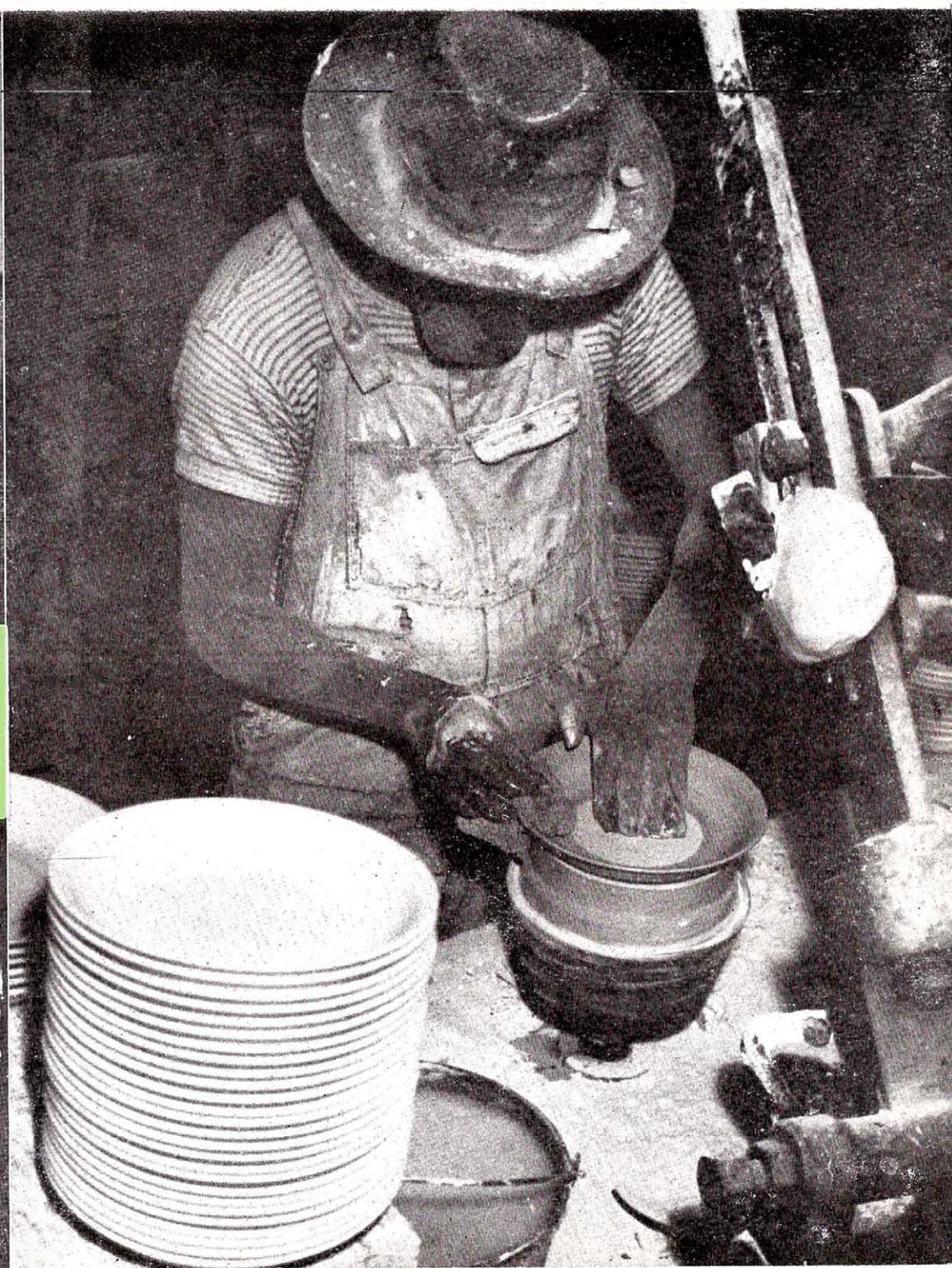
. . . y que la técnica



la gran mayoría de
muebles se produ-
ce manualmente...



las técnicas manuales predominan en México sobre las mecánicas . . .





Nuestro afán por ver la forma en toda la integridad que resulta implícita en el orden orgánico a que tendemos hoy, nos lleva a querer prolongar las relaciones rítmicas del diseño hacia la arquitectura, y en realidad, no sólo las del diseño sino que también las de la pintura y la escultura. Nos proyectamos hacia la integración total de las artes visuales, tomando a la arquitectura como forma generadora de las otras, urgida igualmente de ellas para tener vida en el sentido más completo.

Y la impaciencia por llegar al nivel más alto de la organización plástica nos hace anticiparnos y creer que la hemos logrado, cuando lo que sucede es que hay en un lugar dado la presencia simultánea del diseño y la arquitectura, o la del diseño, la escultura, la pintura y la arquitectura, pero sin relación de los primeros con el significado del espacio arquitectónico, e inclusive rompiéndolo.

Hay una explicación de ello en la falta de cooperación del arquitecto con los otros productores de plástica en el momento inicial de la concepción arquitectónica, cuando la planta presenta, por su fluidez, posibilidades infinitas. Ese es el momento propicio para la organización integral de los elementos plásticos que emergen de varios lados, aunque con comunidad de concepto espacial; cuando se tiene que pensar en el mueble o en la tela, en la pintura o la escultura que van hacer de la arquitectura una entidad completa y vital.

Que sepamos, aun no se ha puesto en práctica esta actitud básica. El diseñador, el pintor y el escultor siguen entrando en acción cuando la forma arquitectónica es ya un hecho concluido, y entonces lo que se hace con las otras artes visuales es aplicarlas a un espacio que no ha sido planificado para alojarlas. Y en lugar de que todas participen en la gran experiencia espacial que es la arquitectura, lo que hacen es competir las unas con las otras, ver cuál resalta más, cuál llama más el interés (y hasta el asombro) del que las percibe. Y así se mantiene la distancia entre lo que buscamos en la plástica, como rango culminante, y lo que encontramos.

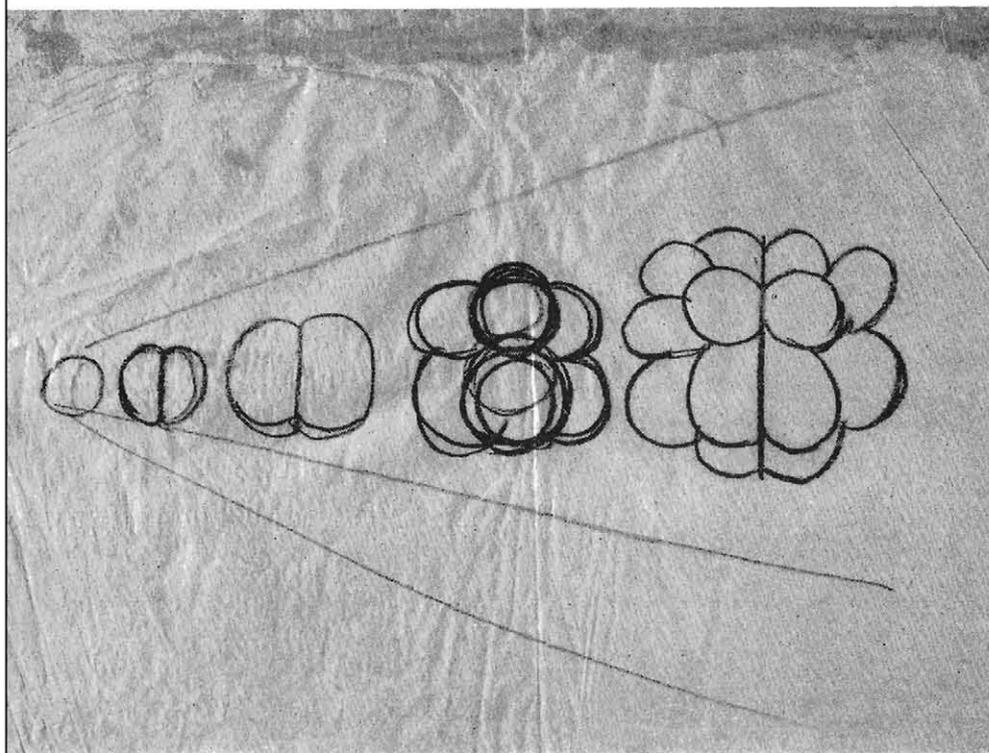
Este género de culminación sería difícil de obtener por medios elaborados en países de gran industrialización, que producen a máquina, y en masa, el diseño y los elementos prefabricados de la arquitectura. Allí, la simplicidad resulta ser la virtud principal de la forma, y ha llegado a constituirse en sustancia del tipo actual de belleza. Y tan es así, que en el diseño se acepta el axioma científico de que ninguna solución es buena si queda alguna otra que sea igualmente correcta, pero más simple.

Sin embargo, es obvio que la simplicidad de la forma orgánica, industrial, ha sido impuesta por las circunstancias específicas de un ambiente. Reconocemos que se ha convertido en el concepto estético predominante, es decir, que ahora es cuestión de necesidad y también de preferencia. Y del mismo modo se sabe que el gusto por la forma desnuda ha penetrado, con influencia cultural, en ciertas estratas sociales de países con mayoría de producción artesana. Pero el mismo enfoque viviente que damos a nuestro diseño, levanta interrogaciones sobre el problema.

el diseño artesano es casi siempre ornamental . . .

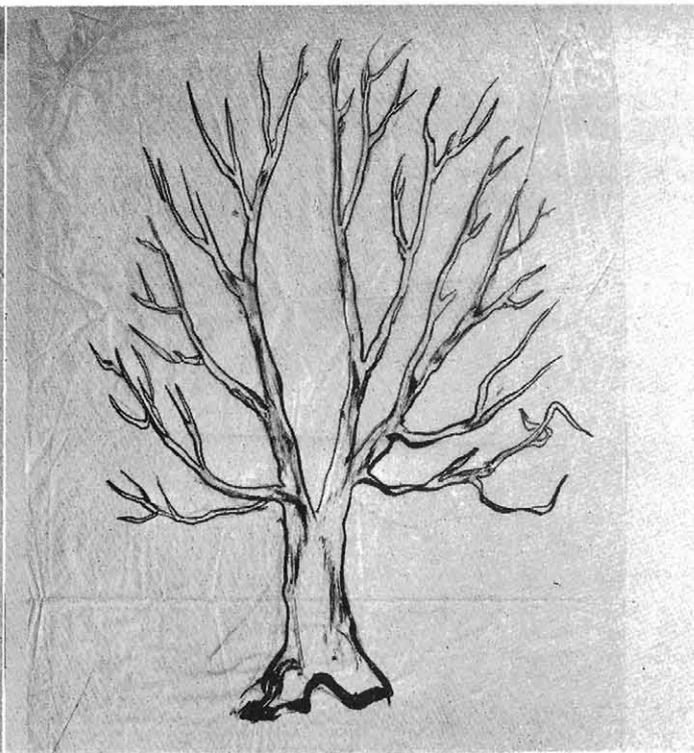


. . . mientras que el industrial se basa en la simplicidad de la forma.



el diseño viviente se desarrolló irregularmente como la célula humana . . .

Si pensamos en la influencia que puede tener la tradición en la forma orgánica, añadimos razones de diferenciación en ella a las que emanan de las ineludibles distinciones que causa el método de fabricarla. Que tengan los Estados Unidos diseño que excluye por completo el ornamento se entiende en seguida, conociendo el desarrollo de su industria y la escasez de su herencia plástica. Pero ¿acepta el italiano, en su producción artesana actual, la estética de lo simple cuando su herencia cultural, magnífica, le está presentando a diario lo contrario? ¿Lo aceptaría el mexicano, o el chino, conscientemente ambos de que en sus países respectivos el proceso industrial está prácticamente en sus inicios y que, con el consecuente predominio del artesanato, tiene en su mano mil posibilidades de realizar en la forma las complejidades estructurales que sus antepasados han sabido lograr de modo insuperable, y en donde predomina el ornamento de tipo orgánico, como el de Mitla? No tiene que haber marcada diferencia —al menos mientras duren las pronunciadas diferencias de métodos de producción— entre la forma que produce industrialmente

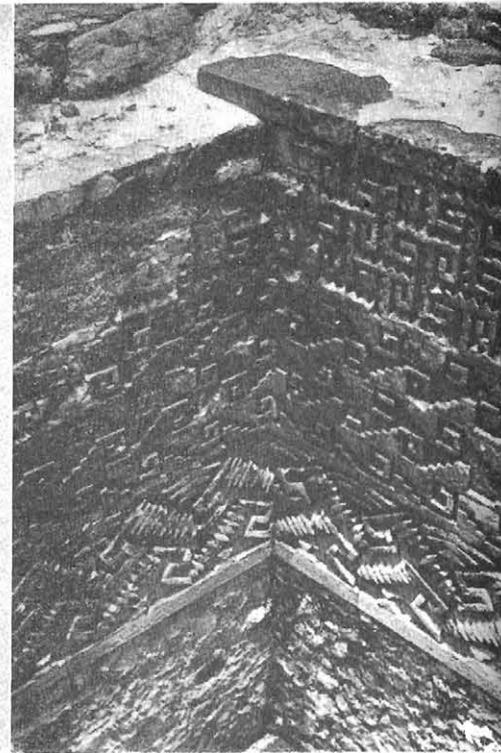


. . . o como un árbol

un pueblo que inicia ahora su tradición plástica —como el de los Estados Unidos— y otro que crea manualmente la mayoría de sus formas, y que tiende a reactivar su gigantesca herencia plástica, dándole continuidad, como el de México, o el de China? ¿No diríamos con consecuencia que a técnicas y tradiciones diferentes debe haber también diseño y estética diferentes?

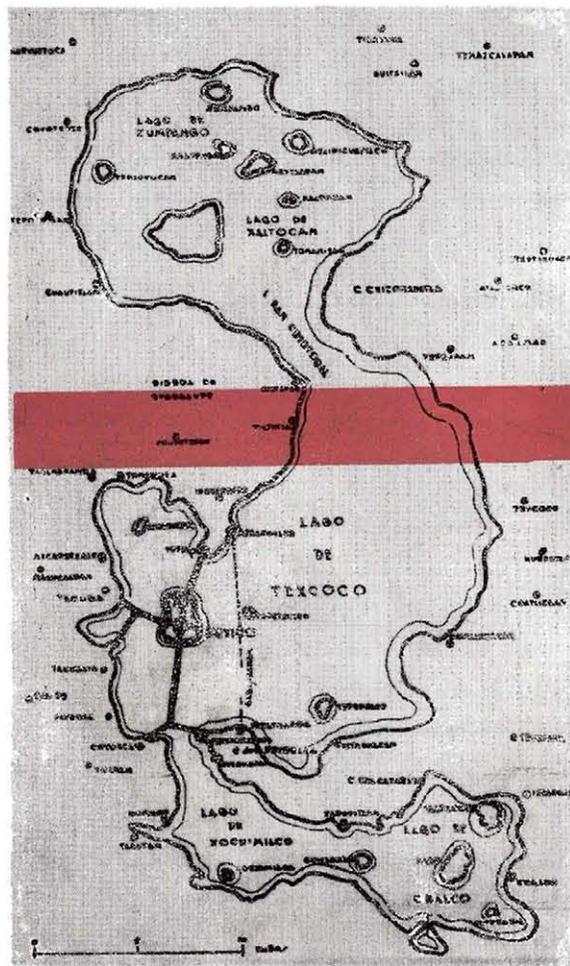
Estamos generalizando, peligrosamente creemos, una noción de belleza que no tiene por qué ser general. Estamos tomando por el mundo, y por estética única, lo que es sólo una parte del mundo y una de las varias nociones de estética que coexisten.

Y al encuadrar el diseño rígidamente dentro de un concepto estético que nos viene de otras partes, y de otras circunstancias ¿No estaremos impidiendo su desarrollo entre nosotros y haciéndolo un estéril formalismo?



Mitla ofrece un ejemplo insuperable de ornamentación estructural . . .

C L A R A P O R S E T



Supuesta configuración del sistema de lagos del Valle de México a principios del siglo XVI. De norte a sur, lagos de: Zumpango, Xaltocan, San Cristóbal, Texcoco (y México) Xochimilco y Chalco. Este croquis, sin embargo, no puede ser sino esquemático, toda vez que los lagos no tenían los mismos niveles, y el más bajo de ellos era el de Texcoco. (Tomando del libro de Manuel Toussaint, Federico Gómez de Orozco y Justino Fernández, PLANOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO).



EL PROBLEMA DEL VALLE DE MEXICO

por el ARQ. MAURICIO GOMEZ MAYORGA

Ultimamente, los arquitectos hemos estado hablando mucho de arquitectura. A raíz de los comentarios y opiniones que provocó el VIII Congreso Panamericano de Arquitectos, se creó un interesante ambiente sumamente propicio a la discusión y al esclarecimiento de algunos problemas fundamentales en el terreno de la teoría, de la filosofía y de la crítica de la arquitectura. Desde luego, nosotros hemos participado de la manera más cordial y más vehemente en las discusiones que sobre estos particulares han venido desarrollándose. Pero...

Pero el problema de nuestra arquitectura está indisolublemente ligado al de los lugares donde esta arquitectura se hace, y la mayor parte de nuestra arquitectura se realiza todavía en la ciudad de México. Y la ciudad, esta ciudad tiene su sede en el fondo de una cuenca hidrográfica cerrada, en virtud de la más grave de las equivocaciones que hayan podido cometer los conquistadores.

Consecuentes en lo anterior, al encargárenos en Espacios una sección permanente de estudios sobre planificación, en relación con la arquitectura y abarcando —naturalmente— sus aspectos político, económico y social, hemos decidido iniciar estos trabajos con el gran tema del Valle de México, en cuyo conocimiento va implicado todo el problema de nuestra ciudad. Y al iniciar así, y con este tema estas tareas, creemos estar tocando un asunto absolutamente fundamental, y nos atrevemos a decir que esas brillantes discusiones teóricas a que nos hemos referido tengan un poco de bizantinismo, toda vez que esa arquitectura sobre la que tanto hablamos está siendo fincada sobre un suelo que se hunde sin remedio, y en un valle cuya explicación se encuentra por igual en la geología más remota y en la historia más reciente.

En el momento de escribir estas líneas no conocemos aún la dimensión futura de nuestro trabajo, ni pretendemos acotarla anticipadamente. Probablemente dediquemos dos números tan sólo al Valle de México, y otro a la ciudad, o bien, entremos en materia urbana desde nuestro segundo artículo. Tampoco pretenderemos separar demasiado rígidamente un tema de otro: en todo caso, nuestra intención estará enfocada en un sentido predominantemente arquitectónico, puesto que escribimos como arquitectos que somos, y no como geógrafos o ingenieros. Y suponemos que nadie pensará que el ocuparnos así de nuestra ciudad, con una población del 10 % de todo el país, implique ignorar el resto de las características nacionales. Ciertamente es que México no es sólo su capital, pero cierto es también que no deja de serlo. Y ya hablaremos de otras ciudades y de otros países cuando se presente la oportunidad.

Llevamos varios años —pueden ser diez o quince aproximándonos a estos problemas. No podríamos decir que lo hemos "estudiado"; sólo hemos estado acercándonos a él. Hemos recorrido este valle en avión; de una a otra sierra; de Chalco a Zumpango; lo hemos analizado en la jeroglífica presencia de los mapas; hemos vuelto a volarlo ante los mosaicos aerofotográficos; lo hemos recorrido de nuevo a 20 kilómetros de altura en la extraordinaria maqueta que tan pocos planificadores conocen, y que se encuentra, para quien quiera verla, en La Sociedad Panamericana de Geografía, en Tacubaya. Además, hemos reunido con el tiempo libros y folletos; artículos y monografías; ponencias y estudios diversos sobre este valle; y hemos hablado con autoridades y especialistas. Un resultado preliminar de todo esto; una primera bibliografía, para ser continuada por otros investigadores, aparece al final de estas páginas. Hoy, para empezar (y no sabíamos cómo hacerlo) tenemos a la vista algunas cosas fundamentales y recientes:

El Hundimiento de la Ciudad de México y su posible Solución Urbanística, por el arquitecto Alberto T. Arai.

La necesidad de crear una Autoridad Ejecutiva del Valle de México y la formación del Plano Integral Regulador de la Cuenca del Valle de México, por el arquitecto Gustavo M. Saavedra.

Por qué se inunda la Ciudad de México, por el ingeniero Enrique del Valle Prieto.

El Fenómeno de las Capturas y su Importancia en la Modificación de las Cuencas Hidrológicas, por la señorita ingeniero Rita López de Llergo, directora del Instituto de Geografía.

Este es un material sumamente valioso, urgentemente oportuno y notablemente coincidente. En todos ellos se levanta una voz técnica en tono de profecía y de advertencia; en todos ellos se explica una grave situación presente en función de un extenso pasado para conducir a soluciones duraderas en lo futuro.

Para los fines de iniciación al problema vamos a intentar una glosa y comentario paralelo a este grupo de estudios, tratando de coordinarlos hacia una doctrina común que se desprende fácilmente de todos ellos por lo que tienen de coincidente y de complementario.

HUNDIMIENTO
INUNDACIONES
TOLVANERAS
DEFORRESTACION
DESERTIZACION
CONGESTION URBANA
CAIDA DE VALORES

¿Por dónde empezar? De todos estos males de la ciudad y del Valle ¿cuál señalar primero? El arquitecto y filósofo Alberto T. Arai titula el trabajo con que vamos a iniciar nuestra investigación "El Hundimiento de la Ciudad de México y su Posible Solución Urbanística". Fué un trabajo presentado al reciente VIII Congreso Panamericano de Arquitectos, y no sabemos si se habrá tomado debida nota de él. Sus primeras palabras, son las siguientes:

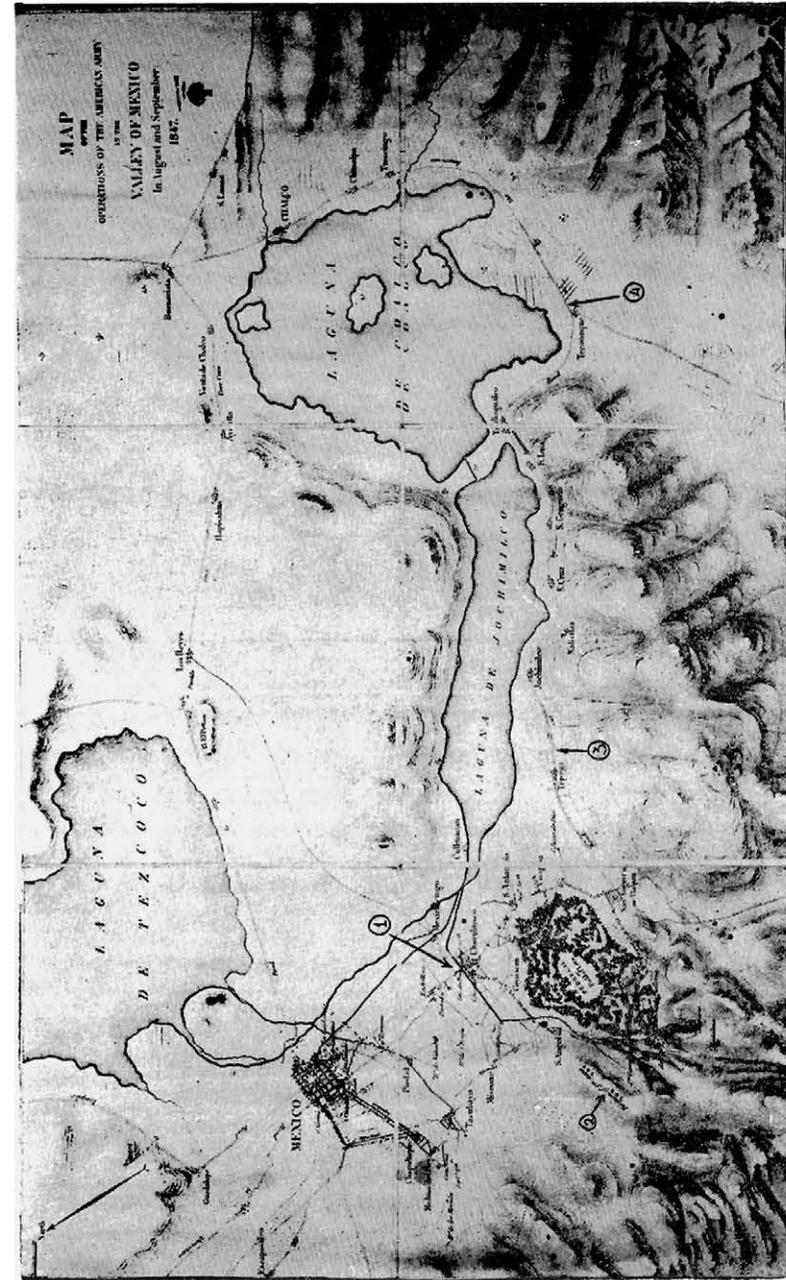
"El actual hundimiento de la ciudad de México, fenómeno que viene acentuándose desde hace más de una década, es un problema que reviste por sus consecuencias extrema gravedad para sus habitantes. Ha producido perjuicios de diversos órdenes: asentamientos y cuarteamientos de los edificios, ruptura y desnivelación de los pavimentos, inundación de los arroyos de las calles por las lluvias, descompostura de la red subterránea de drenaje y atarjeas, etc. Todo esto viene a constituir en último análisis la causa natural de un progresivo e inquietante desplome de los valores comerciales en materia de terrenos, edificios y alquiler de los mismos, así como una inminente disminución acelerada del movimiento de los negocios en el área ocupada por el actual centro de la ciudad."

"Ya algunos de nuestros mejores técnicos especialistas en mecánica de suelos, han venido dando la señal de alarma en el aspecto físico del suelo. Nosotros la queremos dar ahora en el aspecto humano, por las repercusiones económico-sociales que implica, ya que en un terreno lodoso que se comprime día a día por falta de agua, no ofrece ninguna garantía de habitabilidad para el futuro, pues al menos hasta este momento no se ha encontrado una solución definitiva que contenga el asentamiento progresivo del subsuelo sobre el que descansa nuestra urbe, y que como se sabe ocupa hoy el lugar de las aguas del antiguo lago de Texcoco. No nos parece aventurado, pues, hacer un llamado a los hombres de negocios, a las autoridades gubernamentales de nuestra capital y a la opinión pública en general para que desde ahora, antes de que las cosas se agraven más, vayan tomando las debidas y prudentes precauciones con el objeto de que no se vean perjudicados ni las nuevas inversiones de los empresarios ni la comodidad e higiene de los habitantes, ni tampoco el prestigio del mismo gobierno".

"El estudio conciso que a continuación presentamos, es una modesta pero decidida contribución encaminada a despertar el interés por plantear y resolver de manera urgente este trascendental problema en sus diversos aspectos, particularmente en el urbanístico, ya que este asunto afecta a todos los individuos que conviven en esta metrópoli, es decir, que conviene al diez por ciento de la población nacional".

El arquitecto Arai divide su estudio en causas, consecuencias, solución y realización. Al referirse a las causas del hundimiento de la ciudad señala:

- 1o.—La constitución geológica del subsuelo de la ciudad.
- 2o.—El desagüe artificial del Valle.
- 3o.—La deforestación del Valle.
- 4o.—La caída de valores raíces en los lugares de máximas inversiones.
- 5o.—Las tolvaneras.
- 6o.—La alteración del clima del Valle.



Este curioso y casi desconocido plano, fué levantado por las fuerzas americanas de ocupación en 1847. Muestra con extrema claridad las relaciones de los lagos del sur todavía no extintos, con la serranía y la minúscula ciudad de entonces. Este documento es tan raro que no figura siquiera en el magnífico libro de Ota Apenes, MAPAS ANTIGUOS DEL VALLE DE MEXICO.

Hay que hacer notar desde luego que las consecuencias que acabamos de citar —resumiéndolas— del trabajo de Arai no son estrictamente las que suceden al hundimiento de la ciudad, sino aquellas otras, de carácter más grave y más general que son resultado a su vez de lo que podíamos llamar "trastorno ecológico" general del Valle, es decir, la ruina de una determinada región, definida en términos de geografía física, originada por una alteración indebida e impremeditada de sus factores naturales. Comentaría desde luego que toda verdadera ingeniería en gran escala debiera tener por pauta la que impone la realidad geográfica más completa de la zona en que se pretende intervenir. Si quienes tuvieron en sus manos las obras de desagüe y de captación de aguas potables de este valle hace medio siglo, hubieran tenido noción clara y completa (y no sólo parcialmente ingenieril) de esta cuenca, no hubieran llevado a cabo las obras como lo hicieron: nos referimos particularmente a las del desagüe, que hoy nos atreveríamos a calificar sencillamente como desastrosas.

En rigor, de las consecuencias que cita Arai, las únicas que se deben al hundimiento, son las fallas del drenaje, las inundaciones o encharcamientos, y las lesiones en los edificios. Las demás, obedecen a causas superiores de las que el hundimiento mismo es sólo una consecuencia. Insistiremos sobre este punto más adelante.

Al llegar al capítulo de las soluciones, el estudio que comentamos presenta dos grandes posibilidades de vasto alcance y difícil realización. Dice Arai:

"Hay dos posibles soluciones teóricas a este problema, 1o. Corregir definitivamente las anomalías actuales de la ciudad, costare lo que costare, y así seguir permaneciendo en ella indefinidamente. 2o. Corregir provisionalmente sus defectos presentes, para ir trasladando poco a poco a otro lugar más seguro".

En seguida, el arquitecto Arai traza en lineamientos generales su segunda solución, que implicaría desde luego la creación de un verdadero plano Regulador, y de un plan de trabajos de largo y ambicioso alcance y, evidentemente, la creación también de esa Autoridad Ejecutiva del Valle de México que propone el arquitecto Gustavo Saavedra en el estudio que comentaremos más adelante. En apoyo de su idea de mudanza de la ciudad de México (ya hubo en un remoto pasado quien propuso lo mismo, con una visión del futuro que ha faltado a muchas gentes del presente) el arquitecto Arai hace notar: 1o. — Que la zona de acelerado hundimiento urbano está rodeada de zonas firmes, y que la parte dañada ya no tiene remedio, siendo mucho mejor invertir dinero, tiempo y esfuerzo en las zonas vecinas de suelo firme.

El Valle de México hace medio siglo, visto por el pintor José María Velasco. Había agua todavía, y la atmósfera era limpia y transparente. Pero en ese momento se había iniciado ya, con las obras del desagüe, y la captura artificial de la cuenca, la ruptura del equilibrio ecológico del Valle.



2o.—Que el problema del desplazamiento, gradual de la población responde a una tendencia natural que la ciudad está siguiendo ya en estos mismos momentos al enfocar tan importantemente su atención hacia la avenida Insurgentes. El caso es, consiguientemente, tan sólo canalizar planificadamente una tendencia ya en marcha. 3o.—Que el crecimiento de la población de la ciudad y consiguientemente, de su potencialidad económica, hará posible la magna empresa de planificación implicada en la descentralización propuesta.

A continuación se plantea al lector la gran solución objeto de este estudio en la siguiente forma:

- 1o.—Habría varias ciudades pequeñas en vez de una grande.
- 2o.—Se reconstruiría el lago de Texcoco como centro común a esas ciudades.
- 3o.—Se reforestaría el Valle.
- 4o.—Se articularía ese organismo super-urbano con el sistema general de comunicaciones del país.
- 5o.—La ciudad antigua se convertiría en Parque-Museo.

A ese particular el arquitecto Arai se expresa como sigue:

"Para la transformación de la ciudad actual deberá formularse un plan particular realizable en etapas. No es posible que se la deje morir como una ciudad inundada, como un gran foco de posibles epidemias y malos olores. Debe irse despavimentando y demoliéndose gradualmente, a la vez que se va forestando, para que los terrenos descubiertos convertidos en parques arbolados absorban el agua de las inundaciones. Se respetarían los edificios y monumentos de verdadero valor histórico y artístico, que quedarían diseminados en este parque-museo, en este jardín de gran tradición histórica. Este sería el único medio eficaz, junto con la reconstrucción del lago, de librarnos de los graves daños ocasionados por los actuales hundimientos. Sólo con agua y vegetación dos cosas que hemos perdido podríamos poseer la urbe más bella y más sana del Continente Americano".

El estudio sobre el hundimiento de la ciudad se termina con un párrafo referente a la realización de las obras propuestas, en el que Arai hace notar que su proyecto está concebido sobre bases de máxima elasticidad, para que el concepto de conjunto pueda adecuarse en todo caso y en todo momento a las contingencias que se presenten. Esta idea general se ha vaciado en un croquis del proyecto esquemático, que reproducimos en estas páginas.

El autor de las presentes líneas hablaba hace algunas semanas con el arquitecto Arai sobre este problema, comentando una vez más los innumerables y graves aspectos que presenta. Hacíamos memoria de los años que hemos dedicado a estudiar estas cuestiones y comentábamos de común acuerdo hasta qué punto las ideas que él ha vertido en su estudio son consecuencia de las prolongadas conversaciones y de los muchos croquis de expresión individual e inmediata que hemos hecho desde hace cerca de 15 años. Empieza ya a verse lejano el día en que Arai y el que escribe nos comprometimos en forma muy seria a elaborar paralelamente estudios sobre este valle y a llegar a conclusiones concretas y prácticas que propondríamos a algún gobierno futuro. Fué allá por 1938 ó 40 cuando frente a mapas antiguos del Valle de México, y planos de la ciudad "decidimos" que lo que había que hacer antes que nada para salvar esta ciudad, era devolverle sus lagos, estúpidamente perdidos y destruidos por una política y una ingeniería de corto alcance, pero característicamente mexicana, enemiga del paisaje y de la naturaleza. Desde entonces soñamos con una nueva ciudad de México a orillas de un lago maravilloso, que diese la espalda definitivamente a la ruina, a toda la mezquindad y a toda la porquería en que se ahoga la ciudad actual. Después, un grupo de entusiastas defensores de esta idea el arquitecto Jorge Medellín, el ingeniero Juan de Dios Bojórquez, el ingeniero Guillermo Loza y otros varios, combatimos tenazmente por estas mismas ideas desde la página de planificación y arquitectura que estuvo a nuestro cargo durante más de dos años en Excélsior y más recientemente, tratamos estas mismas cosas con Guillermo Rossell, recién nacida la revista Espacios, prometiéndonos desde entonces luchar en equipo para la consecución de estos grandes objetivos nacionales y urbanos. Hoy, la oportunidad que tenemos de proseguir y completar nuestras investigaciones desde las páginas de ESPACIOS, nos permitimos insistir sobre el punto, como lo hemos deseado tanto.

Pretende el Arquitecto Arai pues, y pretendemos otros muchos, que se entienda este problema de la ciudad de México como formando parte de los problemas generales del Valle. Pero, ¿cómo coordinar y resolver todas las cuestiones de detalles que se presentan? ¿cómo integrar en una problemática unitaria un Valle que tiene realidad sólo como geografía física, pero no como geografía política? En un estudio que hicimos en 1946 sobre la ciudad y sobre el Distrito, y que quedó explícitamente inédito, nos encontramos un párrafo que decía lo siguiente:



PAISAJE, JOSE M. VELASCO, 1990

"...es oportuno comentar que el Distrito Federal debería por todos conceptos coincidir exactamente con los límites geográficos de esta cuenca cerrada, y que una multitud de problemas técnicos de jurisdicción que requieren ahora de esas comisiones y de esos intercambios entre autoridades diferentes, con todo su lastre burocrático, quedarían lípidamente solucionados."

"Ojalá que esta idea fuera digna de tomarse en cuenta alguna vez y que una autoridad futura diera este paso necesario para una posible planificación regional del corazón del país. Otro tanto puede decirse, siempre en plan de comentario, de los absurdos y arbitrarios límites actuales de la capital, que son lo bastante artificiales para que la ciudad real no coincida en su figura con la ciudad oficial, lo que origina múltiples dificultades. Sería tarea por demás interesante y fructífera definir las delegaciones foráneas de acuerdo con poblados y regiones naturales; precisar la ciudad, fijar sus demarcaciones y sus ejes; integrar todo el conjunto en un sistema vial, hidrográfico, agrícola y humano".

El Valle de México visto desde una altura imaginaria de varios cientos de Kilómetros (proyección vertical de la famosa maqueta que se encuentra en Tacubaya). Se aprecian claramente, hacia el sur y el oriente, la Sierra Nevada. También al Sur, pero rumbo al poniente, la serranía del Ajusco; hacia el poniente la Sierra de las Cruces, y hacia el norte, las sierras de Monte Alto, Monte Bajo, y Pachuca. Casi al centro, el vaso del desaparecido lago de Texcoco; inmediatamente al norte, la Sierra de Guadalupe, e inmediatamente al sur, la ciudad de México, o sea, la parte más baja de la cuenca, enclavada dentro de una especie de sub-valle que se forma al resguardo de la Sierra de Guadalupe. Enteramente al norte de ésta pueden advertirse las dos salidas artificiales del Valle: el Tajo de Nochistongo, y la terminación del Canal del Desagüe, en los túneles gemelos de Tequixquiac que desembocan en el Río Salado, fuera de la Cuenca. Toda la zona montañosa, especialmente del sur y del oriente lleva cuatrocientos años de organizada deforestación. De la erosión y acarreo de tierras hacia el fondo, se ha encargado la naturaleza.



El arquitecto Gustavo Saavedra, en su ponencia presentada al VIII Congreso Panamericano de Arquitectos, propone el complemento necesario de la idea anterior "...debemos pensar", dice, "en la ineludible necesidad de crear una **Autoridad Ejecutiva** que se encargue de elaborar y realizar un "Plano Integral Regulador de la Cuenca Cerrada del Valle de México" con el preciso propósito de salvar todo el Valle en general y la ciudad de México en particular, ordenando integralmente la explotación de los recursos naturales, el debido acomodo de su población, las ligas entre las diversas poblaciones existentes y por crearse y en general, todas las funciones que tengan como propósito mejorar las condiciones del hombre, dentro del propio Valle".

Saavedra, lo mismo que Arai, se refiere a los problemas. Los considera tan angustiosos, que su ponencia está dedicada en esta forma: "A DON ADOLFO RUIZ CORTINES, QUIEN DEBERA ENFRENTARSE FORZOSAMENTE CON LA TRAGEDIA DEL VALLE DE MEXICO". Y dice después: "El cúmulo de problemas ocasionados por el hundimiento de la ciudad de México, sus drenajes insuficientes, los bombeos excesivos de agua, la deforestación, el crecimiento inusitado de la misma ciudad, que las diversas autoridades locales han sido incapaces no sólo de resolver sino de prever, hizo que un grupo de personas alarmadas por la realidad existente presentara una iniciativa, a fin de que se formase una Oficina de Investigación y Estudios de algunos de estos problemas, que afectan principalmente la ciudad de México; esta iniciativa orilló al gobierno actual a crear la Comisión Hidrológica de la Cuenca del Valle de México, con carácter exclusivamente de estudio y consejo de soluciones, pero careciendo de facultades ejecutivas".

"Sin embargo, esta Comisión Hidrológica de reciente creación es un primer paso dentro de la realización del anhelo de la planificación integral de la Cuenca del Valle de México, no obstante de carecer de fuerza y autoridad para realizar sus resoluciones".

Después de plantear en lineamientos generales la forma en que la propuesta autoridad ejecutiva llevaría a cabo sus trabajos, la ponencia del arquitecto Saavedra especifica claramente las actividades de esa autoridad en tal forma que procediese con un criterio verdaderamente técnico e integral, alejado por completo de las rutinas burocráticas que caracterizan a esta clase de tareas. La autoridad empezaría por formar una biblioteca con todo el material pertinente (a una escala mínima pretendemos nosotros hacer lo mismo al amparo de esta sección de planificación). Después, se formaría un Plano Regulador Integral de la Cuenca Cerrada del Valle de México, que estudiaría los temas siguientes:

- 1o. — Demografía y Población.
- 2o. — Ingeniería Hidráulica.
- 3o. — Conservación de los Recursos Naturales.
- 4o. — Reforestación.
- 5o. — Planificación y Zonificación.
- 6o. — Comunicaciones.
- 7o. — Saneamiento y Salubridad.

¿Cuál es la tragedia de este Valle? Es curioso que esta palabra alarmante exista simultáneamente en dos textos indispensables: El de Saavedra, que estamos comentando, y la importante serie de artículos del arquitecto Guillermo Zárraga, titulados precisamente **La Tragedia del Valle de México**. No es dramatismo, sino claridad de expresión. La tragedia consiste en haber roto absurda y criminalmente con la unidad de las fuerzas naturales que integraban este Valle, destruyendo así con tan grave resultado el equilibrio ecológico de la Cuenca. La ponencia que comentamos dice lo siguiente: "Por la abundancia del agua, la exuberancia de sus bosques y su variada fauna, los historiadores describieron el Valle de México como una tierra de completa armonía con la naturaleza; pero la destrucción de los elementos naturales, la ocasionó el hombre, al acabar principalmente con la riqueza de los bosques, ya que al destruirlos desapareció la cubierta vegetal, posteriormente el suelo fértil, iniciándose con esto la erosión y más tarde el azolve de los lagos, todo lo cual ha producido un paisaje inhospitalario y árido".

Se diría que la ciudad lacustre que encontraron los conquistadores funcionaba más inteligentemente que la actual, y nunca se señalaría con palabras lo suficientemente expresivas y condenatorias el error de Hernán Cortes al fundar precisamente aquí la ciudad de México ¡Unas ciudad a la castellana sobre terrenos de un lago! Qué curioso es tener que decir ahora, que esta cuenca hidrográfica, asiento natural de cuatro o cinco lagos se encuentre hoy tan rápidamente en proceso de "degradación desértica", como dice la señorita Rita López de Llergo, en el trabajo sobre captura de las cuencas hidrológicas que presentó el año pasado al Symposium de Hidrología, en Angora, Turquía. En este trabajo, la eminente geógrafa mexicana presenta un cuadro desolador sobre el acelerado proceso de desertización de todo nuestro país, que está acabando con nuestros pocos lagos en virtud del mecanismo fisiográfico que ella denomina "captura". Dice así:

"Otro fenómeno igualmente serio afecta la vida de México: la destrucción del suelo. La tala desmedida de los bosques ha acelerado los deslaves, pero la intensidad del mal no es debida sólo a los desmontes, sino que obedece a causas que modifican, en conjunto, la fisiografía del país. Por esto, las medidas aplicadas hasta ahora para conservar el suelo, resultan ineficaces."

Después explica Rita López Llergo que la cuenca de México ha sido objeto —víctima— de una captura artificial, la de las obras del desagüe de hace 50 años. Vale la pena citar "in extenso" los párrafos pertinentes:

"En las cuencas que han sido capturadas es donde el estudio de los cambios fisiográficos y climatológicos provocados por la emersión tiene verdadera importancia, porque son ellas las que es urgente salvar de la degradación desértica que las amenaza en forma eminente. Para hacer este estudio conviene examinar la transformación por una cuenca importante: la Cuenca de México."
"Es la Cuenca de México una de las pequeñas hoyas situadas sobre el Eje Volcánico. Rodeada completamente por sierras Volcánicas carecía de escurrimiento exterior; por esto se formaron en ella varios extensos lagos. Ocupaba la parte central que es la más baja, el lago de Texcoco, en un islote del cual los aztecas fundaron la ciudad de México. Los excedentes de los otros lagos se vertían al de Texcoco, por lo que la Ciudad sufría continuamente inundaciones en la época de lluvias, además del problema, casi insoluble de dar salida a sus aguas negras."

"Para tratar de remediar ambas calamidades, diferentes medidas fueron adoptadas en la época prehispánica, en la colonial y durante el pasado siglo, pero ninguna de ellas resultó eficaz y la Ciudad siguió inundándose."

"A principios de este siglo se inauguraron las grandes obras del desagüe de la Cuenca, que aparentemente dieron una solución satisfactoria al problema, pero que, a la larga, han tenido consecuencias desastrosas."

"Las obras del desagüe de la Cuenca de México consisten en la perforación de un túnel que hace salir de la Cuenca tanto las aguas negras como las que escurren del cerco de montañas que la rodea y que antes alimentaban a los lagos. Una serie de canales recoge estas aguas y las concentra en el Canal del Desagüe, que se inicia en la región de Texcoco, parte central de la Cuenca, para llevarlas a una presa que regula su escurrimiento por el túnel. Las obras han consistido, realmente, en el establecimiento de una captura artificial."

"Como consecuencia de las obras del desagüe, los lagos, canalizados, quedaron desecados; la enorme maraña de zanjas y canales que comunicaban los lagos, ha desaparecido; la instalación de los tubos del avenamiento ha secado el subsuelo y, con esto, ha provocado un asentamiento de las capas superiores y ha hecho bajar el nivel del manto de aguas subterráneas. Este descenso y la desaparición de los lagos que eran reserva de agua que favorecía la infiltración, han contribuido a que los manantiales se hayan secado o estén en vías de extinguirse."

"Los lagos, además, eran una superficie de evaporación que regulaba la humedad de la atmósfera. Al desaparecer, la humedad relativa ha disminuido, el ambiente se ha hecho reseco. Por la desecación del suelo y la falta de humedad en la atmósfera, las condiciones favorables a la vida vegetal han quedado considerablemente restringidas: los "ahuehuetes", (sabino, *Taxodium mucronatum*) que se desarrollaban en forma admirable, se han secado casi por completo; los árboles de los parques y jardines no tienen ya la frondosidad de otros tiempos. Huelga decir que las aves acuáticas y la fauna lacustre, antes muy abundantes, no existen ya."

"Los sedimentos que cubren las vasos de los antiguos lagos son arrastrados por el viento y ocasionan tremendas tolvaneras que han hecho perder al cielo de México su tradicional limpidez. Particularmente perjudiciales son los del lago de Texcoco por su carácter salitroso."

"Al asentarse el suelo de la Cuenca, las construcciones de la Ciudad se hunden y desnivelan, lo que las agrieta y pone en peligro su estabilidad; las obras del saneamiento funcionan en forma deficiente por que los colectores se han dislocado."

"La enorme ciudad de México sufre la escasez, no sólo de agua potable, sino también de agua para riego y otros usos domésticos e industriales. La captura artificial saca de la Cuenca grandes cantidades de agua que se desperdician y que sería posible almacenar en vasos construídos al pie de las cadenas de montañas que la rodean, lo que permitiría controlar sus escurrimientos, evitando, así, las inundaciones y los perjuicios que la desecación total acarrea".

Como puede ver nuestro lector, este problema del Valle —o "Tragedia", como le llama el arquitecto Guillermo Zárraga— es visto por una autoridad en geografía y geología, en forma muy semejante a como lo ve un planificador o un arquitecto. ¿Cómo poder desligar el problema de nuestra arquitectura del de nuestro subsuelo? ¿Y cómo poder separar el problema del subsuelo del de la geología y prehistoria del Valle?

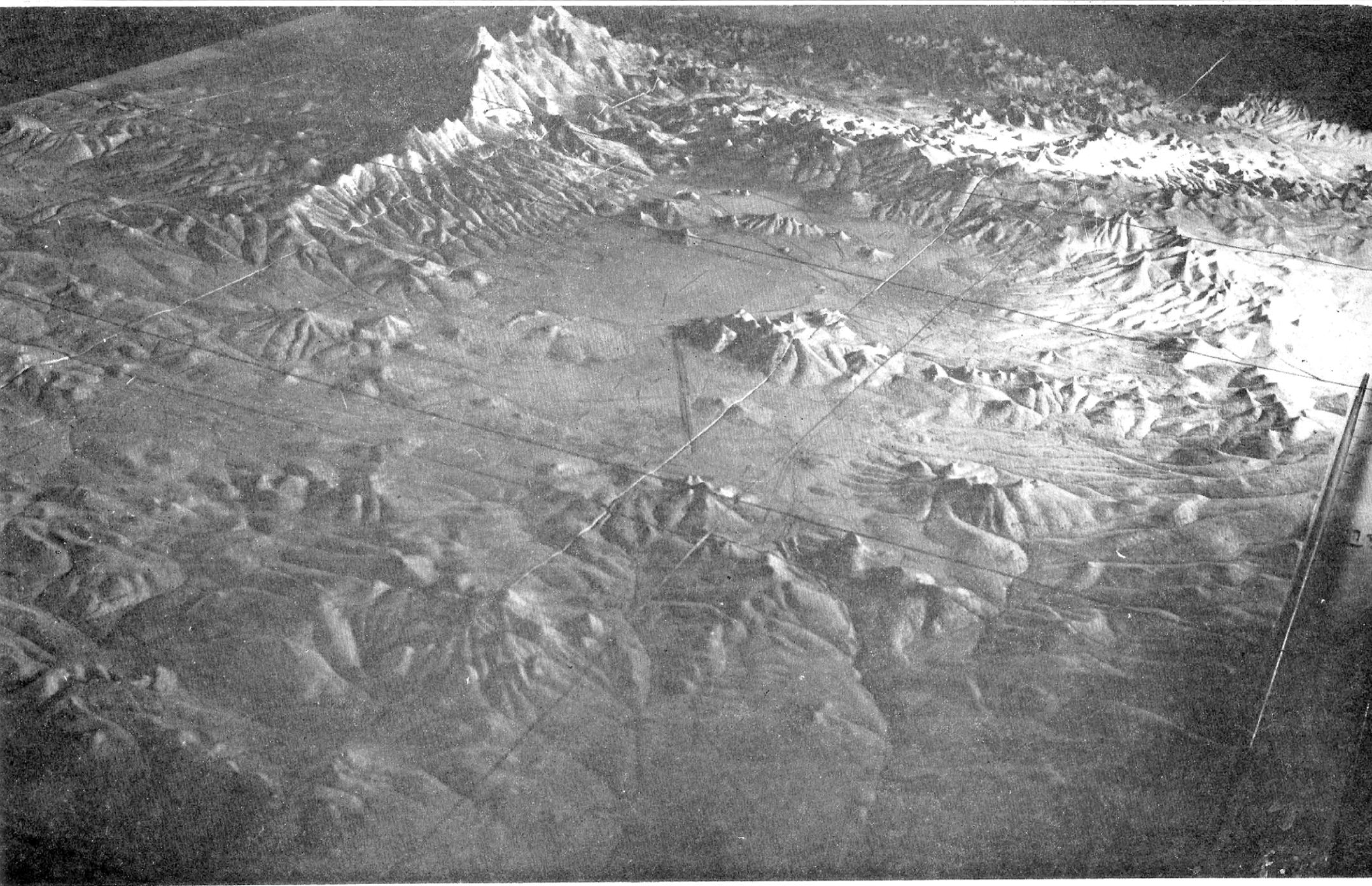
Pero el espacio de que disponíamos se nos ha agotado, y tenemos la impresión de haber iniciado apenas con estas líneas la presentación del tema; de un tema en el cual está implicada la supervivencia o la desaparición próxima de la capital de este país. Terminemos pues por ahora, con unos párrafos de otra autoridad que hemos citado: el ingeniero Enrique del Valle Prieto, explicablemente interesado en los problemas de este Valle. Su estudio denominado *Por qué se Inunda la Ciudad de México* extenso documento del que daremos cuenta en próximos artículos, se inicia así:

"Para comprender claramente, por qué se inunda la ciudad de México, es necesario remontarse no sólo a su historia, sino a sus orígenes prehistóricos, pues el sitio en donde está levantada la ciudad tiene características especiales, quizá únicas en el mundo y, por lo tanto, sus problemas propios también son muy especiales y sus soluciones se han intentado desde la época de su fundación y aún no han terminado".

El Valle de México de noroeste a sureste, en la maqueta que se encuentra en Tacubaya. Aproximadamente al centro de la fotografía, la cuenca de los antiguos lagos de Zumpango, Xaltocan y San Cristóbal; más adelante, el Lago de Texcoco. Puede notarse el trazo recto del gran Canal junto a la Sierra de Guadalupe, rumbo a Tequixquiac. Más al sur y al oriente, el Tajo de Nochistongo. La Sierra Nevada y las demás que cierran el Valle al sur y al poniente, son claramente visibles.

La fotografía nos muestra los mismos accidentes geográficos, pero sureste a noroeste. En primer término, el Popocatepetl y Iztaccíhuatl. Al fondo, casi invisible, la ciudad de México: esa maqueta es el único lugar donde no se hunde.





"La resolución de esos problemas ha sido en extremo difícil por que todos los factores en contra se han puesto en juego para azotar a esta población, que desde ningún punto de vista debió de edificarse en donde está, y sólo el destino de un pueblo errante y desesperado, pudo designar lugar para que nuestros antepasados, los aztecas, tuvieran descanso y se establecieran finalmente en un sitio que, aunque absurdo para asiento de una ciudad, sería un lugar por nadie ambicionado y en donde no serían molestados ni esclavizados más, como adelante se explica".

"Según la teoría más acertada de los geólogos mexicanos, se supone que los terrenos de la Mesa Central, fueron los primeros que quedaron despojados del líquido que los cubría, formando una sola inmensa llanura. Posteriormente, en la época de los intensos movimientos telúricos, esa inmensa llanura se fracturó, formándose enormes grietas o fisuras a lo largo de las cuales vinieron "movimientos en blocks". Dichos blocks al tener sus movimientos de acomodamiento, quedaron a distintos niveles, separándose de esta manera las llanuras que más tarde serían los valles de Toluca, México y Puebla, aislados entre sí por abismos insondables, que fueron las fisuras o fallas por donde se verificaron los movimientos primero y después las emanaciones volcánicas sucesivas que crearon las cadenas de montañas que circundan los valles".

"Las cuencas así formadas se iban llenando con las aguas copiosísimas que se precipitaban de una atmósfera saturada de vapor, formando corrientes torrenciales que, erosionando las rocas de las montañas, depositaban los detritus en el fondo de los lagos y ayudados además por la acción química y mecánica de los fuegos subterráneos, humedecidos, se preparaban a recibir los primeros gérmenes vegetales que les llevaba al aire, sucediéndose unos a los otros en la secuela de los siglos".

"Caminos abiertos por más recientes conmociones telúricas, dejaron escapar las aguas que llenaban los lagos y éstos acabados de secar por la evaporación, con sus fondos nivelados, formaron los valles que ahora se conocen".

"De todos ellos, el de México, tuvo la mala suerte de quedar cerrado, porque posteriores erupciones proyec-

taron tobas y brechas volcánicas sobre las salidas orográficas del Valle, que serían para el valle de Tula, por Nochistongo, lo que ahora es el puerto de la Guiñada y por Tequixquiac la loma de España; lo mismo quedó obstruída la comunicación con el valle de Puebla, formándose el extenso lomerío entre la sierra de Pachuca y la Sierra Nevada".

"Las Avenidas de Pachuca, formaban en el tiempo de lluvias el lago de Zumpango, situado al Norte del Valle; cuando rebosaban sus aguas, se engendraba a su vez el lago de Xaltocan y este depósito originaba el lago de San Cristóbal y todos derramaban el extinto lago de Texcoco, el más bajo de todos los citados y pegado a la ciudad, siendo el que provocó las mayores inundaciones".

Con estos lineamientos geológicos del Valle de México debimos haber empezado este ensayo comparativo. Como no fué así, preferimos que nos sirvan de punto y seguido; de anexo y reinicio para lo que habrá de seguir. Porque, tal como lo prevíamos, el espacio de que hemos dispuesto —quizá con exceso— ha resultado insuficiente.

Este trabajo —ya lo dijimos al principio— no pretende ser sino un acercamiento al problema y una invitación a ese acercamiento. No se trata pues de un estudio académico o erudito, destinado sólo a citarse, pero no a leerse. En esta ocasión, **confiamos en que se nos lea**, y que esto produzca al conocimiento de los estudios que hemos estado glosando y comparando a lo largo de estas líneas. La próxima vez, con apoyo en todos ellos y en los que nos falta aún por citar y analizar, pretendemos llegar a conclusiones operantes e inmediatas.

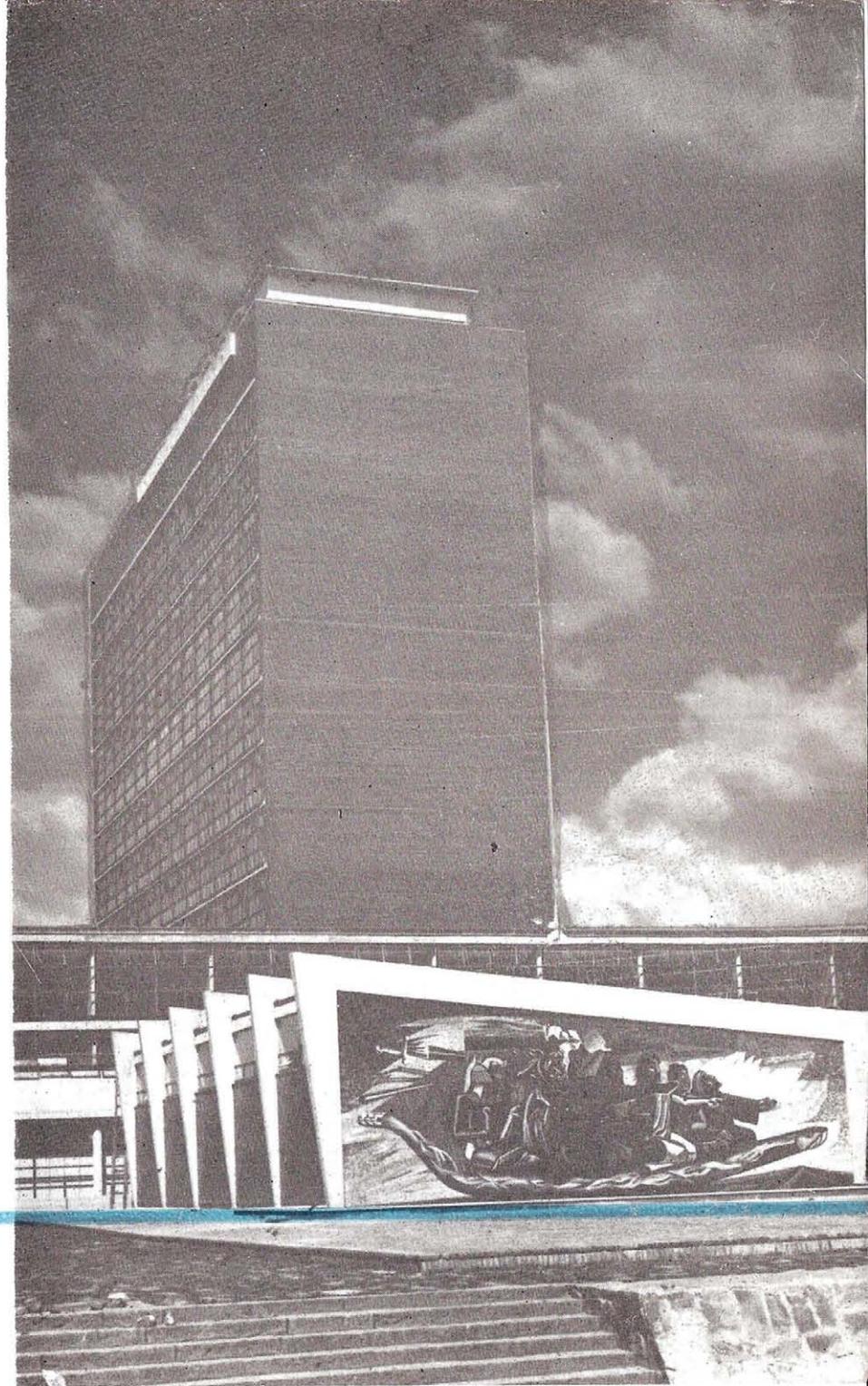
Y en esta próxima vez, o quizá en la tercera, hablaremos ampliamente del problema medular: la ciudad de México, con tres millones de habitantes, y un porvenir incierto y oscuro.

LA CRISIS CULTURAL Y EL REAGRUPAMIENTO DE LAS ARTES

Por Alberto T. ARAI.

1. - Epocas homogéneas y épocas heterogéneas

Para poder tener una idea precisa, que es a lo que aspiramos, sobre la nueva tendencia mexicana de integrar —reuniéndolas de nuevo— a las distintas artes en un todo armónico, creemos que hay que situar este problema particular dentro de un escenario más amplio, dentro de un ámbito tal que nos defina la situación de nuestra época respecto al pasado inmediato y con relación directa a los temas de más palpitante actualidad de la cultura mundial. Así, sin pretender abarcar este horizonte general y complejo, por considerarnos incompetentes para ello, pero sí con un sincero afán de bosquejar aunque sea una idea esquemática, expresaremos a continuación lo que a nuestro modo de ver constituye la encrucijada en que se encuentra la humanidad de nuestros días. Podemos decir que en la historia pueden distinguirse dos clases de épocas, refiriéndonos por supuesto al posible agrupamiento o dispersión de los diferentes campos culturales que absorben la actividad del espíritu del hombre: las épocas que podemos llamar homogéneas y aquellas otras que por contraste denominaremos heterogéneas. Entendemos por épocas homogéneas o unitarias aquellos momentos históricos en los cuales domina entre los miembros de una sociedad un solo pensamiento o una sola doctrina fundamental, quedando por consiguiente subordinadas las demás actividades a esa orientación central, como si se tratase de acontecimientos subsidiarios, de segundo orden, complementarios y derivados. Por otra parte, entiéndese a la vez por épocas históricas heterogéneas o pluralistas aquellas en las cuales se nota entre los componentes de una determinada comunidad, una tendencia general a la dispersión de los pensamientos y demás actividades cultas del hombre de esos momentos, sin reconocer casi ninguna norma común de conducta cuya función pudiera ser la de imprimir cohesión y unidad a la estructura y trayectoria de la cultura. Como se ve, en un caso se trata de una situación histórico-social de equilibrio, de normalidad, en la que la mutua coordinación entre las varias aspiraciones humanas se mantiene por la persecución de una meta común, sin menoscabo de su variedad y recíprocas independencias. Mientras que en el otro caso, se trata de un momento en el que el equilibrio anterior se empieza a romper, anunciándose claramente síntomas de anormalidad, de crisis, de contrastes y oposiciones decisivas entre los diversos intereses espirituales y materiales que se agitan y esgrimen en dichas edades. Así, las épocas o las sociedades unitarias vienen siendo edades que se sitúan con anterioridad a las épocas o sociedades de dispersión, de separación y choque interno. Las primeras representan momentos de salud y las segundas denotan estados críticos, tal vez de disolución, más bien de transición diríamos nosotros.

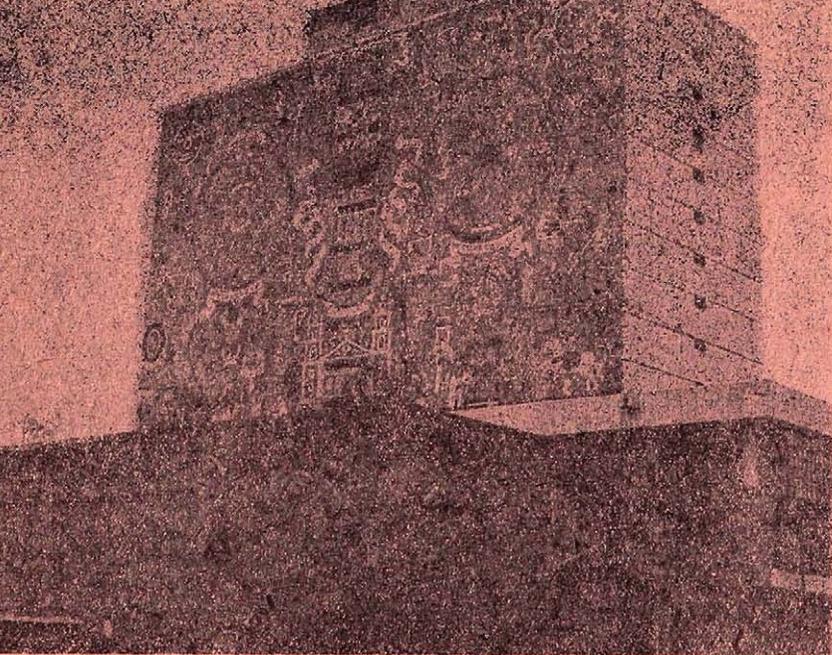


2 - La crisis cultural de la época

Ahora bien; este cuadro esquemático que hemos trazado en sus rasgos esenciales, es necesario para definir a nuestro tiempo, como ya dijimos, en vista de que la época actual, ésta que nos ha tocado vivir, pertenece al segundo tipo de vida histórico-social; en tanto que las épocas anteriores, como son por ejemplo la Edad Antigua de Grecia o la Edad Media europea, representan con bastante justeza al primer tipo de situación vital, social y temporal. La época anterior a la nuestra, que fué una edad de tipo unitario, pero en la cual se venían gestando en forma subterránea los motivos que vendrían a estallar francamente en nuestro mundo contemporáneo, fué aquella que abarcó al siglo XIX, caracterizándose por el nacimiento del industrialismo, del mercantilismo internacional y del cientificismo positivista; momento que fué precedido a su vez por el movimiento intelectual llamado Iluminismo del siglo XVIII. Tanto en el siglo XVIII como durante el XIX lo dominante fué el culto a la razón, a la claridad conceptual, y por consiguiente se estableció un orden de cosas y una tabla de valores determinados y jerarquizados por el entendimiento puro. Paralelamente a esto, también se cultivó el arte, el cual fué pasando de la rigidez racionalista al sentimentalismo romántico, gradualmente de un siglo a otro, como el complemento y el contrapeso de aquella tendencia excesivamente lógica de la época de las luces. Hoy día, en que ha sobrevenido un desquiciamiento de todos los temas dominantes en las épocas predecesoras, en que se ha pisoteado el equilibrio vital y cultural de los valores de conjunto, podemos afirmar por eso mismo que estamos viviendo una época de crisis aguda, habiendo entrado en un callejón sin salida, en que ya no se respetan muchos de los programas de actividades que el hombre había elaborado pacientemente para resolver sus problemas de antaño, derivándose de esto las luchas perpetuas que arrastran injustamente a instituciones que debían estar más allá de los bandos en pugna. Situación de extrema gravedad a pesar de los múltiples alardes técnicos en el orden físico-químico y social-económico, ya que en vez de estarse logrando la estabilidad propicia para la creación fecunda e interminable, se ha llegado a un tipo de creación demoníaca que abre el camino de los separatismos irracionales de ciertos sectores culturales y, al mismo tiempo, reacciona con violencia contraria precipitando los encuentros catastróficos, fatalmente inevitables, de todos los intereses humanos. Los hombres actuales mejor dotados para percibir con claridad las cosas, se preocupan ante este estado de perpetua inestabilidad creadora y destructora al mismo tiempo, buscando siempre en el horizonte alguna solución eficaz que pueda ofrecer a la humanidad una garantía para su trabajo pacífico, evitando las fuentes del desconcierto negativo y de la perpetua inconformidad, alimentada por la desmedida e inhumana ambición.

3. - La dispersión de las artes

Si ahora nosotros aplicamos las ideas anteriores al terreno que aquí más nos interesa, o sea, el mundo de las artes, y concretamente al deseo actual de algunos artistas por realizar la integración plástica, nos encontraremos en primer lugar con el hecho de que este mundo estético viene a situarse como un caso particular dentro de la esfera general que engloba a todos los problemas culturales, de la más variada índole, propios del hombre de nuestros días. Antes, las artes existían unidas, armonizadas entre sí, ya que a pesar de sus distintos procedimientos técnicos y medios de expresión, pese a sus recursos y materiales particulares y exclusivos, sus tareas siempre estuvieron precedidas por una idea común, por un pensamiento colectivo que fué capaz de fundirlas en una unidad superior, que las fusionó en un todo homogéneo como si se tratase de un arte único. La edificación, las esculturas, las pinturas, las vidrieras, la herrería, etc. desempeñaban cada una su papel especial en el conjunto que las abrazaba a todas en la más perfecta armonía. Pero hoy ha sucedido y sucede lo contrario: se advierte en el terreno de todas las actividades humanas, una paulatina o acelerada separación, según el caso, de aquellos factores que antes coexistían al realizarse algo; hoy las actividades se aíslan unas de otras dando lugar cada día a más especialidades, para entender las cuales se requieren de expertos y peritos que sólo conocen su estrecho oficio, su técnica o su disciplina científica pura. Se ha roto la unión original, se ha olvidado el vínculo primitivo que establecía aquella convivencia que confería el carácter de suplementarias a todas y cada una de las actividades de la especie humana, que las hacía necesarias e indisolubles a todas entre sí. Y esta ruptura no es, pues, otra cosa que crisis, desmoronamiento de un mundo y tal vez la difícil búsqueda, la exploración ardua de una nueva finalidad inmediata que sea válida para el próximo futuro. La arquitectura se ha separado de la escultura, por la fuerza de una extraña economía; la pintura se ha alejado también de los muros de los edificios públicos y de las modestas paredes de las casas, porque ahora sólo se exhiben las obras pictóricas en exposiciones especiales, pintándose muchas veces para eso, y así se han fomentado esos invernales del espíritu que son los museos. Dentro de la misma arquitectura, hoy nos es muy fácil observar la artificiosa subdivisión progresiva de las especialidades técnicas que se requieren para la erección de un solo edificio; especialidades que llevan una vida inconexa en sus procesos básicos y que luego hay que adaptar forzando las concepciones de conjunto; las unidades aisladas se tienen que unificar en una unidad mayor desde afuera, externamente diríamos, de modo que el edificio difícilmente resulta una creación orgánica y fluida, sino una elaboración articulada y mecánica. La obra arquitectónica de la actualidad encierra esta grave contradicción: al hacerse, gracias a los adelantos técnicos de la época, más compleja y difícil de componer y ejecutar, no se hace necesariamente más agradable ni más bella, sino que por el contrario esa rigidez en las uniones de sus partes expresa una pobreza anímica o una ausencia ya no sólo de la belleza estructural, sino hasta llegar a la fealdad o desagrado dentro de lo confortable.

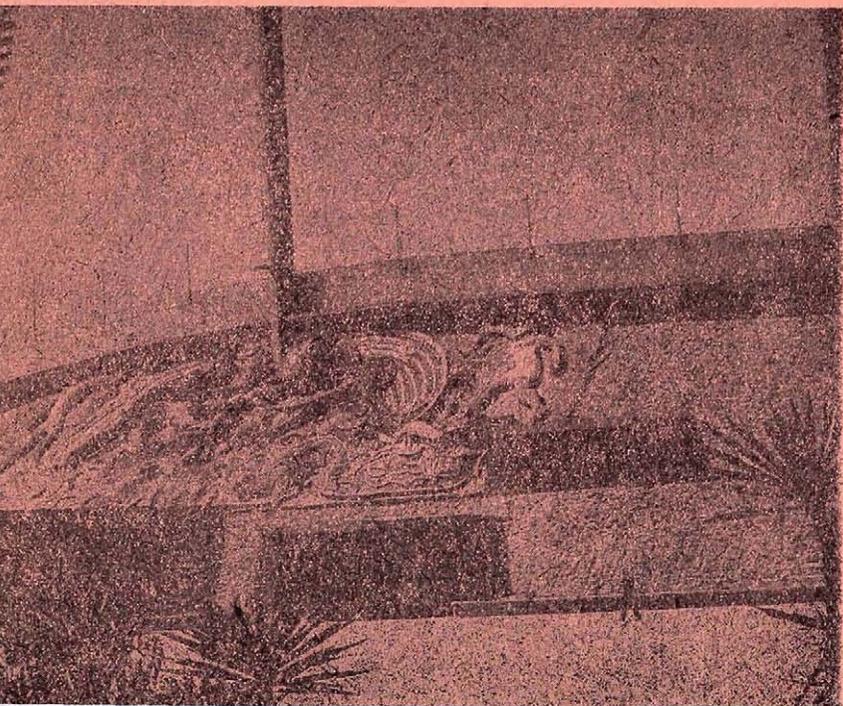


an O'Gorman

Biblioteca de C. U.

ego Rivera

Relieves en el Estadio de C. U.



4. - La necesidad de planificar filosóficamente a las especialidades.

Pero por fortuna no sólo hay en nuestra época puros motivos de preocupaciones hondas y de desesperación pesimista. Así, podemos vislumbrar desde aquí algunas señales lejanas que parecen indicar el camino a seguir en la resolución de los múltiples problemas de incompatibilidades entre los diversos intereses fundamentales que mueven al hombre en la tierra. No es imposible llegar de nuevo a recuperar el antiguo equilibrio, la normalidad de la vida, en la que se pueda fincar la unidad armónica entre las diferentes actitudes y actividades, en la que sea norma el respeto por la variedad inherente a toda creación libre del espíritu dentro de la más sana coordinación. En el plano general de la cultura, es indudable que es la filosofía, la ciencia de las ciencias, la disciplina coordinadora por excelencia de todo conocimiento, de toda teoría y de toda la acción, puesto que en ella han brotado siempre las grandes concepciones de la vida. Hoy día se ha suplantado en gran parte esta función filosófica por el fomento de la ciencia especializada; pero también ocurre algo más grave todavía como es la sustitución de la ciencia pura por la técnica, por la aplicación práctica. Y no sólo unas cosas más externas han venido a ocupar el lugar de otras más internas y profundas, sino que al hacerlo se ha creído ingenuamente que pueden unas desempeñar el papel de las otras: falseamiento cultural que nos está llevando a la superficialidad. Para unos, la filosofía de hoy es la ciencia especializada; para otros, la ciencia de hoy es el procedimiento técnico; y para algunos otros, la técnica es el hábito de apretar tuercas en serie. ¡He aquí la necesidad de una urgente revalorización! Por eso vemos en la filosofía, ciencia de la totalidad, la esperanza del hombre de hoy y la realidad básica del de mañana. Se necesita la planificación intelectual, cuyo papel será no tanto frenar el aislamiento de cada rama del saber, como fomentar la conciencia del terreno que pisa cada una. No se puede detener el desarrollo progresivo de cada disciplina, no es posible ni debido obstaculizar a la investigación científica, ni al avance moral y jurídico de los pueblos, ni a la incesante creación de los artistas; lo que hay que hacer es que esas rutas se transiten viendo su origen común y la vecindad de las demás diferentes a ella. La verdadera integración, la planificación de fondo de la vida, estará en la relación recíproca que pueda fijarse entre las actividades humanas, no por medio de un acoplamiento externo, no por medio de una yuxtaposición forzada, sino mediante una referencia indirecta a los principios supremos que unifican al espíritu humano en acción. Esto nos capacita para esperar fundadamente el advenimiento, en los próximos años, de una nueva homogenización del mundo espiritual. Pero no debemos conformarnos con esperar el retorno a esta nueva unidad vital, pasivamente, sino que debemos buscarla conscientemente, con pleno sentido de responsabilidad, máxime cuando sabemos cual es la raíz de los males trascendentales que padecemos. Por su meta a alcanzar voluntariamente, la hora actual ya no se nos presenta como algo tan negativo y desesperante, sino como una situación pasajera, crítica, provisional, inevitable de vivir pero superable en un futuro próximo. Esa anhelada unidad del espíritu culto no es, pues, otra cosa que la salida del callejón de nuestro mundo barbarizado por el predominio de la civilización y por el consecuente desprecio por la auténtica cultura.

5. - El reagrupamiento de las artes no será de tipo tradicional, sino novedoso y original.

Pero ahora viene una advertencia que nos parece muy importante. El movimiento de integración de las artes plásticas recientemente iniciado en México, una de cuyas manifestaciones más interesantes por su magnitud y concurrencia de artistas es la Ciudad Universitaria del Pedregal, es un experimento, un primer gran ensayo en el que se perciben de pronto grandes aciertos y grandes errores simultáneamente, pero que sólo una crítica serena y detenida de lo realizado puede valorar con exactitud. Esta tendencia, actualmente con sus naturales fallas, pero sobre todo los trabajos que se ataquen en lo futuro a partir de la revisión depuradora de las experiencias adquiridas, no puede tener como ideal por alcanzar el tipo de unión inter-artística propio de las edades homogéneas, unitarias y cohesivas del pasado, como los casos ya mencionados antes del arte helénico del siglo de Pericles y del arte ojival del Medioevo. Estamos hoy en una situación tal que no es posible aspirar a plantar de pronto en el mundo, de repente, sin preparación previa, sin una prolongada experimentación metódica, un criterio uniforme, cerrado, esférico. Querer recuperar la unidad cultural y artística perdida, por un camino semejante, sería desear algo retrógrado, retardatario ¿totalitario?; sería, en otras palabras, hacerse miopes o ciegos al querer detener uno de los pocos factores positivos de nuestro momento de crisis, como es la avalancha de invenciones desplegada en todo sentido. El nivel cultural de hoy, tan pleno de adquisiciones y novedades en todos campos del saber, no puede simplificarse de la noche a la mañana, como por milagro, para homogenizar la vida. No hay que confundir al orden jerárquico de las producciones culturales con el empobrecimiento cultural. La contradicción entre la unificación deseada para el futuro y la continuación de la producción incesante de descubrimientos y experimentaciones, se resuelve dialécticamente al concebir una tercera posición histórica que sea a un mismo tiempo diferente a la de las épocas homogéneas y a la de las épocas heterogéneas. Y esa posición no puede ser otra que la del más perfecto equilibrio entre lo uno y lo múltiples, entre la unidad y la variedad, entre la estructura jerárquica de bienes y valores y un sentido progresivo siempre abierto a las más insignificantes invenciones. Se necesita un criterio suficientemente amplio y tolerante, único pero acompañado de previsiones infinitas, para lo cual es indispensable que la unidad no la dé uno solo de los hechos para disciplinar a los demás, sino que la dé una idea teórica, filosófica, a la cual los hechos de la vida deberán obedecer no por imposición externa y forzada, sino por la necesidad misma de la constitución de la realidad en sí, por la circunstancia de que todo hecho posible, existente e inexistente, tiene que comportarse científicamente de conformidad con un concepto que está implícito en él. El choque de lo positivo con lo positivo que observamos muchas veces en el mundo actual —guerras de hombres contra hombres, doctrinas buenas contra doctrinas buenas— se debe fundamentalmente a que se quiere que un hecho concreto impere sobre los otros hechos concretos, llámasele dictadura o atropello a los fenómenos sociales que realizan esto. Por eso la clase de integración cultural que deseamos para el mundo del mañana, y en particular el movimiento de conjunción de las artes, no puede ser de tipo simplista, primitivista, uniforme, pobre en matices y derivaciones ramificadas; sino, por el contrario, tendrá que ser la reunión dinámica y vivaz, ampliable y renovable, que sin anular lo bueno del presente pueda añadir a ello un criterio valorativo de las capacidades y de las realizaciones, que no esté en lucha con los hechos empíricos que explica.

6. - Equilibrio entre el todo y sus partes diferenciadas.

Esperamos que la futura interrelación entre las artes lo sea de acuerdo con un equilibrio entre los dos extremos ya superados: con la homogeneidad absoluta se llega a la apretada y cabal indistinción entre la estatua ornamental y el elemento constructivo que la sostiene, como pasa en la arquitectura-escultura gótica, y, paralelamente, con la heterogeneidad absoluta se llega al divorcio total, a la anarquía entre las distintas expresiones artísticas, como está sucediendo en la Europa actual y en aquellos países en los que su cultura es un reflejo directo de la de aquella. Uno es el caso de lo que todavía conserva mucho de lo primitivo, y otro es el caso de lo que se precipita hacia la decadencia. Pensamiento mágico y deshumanización abstractionista: pobreza espiritual y aburrimiento de los más altos valores humanos, son sin duda los extremos que por predominio definen a los dos tipos de culturas que venimos explicando. En el término medio esperado, que no es ecléctico sino superación de una antítesis primaria, las artes expresarán su autonomía y su fisonomía propia, lo cual no impedirá que ellas se reúnan en combinaciones novedosas cuyo resultado final sea la fuente de nuevas expresiones, de aportes inéditos para el artista y para el contemplador, de aportes inéditos para el artista y para el contemplador. Creemos que las funciones particulares no se confundirán jamás, respetándose en consecuencia la creación personal, pero eso dará una mayor potencialidad expresiva a los conjuntos, de la misma manera que una reunión de personas que conversan es más atractiva e incitante cuando cada persona no sólo lo es por semejanza o igualdad a las demás, sino cuando esos individuos son personalidades definidas y maduras, con criterios múltiples pero sólidos en sus diversas orientaciones. Las épocas homogéneas, siguiendo el símil, nos dan grupos humanos uniformes; las épocas heterogéneas nos dan individuos aislados, distintos por inconexos; y, por último, las épocas completas y equilibradas nos dan grupos humanos en los que existe la personalidad libre y autónoma dentro del círculo de la cooperación común, resultante de las interacciones individuales. Sólo deseamos poner un ejemplo de esto para terminar. Los físicos matemáticos de nuestro tiempo, que sin lugar a duda son los cerebros más perspicaces del momento y los que han llevado su ciencia a las más altas cumbres, ya empiezan a dejar en gran parte sus quehaceres específicos, altamente especializados, para empezar a discutir temas generales de lógica, epistemología o teoría del conocimiento dentro de sus propias disciplinas y fuera de ellas, porque se han dado cuenta de que muchos de sus enigmas particulares no pueden ser resueltos solamente con los recursos de sus tecnicismos científicos, que son unilaterales, parciales y ciegos para orientar las grandes tareas que aguarda el porvenir. Que sirva este hecho de ejemplo elocuente a nuestros artistas ansiosos de superarse y de superar el nivel mundial en que se encuentra estacionado hoy día el arte.

E S P A C I O S E N E L E X T R A N J E R O
sección de correspondencia

Estimados señores:

Hemos leído con gran interés y satisfacción el número 13 de su revista. Espacios es siempre una revista diferente e inspiradora, y nos muestra sobresalientes ejemplos de un pensamiento avanzado y de un entender profético, y nos reafirma en la certidumbre, compartida por muchos de nosotros en los Estados Unidos, de que México está contribuyendo extraordinariamente a una tarea mundial en el terreno de la arquitectura, las artes plásticas y las humanidades. También, muchos de nosotros albergamos una gran esperanza y una fe sincera en que México sea capaz de realizar la transición económica, social y política hacia la industrialización sin la destrucción de los valores humanos, como ha ocurrido en mayor o menor grado en todos los países del mundo.

El artículo El Turismo en La Planificación Nacional propone soluciones para una solución urgente del problema social y económico de México, y resulta revelador de la amplitud y profundidad del pensamiento y de la planeación creadores de México.

El sincero homenaje que Frank Lloyd Wright rindió a los artistas y arquitectos de México, se hace eco de los sentimientos y opiniones de la mayoría de las gentes creadoras de los Estados Unidos. México se merece este tributo, tanto más valioso cuanto que proviene de un genio y un maestro hondamente venerado.

Acepten nuestras felicitaciones y háganlas extensivas a su personal y colaboradores. Estamos seguros de que esta carta expresa también los sentimientos de millares de comprensivos y cordiales admiradores de México en los Estados Unidos.

Muy sinceramente,

Kay Wardrip.
Lee Wardrip.

MUSEO DE ARTE MODERNO DE NEW YORK

ESPACIOS

REPRESENTANTES EN CUBA
PIZARRO - PEREZ LLANA
OFICINA: 21 Y N - VEDADO - TELF. FO-1480
HORA DE OFICINA DE 9 A 12 Y DE 2 A 4

REVISTA INTEGRAL DE ARQUITECTURA Y ARTES PLASTICAS DE MEXICO

La Habana 25 de Mayo del 1953.

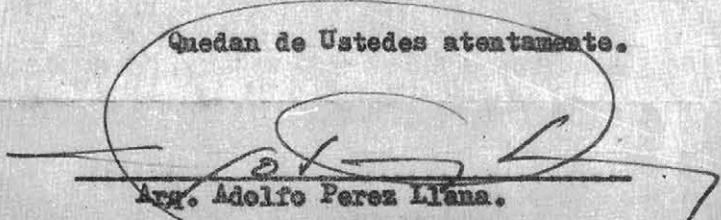
Señores Directores de la Revista
E S P A C I O S.

Estimados amigos:

En la visita hecha por el Arq Guillermo Rossell a nuestra Capital, hubo de nombrarnos, para representar a la Revista E S P A C I O S, Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas en la República de Cuba, para todos los efectos de carácter cultural, así como los comerciales relacionados con venta, suscripciones y publicidad; anulando todo compromiso anterior para estos efectos.

Le estamos agradecidos por tan alta distinción y trataremos de representarlos con todo entusiasmo, para que la Revista E S P A C I O S sea láida por todos los arquitectos y alumnos e interesados en asuntos de arquitectura y artes Plásticas.

Quedan de Ustedes atentamente.



Arg. Adolfo Perez Llana.

DIRECTORIO DE PUBLICACIONES

- I. — AMERICAN BOOK STORE, S. A.
 (Librería Americana, S. A.)
 Avenida Madero N° 25.
 Telfs. Eric. 12-03-06 Mex. 35-20-42
 Apartado Postal N° 79-Bis.
 México I, D. F.
 Arte... Arquitectura... Decoración...
 News dealers Book Sellers Stationers R. C. Hill. Gerente.
 Publicaciones Inglesas y Americanas.
 Cinco Libros de Primera.
 Mexico's Modern Architecture. — Myers.
 Mexican Architecture in the XVI century. — Kubler.
 Design of Modern Interiors. — J. K. Ford.
 Story of Architecture in México. — Sanford.
 Indian Art of the Americas. — Le Roy Appleton.
- II. — LIBRERIA DEL PRADO
 Pasaje Hotel del Prado
 Av. Juárez N° 70
 Teléf. 21-09-20
 Sucursal Atlantida
 México I, D. F.
 Apartado Postal N° 2426.
 Las cinco novelas en castellano de mayor venta en la actualidad.
 Miedo Súbito. — E. Sherly \$ 16.00
 Mi Prima Raquel. — D. Dumaurier " 16.00
 Vida de un Rey. — Duque E. Windsor " 25.00
 El Motín del Caine. — H. Wouk " 25.00
 Sinuhe el Egipcio " 15.00
 Las cinco novelas en Inglés de mayor venta en la actualidad.
 The Caine Mutiny. — Herman Wouk \$ 36.00
 The Silver Chalice. — Thomas Costain " 36.00
 The old man and the sea. — E. Hemengway " 87.00
 Far From The Customary Skies. — W. Eyster " 33.75
- III. — LIBRERIA BELLAS ARTES
 Abierta de 9 a. m. a 11 p. m.
 Av. Juárez N° 18-D
 Teléf. 36-25-72
 México I, D. F.

V. — CENTRAL DE PUBLICACIONES, S. A.

- MISRACHI
 Avenida Juárez N° 4
 México I, D. F.
 Architectural Detailing. — C - Hornbostel E. A. Bennett. \$ 112.50
 Industrial Buildings. — K. Reid " 85.50
 Roots of Contemporary American Architecture. — Lewis Mumford " 67.50
 Architectural Photography of Houses. — R. C. Clevelan " 54.00
 Encyclopedie de L'Architecture Nouvelle. — Alberto Sartoris " 150.00
 Fernández Justino — Prometeo. — Ensayo sobre pintura Contemporánea — 219 págs. " 35.00
 Toussaint — Arte Mudajar en América. — 143 págs. texto 109 láminas tela " 30.00
 Romero de Terreros — Manuel. — El Arte en México durante el Virreinato resumen histórico. — 159 págs. Texto 150 láminas Tela " 18.00
 Guijo Gregorio M. — De. Diario, 2 tomos 286-293 págs. Rústica " 20.00
 Gutiérrez Nájera — Manuel. — Poesías completas 2 tomos — 372-409. Rústica " 20.00

VI. — LIBRERIA FRANCESA — Reforma 12 — Teléf. 10-07-28

VII. — LIBRERIA M. GARCIA PURON Y HNOS., S. A. EN P.

- Palma N° 22 (entre Madero y 5 de Mayo)
 Teléf. 13 - 37 - 53
 Apto. Postal N° 1616
 México I, D. F.
 México, lo que fué y lo que es. — Brantz Mayer.
 Cuahutémoc. — Salvador Tozcano.
 3 Comedias Escogidas. — Enrique Jardiel Poncela.
 Los 8 volúmenes publicados de la colección Letras Mexicanas.
 Castillos en España — (Su Historia, Su Arte, sus Leyendas). — Federico Carlos Sainz de Robles.

VIII. — LIBRERIA INTERNACIONAL

- Av. Sonora N° 204
 México II, D. F.
 Tel. 14 - 38 - 17
 LE CORBUSIER. — 1946 - 1952
 Quinto volumen de las obras completas acaba de aparecer éste tomo que contiene las últimas obras del conocido y famoso arquitecto francés LE CORBUSIER. Consta de más de 600 reproducciones en 248 páginas con texto en francés, inglés y alemán. Precio \$ 110.00. Esperamos la remesa para principios de julio, reserve su ejemplar cuanto antes en la LIBRERIA INTERNACIONAL. Sonora 204, Teléfono 14 - 38 - 17.

IX. — LIBRERIA INSURGENTES

Av. Insurgentes N° 403
Esq. con Campeche.
México, D. F.
Libros en Español e Inglés
Teléf. 28 - 89 - 87

En esta librería puede usted adquirir libros en abonos del Editorial "Salvat" y de la Casa "Labor". Pida Usted informes.

X. — LIBRERIA I. D. E. A., S. DE R. L.

Av. 5 de Mayo N° 6
Teléf. 10 - 39 - 82
México 1, D. F.

Jiménez Salas — (J. A.) Mecánica del Suelo. Un Vol. de (25 x 17), con 393 páginas y 243 figuras, tela. \$ 88.00
Martín de la Escalera (F) Hormigón Armado. Quinta edición, corregida y notablemente aumentada. — 1949. Un Vol. de 1007 páginas, 470 figuras y 56 tablas (26 x 18) Tela. „ 100.00
Fernández Casado (C) Resistencia. 2ª edición un Vol. de (25 x 17.5) con 443 páginas y numerosos grabados. Tela. „ 58.50
Manual Norteamericano del Hormigón (Concreto Manual). Un Vol. de (22 x 14) con 554 páginas y numerosos grabados. Tela. „ 44.00
Escario J. L. — Caminos Tomo II Segunda edición. Un Vol. de (25 x 16) con 1070 páginas y numerosos grabados Tela. \$ 100.00

XI. — LIBRERIA JUAREZ

Av. Juárez N° 102
Teléf. 21 - 06 - 04
México 1, D. F.

Literatura... Ciencias... Arte...

Arquitectura Higiénica... Sir Banister Fletcher y H. Phillips Fletcher. Compendio de Ingeniería Sanitaria — Versión de la 8ª edición inglesa. Un volumen de 390 págs. de (22.5 x 15.5) cms. con 315 figuras \$ 28.00
La Luz del Día en los Edificios. — R. Shepard H. Wirght.
Manual gráfico para estudio de proyectos y emplazamientos de los edificios, para la recepción de la Luz del día en interiores y para la elección del tipo de cristales. Un Vol. de 92 págs. de (28 x 22 cms) con 75 figuras. „ 50.00
Lo que no encontré en los tratados de construcción. — Por E. Rodon. Un solo sistema, la fórmula única o la tabla precisa para calcular cerchas, muros, bóvedas, etc. y el método gráfico simplificado para el cálculo directo de vigas continuas o estructuras sencillas. Un Vol. de 264 págs. de (25 x 17 cms.) con 308 figuras. „ 72.00

XII. — LIBRERIA LETRAN

Abierto de 9 a. m. a 11 p. m.
San Juan de Letrán N° 8
Teléfs. 12 - 32 - 32 y 36 - 75 - 87

Háganos cualquier consulta sobre libros a nuestros teléfonos. Extenso surtido en Libros de Arquitectura y Decoración en Español, Inglés, Francés e Italiano. Literatura y Libros Técnicos en General.

XIII. — LIBRERIA MODERNA

San Luis Potosí N° 213
México 7, D. F.
Librería en General.
Servicio a Domicilio por el Teléfono 14 - 61 - 67
Libros Técnicos Científicos en Inglés.

XIV. — MANUEL GOMEZ PEZUELA E HIJO

Donceles N° 12
Teléf. 12 - 20 - 56
México 1, D. F.
Apartado Postal N° 16 Bis.

Seely & Ensign; Mecánica Analítica para Ingenieros..... \$ 54.00
Muñoz, Alberto: Concreto, Teoría Elemental del Concreto Reforzado „ 100.00
Liddicott: Laboratory Manual of Testing Materials..... „ 36.00
Timoshenko: Resistencia de Materiales (2 tomos)..... „ 100.00
Faires: Applied Thermodynamics..... „ 47.25
Distribuidores Exclusivos de las publicaciones de las Naciones Unidas: Organización de la Agricultura y la Alimentación.

XV. — PORRUA Y OBREGON, S. A.

Av. Juárez N° 30
Teléf. 12 - 41 - 05
México 1, D. F.

Arquitectura Prehispánica. — Ignacio Marquina..... \$ 220.00
Urnas de Oaxaca. — Alfonso Caso, e Ignacio Bernal..... „ 130.00
Arte Precolombino de México y América Central.—Salvador Toscano „ 150.00
Arte Colonial en México. — Manuel Toussaint..... „ 130.00
Arte Moderno y Contemporáneo de México. — Justino Fernández..... „ 150.00

XVI. — LIBRERIA PATRIA

5 de Mayo N° 43
Apartado Postal N° 2055
Teléf. 36 - 66 - 74 y 18 - 33 - 53
México 1, D. F.

Rey Pastor Análisis Matemático..... \$ 140.00
Mira y López. — Manual de Orientación Profesional..... „ 90.00
Brooks-Psicología de la Adolescencia..... „ 63.00
Powder Maker. — Como atender y como entender al niño..... „ 18.00

XVII. — LIBRERIA DE PORRUA HNOS. Y CIA. S. A.

Esq. Av. Rep. Argentina y Justo Sierra.
Teléfs. 12 - 12 - 92 y 35 - 18 - 85
y Avenida Juárez N° 16 (entre López y Dolores)
Teléf. 36 - 57 - 40
Apartado Postal N° 7990
México 1, D. F.

XVIII. — ANTIGUA LIBRERIA ROBREDO

José Porrúa e Hijos Suc.
Argentina y Guatemala
Teléfs. 12 - 12 - 85 y 36 - 40 - 85
México 1, D. F.

espacios

english section

1. STRUCTURAL DISCRETIONS AROUND STYLE

2. THE PROBLEM OF THE VALLEY OF MEXICO

3. L I V I N G D E S I N G

4. THE CULTURAL CRISIS AND THE ARRANGEMENT
OF THE ARTS

5. WHAT DOES MODERN ARCHITECTURE OF ME-
XICO MEAN SOCIALLY?

6. ACTUALITY OF THE NATIONAL, REVOLU-
TIORY, REALISTIC ART OF MEXICO

15



by Felix Candela arch.



by M. Gómez Mayorga arch.



by Clara Porset



by Alberto T. Arai arch.



by Juan O'Gorman arch.

by Antonio Rodríguez

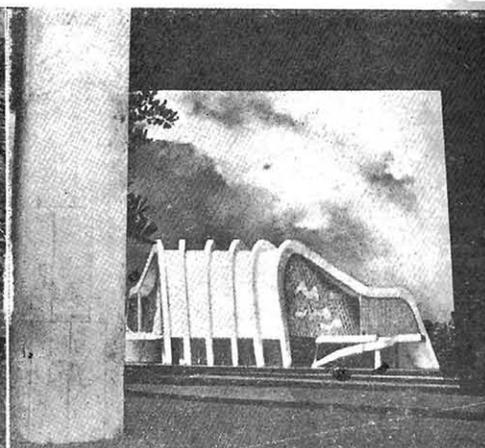


The cultural crisis and the arrangement of the arts

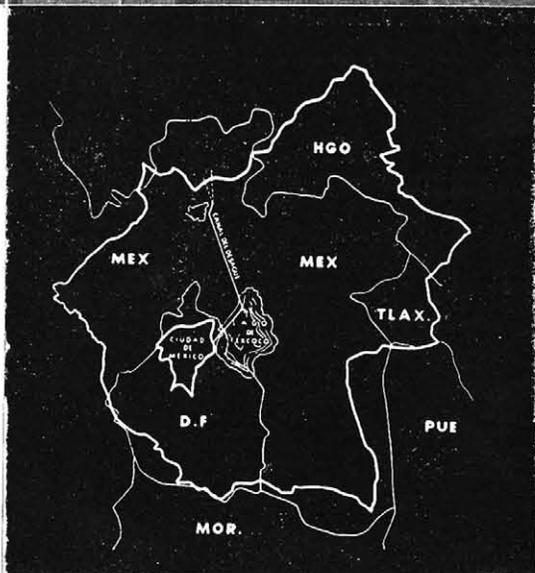
Actuality of the national, revolutionary, realistic art of Mexico

What Does Modern Architecture of Mexico Mean Socially?

ing Desing



Structural Disscretions Around Style



The problem of the Valley of México

STRUCTURAL DISSCRETIONS AROUND STYLE

by Félix Candela

The almost simultaneous apparition of a new material — reinforced concrete — gave motive to hope that its rational employment should produce structural forms fitted to its specific characteristics and that these forms, at their turn, could influence architectural composition, helping to obtain decorative and rhythmic elements of a consubstantial nature. However, the formal norms of the modern movement have been based on other considerations, looking for support on alien arts and in some cases even attempting to impose arbitrary forms, as it is evident in relation with the monstrous growing of the window.

Historical styles were born from a constructive reality. New structural systems must necessarily give origin to revolutionary changes in style, but perhaps the evident emptiness of last architectural revolution is partly due to the lack of being backed or preceded by real changes in structural methods. Reinforced concrete is not yet sufficiently developed nor fully exploited in its structural possibilities; being in fact employed imitating the structural forms of older materials, it can hardly be expected to produce new architectural expressions. Most of the early functional "cliches" were thus born from a basic ignorance of structural characteristics and real behavior of reinforced concrete.

One of the main causes of this situation must be sought in the artificial subdivision of the craft of builder, and its solution will depend on the careful cultivation of an almost unexplored field equidistant from the two professions which should be interested in the problem. It remains to see which of them will first resolve to take possession of it. At least to the Architect, this decision can be of vital importance.

THE PROBLEM OF THE VALLEY OF MEXICO

The so called Valley of Mexico, situated at an equal distance from both oceans, and in one of the highest parts of the Central Tableland, is an encircled hydrographic valley of recent geological origin. In ancient times it was the seat of a system of five lakes of slight depth, and of the city of Tenochtitlán, capital of the Mexican Empire, on whose ruins and original plans the city of Mexico rises.

Geological and climatic conditions, and ecological disturbances caused by man, have been altering life conditions in the valley as centuries have gone by, to the point of forming a dangerous minimum to be faced by the contemporary inhabitant. The degenerative process has been more or less the following: deforestation of wooded areas, erosion and the carrying away of land by the system of irregular ravines which lead to the bottom of the valley; obstruction of the lakes, loss of water in them, dust storms — a general deserted condition in the valley.

The city of Mexico has resented in an extreme and direct way the general disadvantages found in the valley. In the first place its being founded on a lacustrine city, condemned it forever to an unstable soil of large water proportion, and unique characteristics. In the second place, the degenerative process of the valley has influenced the city itself, greatly altering its climate and its best urban characteristics.

The divergent course adopted from the beginning of last century by the professions of Architect and Engineer has produced an empty field between them, a "no man's land" in which could be found the solution to the paramount problem of today's Architecture; the search of a contemporary style or universal idiom which may offer to us something more than the aridness of the present routine.

A primary classification of historical styles sets apart those who do not renounce to employ inherited symbols, from those who have developed their own expressive mediums. In the course of western culture, only two architectural styles can be considered as pertaining to the later case; the Greek style, or Classic Architecture "par excellence", and the Gothic. The writer attempts to show their structural background; the basis of style, its medulla, has been in both cases the natural evolution of an original constructive system which has set bounds and fixed standards for the development of architectural expressions. Greek canons — the intercolumnium, for instance — clearly obey to evident limitations of the construction system; i.e. the stone lintel.

The present situation exhibits a great similitude with the birthday of both historical styles, since one of its main premises has been the raging rebellion against previously accepted expressive mediums. The apparent success of this destructive phase of the last architectural revolution has leaved the field not only clean but totally empty, and consequently it seems necessary to hasten the process of developing a new symbolism upon authentic basis.

by Mauricio Gómez Mayorga

It has been for more than ten years that the most authorized technical opinion has been insistently occupied with these problems, making quite clear that the future of our capital is in great danger, if great solutions for the great harms which time, and a disorganized exploitation of nature have brought on our valley, and hence on our city, are not practiced. In the present article a comparative compendium of some technical studies which gravely mark the need of reforestation and the quick application of the badly needed measures, from an ecologic, agronomic, strictly urban, and architectural point of view, is offered.

Thus in this article only a general introduction to the problem has been given, making it obvious that its complexity necessarily implies simultaneous approaches from several points of view. A slight selection from technical original texts which contribute to this plan have been used as source material.

Although within these texts there are outlines of possible solutions, it is our purpose to give them to the reader in subsequent articles, when a concrete and sufficiently consistent theory from which a general solution for the valley in terms of integral planification of both regional and urban characteristics that will embrace problems for short and long periods of time can be offered.

LIVING DESIGN

There is today a movement of design that grows close to that of Architecture, and with the same tendency towards a living order. The difference in character is marked between this movement and the former one, called functionalism, and makes it evident that the form of things acquire a higher level within the new approach which invests design with the culminating virtue of integrity. Seen thus, as a living organism, design becomes an entity in which function, material and technique are equally important.

We are not less aware now of the inevitability of function in design but because we have assimilated this concept—(which the functionalist held unilaterally)—we have overcome all feelings of self consciousness about it. Utility in form is taken as naturally as breathing in a human organism.

The forms that we use in daily life—what we call design—are made by hand or by machine, producing necessarily in each case shapes that are altogether different. The merit of hand made things lies on the elaboration of form that the dexterity of the artisan permits, and the time that he can give to its making, while that of things made by machine is based on the simplicity and precision that are characteristics of mechanized production. When the distinction is understood, it becomes clear that manual and industrial design can have the same high quality although they be entirely different in shape.

Unity is a condition of life. We obtain it in our living design by the rythmical relations of line, color, texture, light and dark etc. In the functionalist approach,

THE CULTURAL CRISIS AND THE ARRANGEMENT OF THE ARTS

1.—Homogeneous and Heterogenous Epochs

To have an exact concept on the new mexican tendency of integrating the diferent arts into a harmonious whole, it is necessary to place this particular problem within the wide scenery of our age.—Roughly speaking it can be said that in history two kinds of epochs are outstanding:—those we must call homogeneous, and those wich for contrast will be called heterogeneous.—The first is that in which the members of a given group of people are governed by a fundamental thought; while the latter trat in which individuals segregate in their ideas without recognizing a common pattern.

2.—The Cultural Crisis of our Era

The actual age belongs in the second type of historical-cultural life, while the periods before, as the early age, and middle age are representative of the first type.—The present time is one of crisis, disolution and contradiction. The best fit men are worried over this state of things and search for a solution for this violent disruption, which in its enthusiasm for techniques forgets all the cultural values of man in all ages.

by Clara Porset

form was mutilated because of the emphasis placed on the utilitarian factor, which segregated other aspects which are just as essential to form. Form then could not act or react; it was not alive because it was not whole and perceived it with discomfort because its incompletion frustrated our need of the integral image.

This need of integrity in form is permanent in us. Today we experiment such an urge towards it, that we search wholeness not only in design itself but also by the integration of design with Architecture, and even of design, painting and sculpture with Architecture. We want to go towards the total integration of the visual arts, taking Architecture as the form that generates the others. And, at times, we are so impatient to achieve such culminating point, that we think we have reached it when the reality is that there is only a simultaneous presence of the visual arts, and without relation to the architectural space.

It would be practically impossible to obtain wholeness in form in highly industrialized countries by elaborate means, consequently, in them, simplicity is a constant requirement. It is so to such an extent, that simplicity has become an aesthetic need also. The notion, particular to countries with a high degree of industry, has also permeated certain social stratas of countries with a majority of artisan production, like Mexico. But the living character of our design raises immediately a question: Because of our organic approach to design we admit that the cultural heritage of a country—its tradition—also affects form. Hence, can form be always devoid of ornament in a country like Mexico with a huge tradition of ornamented form and with artisanship—the possibility of producing it—still prevailing?

by Alberto T. Arai

translated by Graciela Gonzalez

3.—The Disruption of the Arts

The plastic arts, in spite of different procedures and means of expression in each one, used to exist united. A common mood which disregarded their reciprocal differences, joined them into only one art. Nowadays the opposite is observed: the gradual disruption of all these activities—architecture is no more a part of sculpture or painting. The same factors entering into the realization of a piece of architecture, are blended together in a slight, forced, and mechanized fashion. Thus architecture lacks the central root of all living organic creation. This appears to be a form of decadence.

4.—The necessity to Planify Special Factors Philosophically

Luckily not everything existing in the present leads us to pessimism. There are indications of a happy solution in the near future: a balance between the extremes—the stiff homogeneity of the old times, and the pluralized heterogeneity of this time; the close unity, and the total disruption.

Only through philosophy can this balance be reached, because it is an all-embracing science: the science of sciences. This is why each special factor must not be hindered in its vast field of action, but there must be an acute awareness as to its place, and limitations.

5. — The Rearrangement of the Arts Will Not Keep a Traditional Form, but Will Be New and Original.

The recent movement observed in Mexico leading to the integration of the arts, has a representative example in Ciudad Universitaria at Pedregal. This notable experiment in aesthetics may have its excellencies and its discrepancies; but this work and those following it, may not, and will not have as an ideal the ancient unity of the plastic arts; but the balance spoken of before. The novelty in this dream will be the grouping of autonomous units harmonically united, and reciprocally cooperative. It will be the authentic superation of the historical antithesis given in the homogenous or primary eras, and in the heterogenous or ultra-civilized.

WHAT DOES MODERN ARCHITECTURE OF MEXICO MEAN SOCIALLY?

Before entering into the subject of this essay, we must define some precepts:

1. — By functionalism we must understand the tendency in Architecture to perform itself as a work of engineering, that is, with the maximum of efficiency and the minimum of effort. It is clearly understood that within this precept the possibility of performing the work of architectonic art is eliminated, and that Architecture is then turned into building's engineering.

2. — By abstractionism we must understand the tendency in the Architecture to work out expressions of art starting out from precepts of abstract character such as Geometry, the denial of Geometry or mechanization, including the mechanical constructive. This tendency leaves out or denies the national or typical expressive forms, and denies as well the need to find harmony in Architecture with the natural physical background. This tendency implies the existence of the so called International Style of Architecture.

3. — By realism we must understand the tendency in Architecture to perform art expressions starting out from reality as a reflex of the national aspirations, and as a means to accomplish and work out harmony with the natural and typical background. Realistic Architecture tries to establish harmony between man and the land he inhabits. This tendency pretends the development of tradition, or if desired, the actualization of tradition to reach a style to be recognized as national with the local varieties of regional character.

4. — By organic Architecture we must understand the tendency in the architecture to work out expressions of art within realism but fundamentally directed to find in its form the harmony with the physical background and the character of the nature and panorama of the region where it is performed. Organic Architecture places its purpose in its relation with nature and can be understood as a naturalistic realism.

5. — By Academic Architecture, we must understand all tendency in architecture to perform art expressions by means of imitation of other works of art, and to stop the dynamic process of creation or inventions of the imagination, establishing

6. — Balance Between the Whole and its Differentiated Parts.

A wider viewpoint than that corresponding to the simple, ingenious primitivism, and to the inhuman and artificial abstraction must be taken. Detachment from the anonymous will subsist with individual creative enterprise; but a sense of coordination and harmony among different specific functions which will be ready to play complementary roles will intervene and combine with it. Contemporary physicists who have done the utmost in scientific developments, are beginning to be aware of the enormous possibilities of this solution, and little by little are drawing closer to philosophy. This may very well be an example for modern artists.

by Juan O'Gorman

formulas and schools based on the aesthetic dogmas. — The Academic in the art is the anticreative attitude by excellency. The art historian Elie Faure when referring to this tendency says: — "The academic thought nourishes itself from all that is past and gone, by the digestive tube of humanity."

6. — Fundamental difference between the Abstract and Realistic in the Architecture.

Abstractionistic Architecture presupposes an international style, that is, to state it so, it imposes itself from above and only finds regional differences in that which touches its mechanical function either by the need of technical construction order or by the climate differences that require special arrangements. These can be even from the distribution of the construction or finishing of the façade, such as blinds and brise-soleil etc. but these differences do not affect the form of expression.

Such is the case of the House of Swiss Students in the University of Paris, The Building of the Department of the United Nations in New York, The Department of Public Education in Rio de Janeiro, and the Building of Sciences of the University City of Mexico, four different cases of architectonic program as included in the so called International Style in spite of its differences of mechanical order, which were due to the diversity of climate in the different regions where they were built.

The Architecture with a tendency to realism presupposes exactly the opposite of the arguments of abstract tendency. In realistic architecture the style is not imposed but produced by every region as a consequence of the need of expression, that to state it so, is born from the bottom as a natural process in the creation of Architecture as a collective expression. In Realistic Architecture the different styles indicate the differences in social conditions and in the natural physical background, this necessarily produces other forms of expression with national and typical character.

Regionalism in abstractionistic architecture of the so called International Style, is a mechanical one that does not affect in any way the form of expression imposed from above.

Regionalism in realistic architecture is a characteristic in its own, and is normally performed by adapting the forms of expression to the background.

I have the purpose even in a brief and incomplete form, to explain why in Mexico nowadays, the architecture of abstract character known by the name of Modern Architecture is predominant. With this I shall be able to answer the objections that arise directly or indirectly from an architecture of realistic and Mexican character.

In the first place it is necessary to analyze the phenomenon of functionalism, because it is the immediate antecedent to Actual Modern Architecture.

In its beginning, functionalism pretended that Architecture had stopped being an art and had turned into Technique. It equally pretended that Architecture had come out from its period of empiric knowledge to proceed on to a stage of scientific knowledge and with this, its finality was exclusively to proportion shelter to man in its most efficient form with the minimum of cost.

Later, functionalism pretended to be a form of universal expression of the needs of man and as such, to have the capacity to move and emotion aesthetically. This mechanical reasoning obeyed an idealistic attitude in view of the resistance presented by the academies of all the world against functionalism, and this turned it into faith, a dogma that consisted in believing that art could be produced automatically. This theory had been made popular in France by the Dadaism and by the Schools of the so-called Abstract Art of Paris, and functionalistic architects adapted themselves to it.

In reality, this conception of automatic art or automatism as means of producing the work of art, is a mechanical conception, idealistic and religious to the extent in which faith is necessary to accept it.

Functionalism as aesthetic thesis takes the character of a technologicality, (mystic conception of technology) and this is the reason for its idealistic condition.

Colonial or semicolonial countries like Mexico, are fertile ground for the exaggerated development of this mechanical thesis, because for the lack of technique and machinery make these appear as the most important in the fight for the liberation of National Economy.

At the same time, in this attitude is implied the idea of reverence and respect for the countries that do possess that technique and those machines and for this same reason dominate the countries that do not have them. This attitude is on one side the expression of the desire for liberation, and on the other the homage and acceptance and justification paid by a situation of inferiority in the economical plan.

And as Architecture is not a machine, but the place, spot and location built by man within and out of which is developed the human, individual and collective life, the assimilation of Architecture to the mechanical cannot survive, and functionalism as an aesthetic expression, turned out to be only the denial of the aesthetic expression. Architecture needed and will need and keep on needing always, to make adequate the Architectonic space from the inside and outside in such a way as to solve the aspirations for the pleasure of beholding of form and color and to be able to feel the comfort of the place where one lives. This problem could never have been solved by functionalism, because man needs aside from mechanical satisfactors, those special ones given by pleasure which give life a reason to be lived and which serve to increase its vitality. It was then when aesthetic theories were manufactured to guarantee and justify that which has no justification, and to make believe in the

artistic efficiency of the automatic productions of the University of Paris. It was then when a smart woman of the high society in Paris, presented herself at the reception wearing a clasp that was nothing but a ten cent hinge bought at the corner's hardware store. It was then when the bathroom heaters and English toilets were declared as marvelous modern sculptures, unconscious products of the automatism in art. As it can easily be understood these theories did not go far, and were no more than sophisticated expressions of the fashion, (Tres amusant del esprit francaise) in spite of the fact that many intellectuals took them seriously and believed that with this, the essence of aesthetic emotion had been discovered.

But this critical situation could not persist and gave birth to still another theory that is as an aesthetic conception, the opposite to functionalism and that moves on to a position even more critical. This theory synthesizes itself in the school called the Purist Art in Paris (Lecorbusier, Jedmeret, Ogen Fant) which pretended to accomplish what functionalism had not been able to. This theory supposes that by changing the meaning of functionalism, the mechanical elements can be taken as expressive form and turn them into a new and modern art.

Functionalism implied that aesthetic expression could be the automatic result of the mechanical solution of the problem of distribution and the application in a logical way of the means of construction. This "new" theory supposes that the mechanical ways can be the elements to produce the aesthetic emotion. In the case of the functionalism the form has come to be a consequence of the mechanical function with the theory of the Purist School of Paris in regard to the mechanical form, which is used as a means of expression and is presented as functional without being so. This school pretends to find aesthetic expression by means of the decorative use of the elements of functionalism and of industrial and manufacturing buildings (whose only reason for being is its usefulness) to produce with these, artistic effects and plastic ones so as to in this way satisfy, first, the mechanical need and on the other the aesthetic need in Architecture. This is what has been called the utmost of functionalism, and which I take the liberty to call the legalization of functionalism without function and which consists in the curious idea of employing the elements invented for usefulness to produce the aesthetic emotion. This is the thesis on which modern Architecture of Mexico nowadays bases itself, and its practice leads on to and Architecture that speaking plainly, is neither one thing or the other. As it is not a creation of human imagination or the synthesis of mechanical function of building engineering. It turns out to be the result of the materialization of a contradiction of two antithetical terms, true reflection of contradictory and irreducible terms of the regimen imposed by this Architecture and shows out the double incapacity of producing a realistic and imaginative Architecture on one side, and the incapability of solving efficiently the problems of shelter to purely satisfy in anuseful form, the immediate and urgent needs of society.

This Architecture that has been called Modern Architecture of our times, is nothing but a copy of foreign models and therefore Academic in character. With very few exceptions all architects in Mexico from the youngest to the oldest including the students in the schools, have a conception formed on a basis of multiple cliches, of what Modern Architecture of our days should be. All believe blindly in the so called International Style and in the capacity of this architecture(Academic and Abstractionistic, to produce aesthetic emotion.

Therefore it is necessary to find out what this Modern Architecture represents in Mexico. Of course this phenomenon can be studied and analysed from different points of view, that include, on one side the social conditions, and on the other, the conditions of the natural physical background.

I have the purpose of seeing it from the point of view of social conditions that to me seem to be determinative in this case. From this point of view, it can be said that all architectural phenomenon is the reflection of all social conditions of the place where they are produced. This does not exclude the work of man in the process of transformation that acts from the social superstructure to direct, increase or delay this same process. I repeat, all expressions of art must be understood as a reflexion of the social conditions which have produced them, be it either with symptoms of health when they reflect social conditions with a chance to develop or in the developing stage, or as pathological and sickly symptoms when they reflect social states in the corrupt stage and its incapacity to better human conditions.

What does abstractionistic art represent in the panorama of Universal Culture? It represents the denial of realism that is equivalent to the denial of influencing on most of the population and with this has turned the reality into the reflection of a state of impotence of the class that has conceived it, as it has no action of any kind on the popular masses, to which it is completely indifferent, strange and unknown.

Abstractionistic Art can only be accepted by those who do not find a way to perform art with a capacity of human emotion and are satisfied with being the refined product and the intellectualized group of pseudo-intellectuals separated from the productive masses of different countries where it is produced.

This abstractionistic art has no social human base and is performed only as the intellectualization of conditions that do not solve in any way the collective needs whatsoever. The architecture of aesthetic abstractionistic contents of the so called International Style has tried by means of its functional appearance, a demagoguery that consists in appearing socially useful, trying by this means to inject its aesthetic antipopular contents into the popular mass, but this it has not been able to accomplish, nor ever will, because this same demagogic fact reveals in a more active form through this Architecture of International Style, the fact that it only is the reflection of an international class without culture, and presents the international capitalistic interests in bankruptcy in front of socialism of the coming future, the only means of accomplishing the immediate improvement of all producing men of society.

In Mexico, this Architecture that is called Modern of our times, is the denial of what is Mexican and its domineering characteristic lies in its imitative condition of what is foreign. This imitating condition is feigned when this Architecture is exposed as a representative of a Modern Mexico in a process of industrialization, but it is only possible to understand this architecture as a reflection of the interests of a National Class for whom the industrialization of Mexico means the alliance with the International Capitalistic Class. If the class that industrializes Mexico were only a class that would fight against these interests to make itself independent, it would express its condition and that of all the people of Mexico that craves for the National Economical Liberation with a Modern Architecture, of National and Mexican characteristics.

If realistic architecture has failed in its intents to perform itself as the Modern Mexican Architecture, it is due, at least partly, to the fact that the domineering class has also failed in its intents of liberation in the field of the National economics to establish itself as an independent domineering Mexican class. But precisely it is the imitative condition and the neocademic one of this Architecture, the one that clearly expresses the servility in the field of culture, as a reflection of the abject conditions in the field of economy, of the class that has imposed it.

This Architecture of colonial condition in our country as an expression of art, represents this inept class that needs and finds in the foreign countries the resources to uphold itself as a dominant class in Mexico. This is a dependent capitalistic class also colonial and the Modern Architecture of Mexico as a production of art, is the expression without discussion of that same dependency. Only those who are proud of being a dependent colonial or for whom it means a situation of privilege, and therefore cannot see the reality, can be proud of this.

To end up I only want to repeat what Diego Rivera has already said: In Mexico from the Spanish Colonial epoch to our days, there have always been two currents of art production. One of natural characteristic and Mexican Style that is the work of the people, what is called popular art. This form of art is Mexican and realistic in the sense that it is produced from the bottom as a necessary, normal, natural and logical form, to fulfill the need of expressing the cravings and desires of the people of Mexico, in its fight for liberty. This current of art includes genial artists such as José Guadalupe Posada, José María Velasco, José Clemente Orozco, Diego Rivera and many others, who have lived and felt and expressed by means of works of original art and the desires of a people and the producing masses of Mexico.

The other current of art of imitative nature, of what is foreign, that expresses and represents the colonial submission, and the interests of the class that has lived from the work of the Mexican people, despising and scorning it. This current of art has always been imposed from above by the domineering class that worships all that is not Mexican.

This class is a class without character and foreign-loving that sees in what is foreign the salvation of its economical situation and that imitates monkey-like the models of Architecture that arrive to Mexico in the smart magazines of New York or Paris.

Clearly our abstractionistic architecture of the so called international style, is nothing but another expression, of that second current of art, a symptom of the abjectness of a negative world, that has not got the least capacity to better the conditions of life of the majority of men.

J U A N O ' G O R M A N

ACTUALITY OF THE NATIONAL, REVOLUTIONARY, REALISTIC ART OF MEXICO

by Antonio Rodríguez

In an article published in "Espacios" Number 13, architect Salvador Ortega Flores tries to deny the validity of contemporary plastic art of Mexico, and makes an apology of an art lacking in revolutionary, realistic, and national ties.

In answer to his thesis that revolutionary ideology, realism, and realistic concern of our painters, constitute a **deadly plague** for Mexican Art, Antonio Rodríguez proves the opposite — that these elements have contributed in an active and positive way to the formation of a magnificent art with remarkable characteristics of its own, and which represents a notable contribution to universal art.

Diego Rivera did not reach the peak of his career — as architect Salvador Ortega holds — with his "Mathematician" which being a good painting is not a decisive personal creation, but in further works carried out in Mexico.

"Rivera becomes an exceptional painter, not only a school disciple, but a creator — or co-creator — of an entire artistic movement of extraordinary consequences, when he divides different formalist examples of the School of Paris and surrenders entirely to revolutionary, monumental, and public painting, to which Mexico owes a great part of its prestige throughout the world."

Obviously poorly informed, architect Ortega considers that "Orozco was detaching himself from revolutionary realism with an ever-increasing speed." "Quite the contrary, in some of his latest works — "Juárez" at Chapultepec, "The Anti-Slavist Hidalgo" at Guadalajara, and the portrait of the Archbishop of Mexico — José Clemente Orozco was integrating himself with increasing frequency to the revolutionary realism of outstanding characteristics from which he seemed to have separated in the works he presented in his first exhibition at the "National School."

Answering the criticism that "nationalism", as a source of inspiration and contact with the people has harmed Mexican Art Rodríguez says:

"Nothing better than present day Mexican Painting proves what art means to direct contact with the original sources of our people."

"In spite of his apparent phobia for the local, and circumstantial, Orozco fulfilled a part of his work with materials furnished by surrounding reality, or the struggles of his people."

"Soldaderas", "The Trench", "The Farewell", "The Hidalgo", at the stairs of the Palacio de Gobierno at Guadalajara, the "Juárez" at Chapultepec, "The Allegory of Mexican Nationality" and even the symbols of the Workhouse of Cabañas, have their roots running deep into everything that is Mexican."

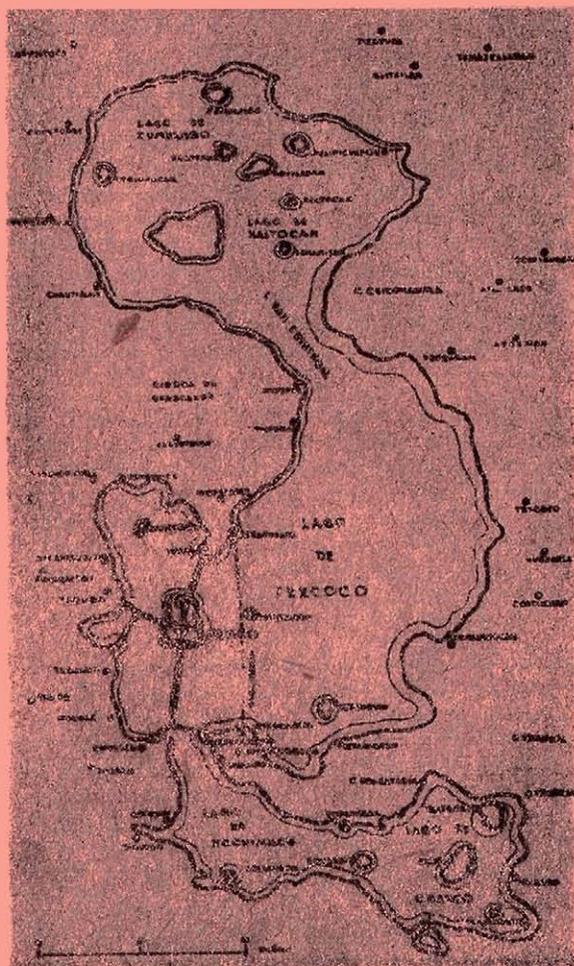
"The Chapel of Chapingo, which architect Ortega forgets, and denies, is directly inspired in the life, in the struggles, and in the ideals of the Mexican people. The same is true about the magnificent murals at the National Palace, the Bureau of Public Education, the Palace of Cortés. The history of art has already given its decree on their worth."

"Is a more Mexican painting than "Tata Jesucristo" wanted." Quite Mexican is also the "Merry-go-Round" — by Leopoldo Mendez not to say anything about the "Peasant Mother", in which the landscape, the drama, and the pathos of Mexican people are prodigiously blended.

The best works by Rufino Tamayo are undoubtedly inspired in the color, (which of course is not the most representative of a people) in the plastic forms, and in the spirit of his people.

"Why speak then of "nationalism" as a plague which harms the essence of works of art, and hinders the development of a great universal art?"

ENTRE RESTIRADORES



L A G O R E S U R R E C T O

Casi no podíamos creer la noticia que nos dieron primero por teléfono, y que luego confirmamos en los periódicos: de la noche a la mañana, y sin ningún aparato oficial, el estúpidamente extinto Lago de Texcoco había sido reconstruido mediante el sencillísimo expediente de volver a llenarlo sin más trámites.

No tenemos aún en este momento, aparte de los datos como siempre contradictorios y confusos de los periódicos, la información suficiente —mapas en particular— para hacer un comentario más amplio sobre esta notable e inteligente medida del régimen actual. Lo único que podemos decir es que las autoridades hicieron caso al fin de lo que era un clamor técnico generalizado ya, como puede comprobarse con la infinidad de estudios y artículos que desde hace más de diez años vienen publicándose con la idea de convencer a las autoridades de la urgente necesidad de reconstruir el desaparecido Lago. En esos diez años se encontraron mil pretextos para no hacerlo, y se abandonó a la ciudad de México (10% de la población del país) a su propia suerte. Hoy parece que tenemos otra clase de autoridades, deseadas de hacer las obras realmente útiles, y sin los teatrales aspavientos que caracterizaron las tareas de algún régimen anterior. Por fin, después de la incalculable tontería porfirista, tenemos hoy otra vez Lago de Texcoco. Es un buen principio: ojalá que las cosas no se quedan allí, y que se proceda a continuación a una reconstrucción total de la unidad geográfica humana que constituye el Valle de México.

U N I N T E R E S A N T E P R O B L E M A D E C A R G A

Desde hace más de 14 años, ha estado levantándose en el centro mismo de la Colonia del Valle un interesante templo totalmente construido en concreto armado, cuyo proyecto original se debe al arquitecto Olvera, ya fallecido.

Esta edificación, de muy singulares características está cimentada sobre una plataforma corrida de concreto armado que cubre todo el espacio ocupado por la iglesia. Los cimientos transmiten al suelo una carga de aproximadamente 7,000 kilos por metro cuadrado, y se apoyan sobre una capa tepetatesca que se localizó a 2.50 metros de profundidad. Sobre las contratraves de la plataforma se encuentra el piso de la cripta, y 3.50 metros arriba, se levanta el templo propiamente dicho. Los muros laterales son dobles, y de 15 centímetros de espesor, distantes 2 metros entre sí, y ligados por un sistema de muretes perpendiculares. El peso del conjunto alcanza una cifra de aproximadamente 12,000 toneladas.

Nos explica el eminente constructor y maestro, ingeniero don Miguel Rebolledo, a quien hemos ido a visitar para hablar de este asunto, que este templo había sido originalmente proyectado con una cúpula de 88 metros de altura, pero que ni las autoridades eclesiásticas, ni la Dirección de Obras Públicas habían autorizado tal cosa, por lo que, a la muerte del arquitecto Olvera, autor del proyecto original, y habiéndose construido ya la cimentación y la cripta, surgieron grandes modificaciones al proyecto, a cargo entonces del arquitecto Antonio Muñoz García, lo que originó serios problemas técnicos por haberse variado considerablemente la distribución de las cargas muertas.

Hasta después de 12 años de iniciada la construcción, se inició la tarea, complicada y prolija, de la cúpula. Esta, de muy complicada forma si se toma en cuenta su realización en concreto armado, descansa sobre cuatro grandes traveses de 24 metros de longitud, 3.50 metros de peralte y 0.50 metros de espesor. El conjunto, traveses y cúpula, pesa unas 1,500 toneladas.

El proyecto arquitectónico, tal como quedó definido por el arquitecto Muñoz, exigía que esta cúpula estuviese coronada por una imagen religiosa que expresara la advocación del templo. La figura debía tener 12 metros de altura y estar construida y empotrada en tal forma que resistiese con éxito los fuertes empujes y consiguientes momentos flexionantes originados por temblores y vientos.

Pero el problema más serio consistía evidentemente en la cuestión de peso (don Miguel Rebolledo nos confía que la cuestión de pesos también fué muy seria para

él, toda vez que lo prolijo y peligroso de esta parte de la obra le originó pérdidas parciales. Por razones de distribución de cargas, la estatua no debía tener un peso mayor de 30 toneladas, y esto, dado el peso específico de los concretos ordinarios y el necesario espesor para los muros de la figura, era imposible de lograrse. Entonces, el ingeniero Rebolledo decidió experimentar con un concreto aligerado especialmente con CARLITA, y después de hacer diferentes muestras se llegó a producir un concreto con una resistencia entre 90 y 100 kilogramos por metro cúbico, en vez de los 2,400 aproximadamente que hubiese pesado un concreto ordinario. Se colaron muros de sólo 5 centímetros de espesor, y como el volumen total fué de un poco más de 10 metros cúbicos, pudieron economizarse diez toneladas en el peso de la figura, resolviéndose así, sin mengua de la rigidez y de la estabilidad, tan serio problema.

Para MATERIALES CARR, S. A., productores en México de CARLITA, este elemento aligerante y aislante, es una verdadera satisfacción y representa un triunfo técnico de primer orden el que un constructor tan eminente como don Miguel Rebolledo haya recurrido a nuestro material para coronar en condiciones tan especiales y difíciles una de sus obras más importantes en sus 50 años de constructor, y precisamente un edificio íntegramente realizado en concreto armado, del que don Miguel Rebolledo fué introductor en México, allá por 1902 como representante, junto con el ingeniero don Angel Ortiz Monasterio, de la casa Hennebique, del famoso ingeniero francés del mismo nombre, inventor del concreto armado.

Cuando conversamos con don Miguel Rebolledo para obtener, los datos para la presente información, pudimos hablar largamente con él de estas interesantes cuestiones, que son ya historia de la ciudad de México, y conocer de viva voz algunos de los problemas con que este gran constructor ha tenido que enfrentarse. Nos satisface profundamente el haber obtenido de él mismo, y en el curso de una inolvidable conversación, toda la historia de este interesante templo del Sagrado Corazón de María, cuyo remate significa, por la solución técnica implicada en él, toda una promesa para una futura gran técnica de la construcción, en un suelo como el nuestro que exige grave y urgentemente de la solución y del alivio en el problema de las cargas.

A R Q . M A U R I C I O G O M E Z M A Y O R G A

IMPULSORA Y DISTRIBUIDORA
MEXICANA SOCIEDAD ANONIMA
insurgentes 377 - 304

I D M S. A.

todos los productos
PROCESA MONTERREY

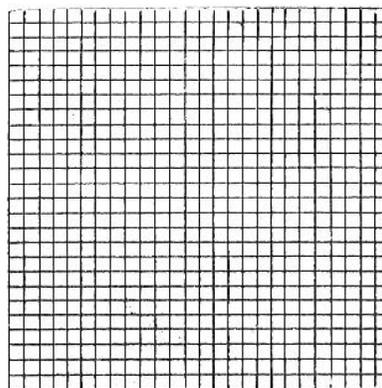
sr. arquitecto ●
sr. contratista ●
sr. ingeniero ●

tenemos todos los
materiales que usted
necesita en su obra
a los mejores precios
del mercado

MUEBLES DE BAÑO ● CONSULTENOS SU PROBLEMA
AZULEJOS ●
MOSAICOS ● teléfono :
PERSIANAS ● 28 - 96 - 05

cemento - arena - confitillo - tabique

MADERERA EL BOSQUE, S. DE R. L. Y C. V.



MADERAS PARA CONSTRUCCION

27 - 41 - 60 CALZ. MARIANO ESCOBEDO 174
MEXICO, D. F.

YA APARECIO ●

MEXICO EN EL TURISMO

una publicación de Editorial ESPACIOS

con un tiro inicial de
5.000 ejemplares _____

Leálo y convéncase de que es la mejor



revista en su género

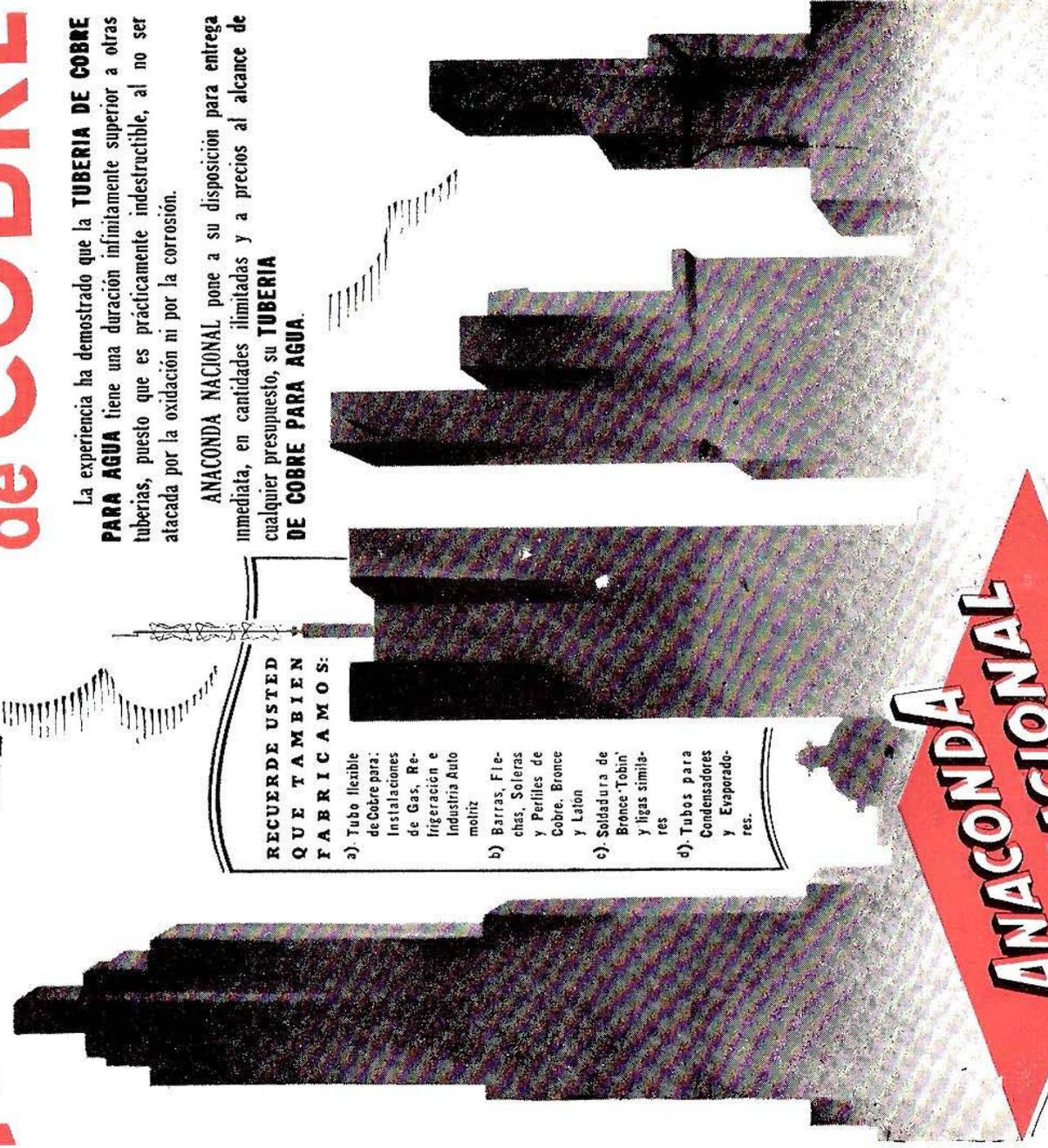
CONSTRUCCIONES MEJORES COM TUBERIA de COBRE

La experiencia ha demostrado que la **TUBERIA DE COBRE PARA AGUA** tiene una duración infinitamente superior a otras tuberías, puesto que es prácticamente indestructible, al no ser atacada por la oxidación ni por la corrosión.

ANACONDA NACIONAL pone a su disposición para entrega inmediata, en cantidades ilimitadas y a precios al alcance de cualquier presupuesto, su **TUBERIA DE COBRE PARA AGUA**.

RECUERDE USTED QUE TAMBIEN FABRICAMOS:

- a) Tubo flexible de Cobre para: Instalaciones de Gas, Refrigeración e Industria Auto moltiz
- b) Barras, Fiechas, Soleras y Perfiles de Cobre, Bronce y Latón
- c) Soldadura de Bronce 'Tobin' y ligas similares
- d) Tubos para Condensadores y Evaporadores.



**ANACONDA
NACIONAL**

NACIONAL DE COBRE, S.A.
PRIMERA FUNDICIÓN NACIONAL
Oficina de Ventas: Madrid, Avda. 21 de Septiembre, 215.
Tel.: 36-57-71 y 36-68-70
Fábrica: Pineda, ICA, No. 719
Calle Nueva Vallée, Tel. 16-68-17



CINERAMA: la tercera dimensión en el cine
DECORCEM: tres funciones en la decoración

DECORCEM no sólo recubre... no sólo pinta... no sólo impermeabiliza. DECORCEM hace las tres cosas a la vez, porque, correctamente empleado, DECORCEM es un material que **fragua** con la superficie a que se aplica, proporcionando a usted un elemento decorativo que protege y embellece sus construcciones, interior y exteriormente, por largo tiempo.

DECORCEM se produce en México con una fórmula inglesa ampliamente conocida en otros países, y está a la venta en nuestra fábrica, así como en expendios de materiales de construcción, ferreterías y tlapalerías.

DECORCEM se ofrece en 14 colores básicos y en blanco y negro. Se aplica con pistola o brocha. Su poder cubriente es 3 a 4 metros cuadrados por kilo, a dos manos.

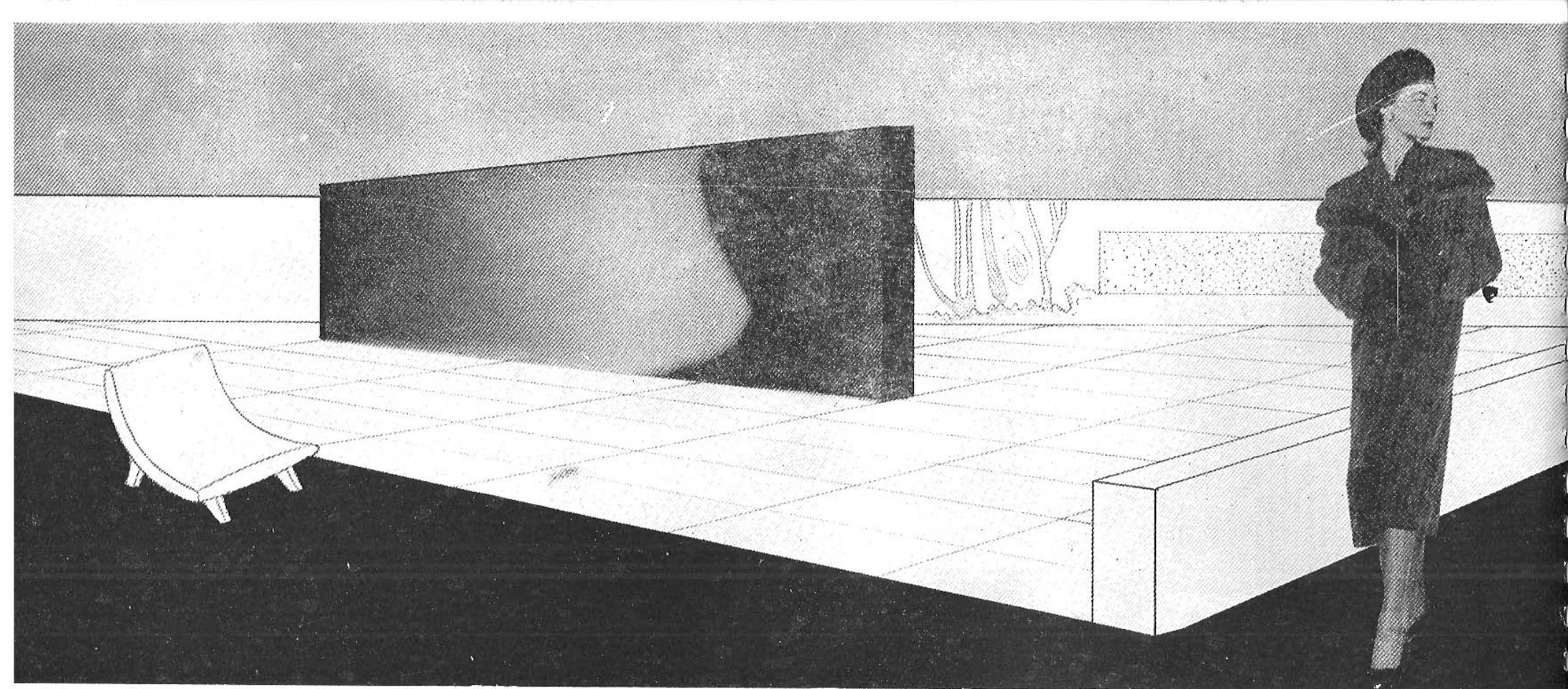
Pida usted folleto descriptivo a Cemento de Mixcoac, S. A., (Departamento DECORCEM), Avenida Tolteca 203, San Pedro de los Pinos, México 18, D. F., o a los teléfonos 15-49-65, 15-49-49 (extensión 81) u 11-48-40.



DECORCEM

REVESTIMIENTO DECORATIVO IMPERMEABLE

PRODUCTO TOLTECA



Industrial Marmolera, S. de R. L.

Gerente General:

ARQ. JOSE ALFONSO LICEAGA

taller de arquitectura y escultura, aserradero de piedra y mármol, revestimiento en fachadas o interiores.

Talleres: CALZADA MEXICO - TACUBA 1150
(Frente al Panteón Moderno)

Oficinas: AV. OAXACA 32 - 203
TELEFONO 27-46-15

Use usted el Mármol en las Construcciones Modernas

Nuestros Técnicos le Ayudarán a Resolver su Problema

FACILIDAD

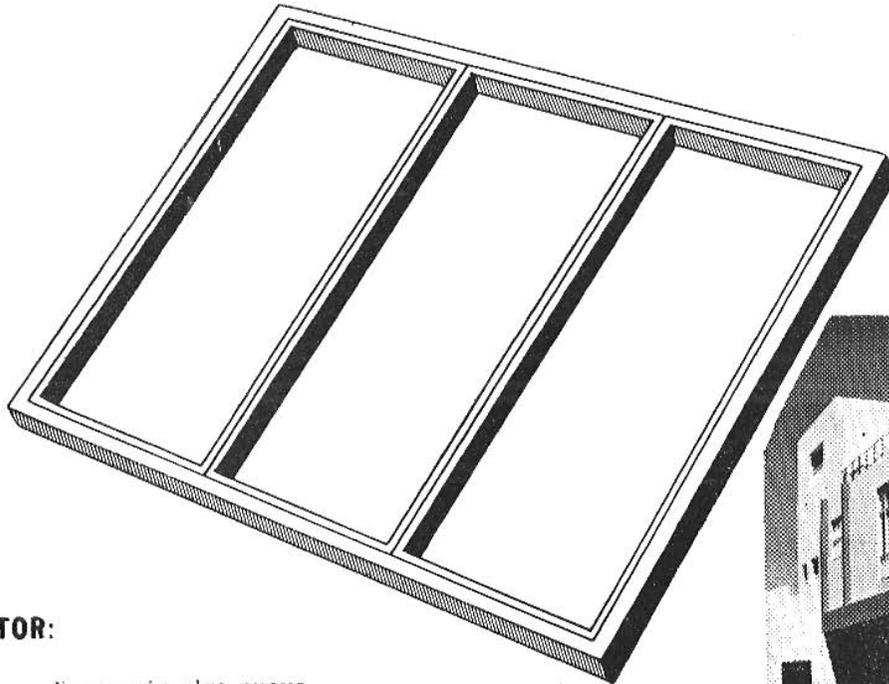
en su colocación

CON VENTANAS DE CONCRETO PERFILADO

Ventacret

(Marca Pend. Reg.)

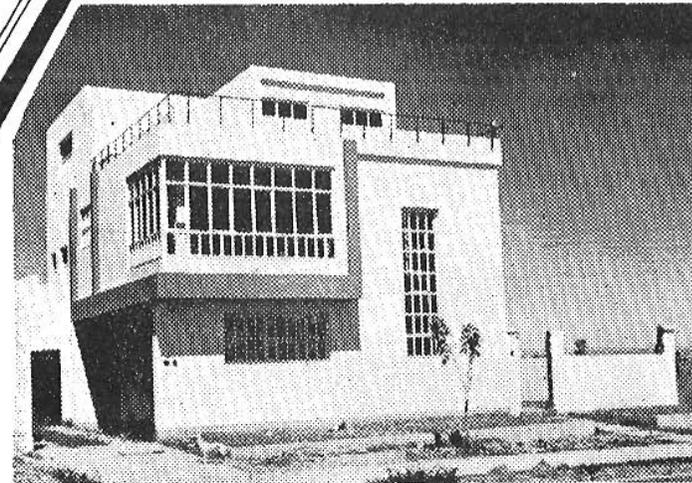
FACILES DE COLOCAR - INOXIDABLES - ECONOMICAS



SR. CONSTRUCTOR:

Ahora ponemos a su disposición algo nuevo y sensacional para su construcción. Las nuevas ventanas de concreto perfilado VENTACRET, le brindan una serie de ventajas exclusivas

- Se instalan con gran facilidad y rapidez.
- Se adaptan a cualquier tipo de construcción por su gran diversidad de tamaños y combinaciones.
- Son de bajo costo.
- Son económicas, porque no necesitan barniz ni pintura.
- Son incombustibles. Duran más.



Visítenos hoy Mismo

ASBESTOS DE MEXICO, S.A.

PLANTA EN BARRIENTOS, TLALNEPANTLA, EDO. DE MEXICO

OFICINAS EN MEXICO: REFORMA 139, TELS.: 13-80-66, 35-48-03, 35-48-04, 35-48-05.

Visite



para...

EXAMEN DE LA VISTA - REPARACION DE LENTES
INSTRUMENTOS OPTICOS Y CIENTIFICOS

ARTICULOS FOTOGRAFICOS Y
CINEMATOGRAFICOS
REVELADO, IMPRESION Y AMPLIFICADO

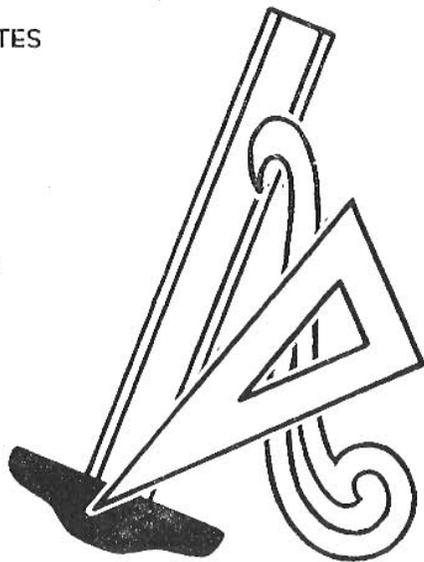
MATERIALES DE DIBUJO E INGENIERIA
COPIAS HELIOGRAFICAS Y FOTOSTATICAS

PLUMAS FUENTES PARKER Y SHEAFFER

Desde 1848

CALPINI

MADERO 34 MEXICO, D F



Fotomurales

TELA

TRIPLAY

MASONITE

CELOTEX

MUROS



J. Pérez Siliceo Hnos.

MATRIZ:

Uruguay 19 Tel. 12-93-92 Tel. 35-24-74

SUCURSALES:

Lerma 223

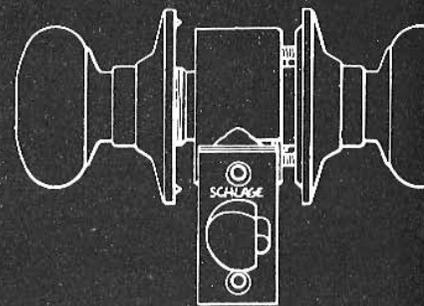
Tel. 28-87-01

Guanajuato 228

Tel. Prov. 11-61-47

SCHLAGE

LA CERRADURA IDEAL PARA
EDIFICACIONES MODERNAS



■ ESENCIALMENTE PRACTICAS

■ DISCRETAMENTE ELEGANTES

■ DE GRAN DURACION

■ DE RAPIDA INSTALACION

PRODUCTOS DE CALIDAD, S. A.

TELS. 14-65-86, 35-65-20, 11-15-04, 35-24-35
INSURGENTES No. 76 MEXICO, D. F.



oficinas de Wagons-Lits/Cook.

Pas Martin, S.A.

Con sus oficinas, estudio y exposición, en
PASEO de la REFORMA, 262. (glorieta deniza)
telefonos, 14-33-65, 14-34-82, 14-35-74,
y
REFORMA, 114. (Lomas) tel, 20-24-80.

DECORACION COMERCIAL
DECORACION RESIDENCIAL
DISPLAYS, EXPOSICIONES
DECORACION PROVISIONAL
DECORACION FLORAL
Y JARDINERIA
INSTALACIONES ESPECIALES
de luz, aire, sonido, etc.

CARLITA



PERLITA INFLADA

el material de cualidades extraordinarias para:

● CONCRETO LIGERO

Peso: desde 1400 a 1800 K/m³

Resistencia: desde 140 a 264 K/2

● APLANADOS ACUSTICOS DE YESO

Absorción: 0.55 a 513 ciclos

● AISLAMIENTOS TERMICOS

Factor K desde 0.20



MATERIALES CARR, S. A.

S. JUAN DE LETRAN 11-310 TEL. 21-80-93 MEXICO, D. F.

Si de calidad se trata...

SALVADOR HUICH

*lo tiene todo
para la belleza
y comodidad
de sus*

PISOS

Gral. PRIM 13

junto a Bucareli

TELS.: 18-41-06 y 35-92-17

COLIMA 268

casi esq. con Insurgentes

Airborne

alfombras 100% nylon

Karsys

*alfombras y tapetes
reversibles*

Linóleo

*inglés canadiense
alemán y holandés*

Nella

*bajo alfombras
con base de hule*

Krommenie

*pisos completos
de corcho*

Sloan y Nairn

*losetas asfálticas
americanas*

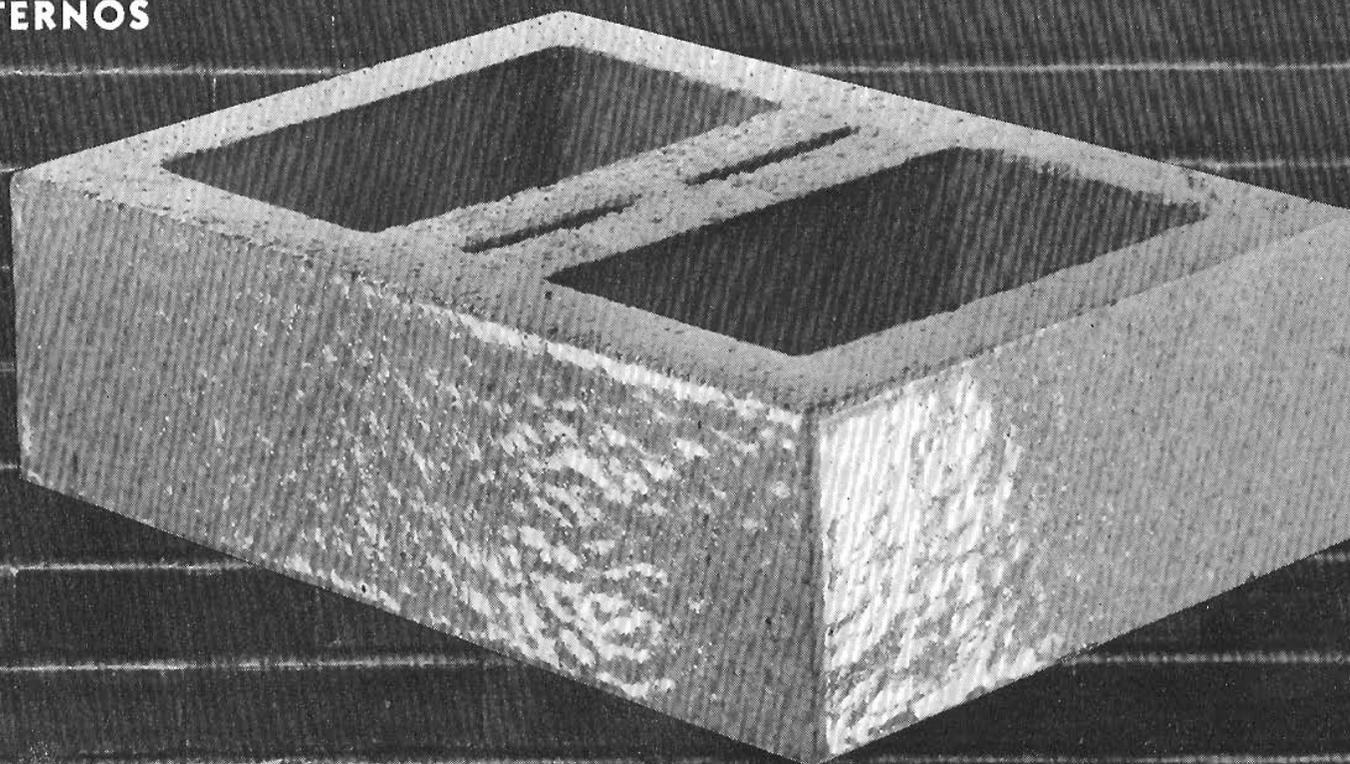
la famosa marca

Alexander Smith

*INC. de Nueva York,
tapetes de lana
americanos*

VITRICOTTA

PRODUCTOS ETERNOS



Cía. Mexicana de Tubos de Albañal, S. A.

Exhibición y Ventas:

San Juan de Letrán 27.
Tels. 13-46-33.

Oficinas y Ventas:

Av. Marina Nacional, Núm. 200.
Tels. 16-24-00, 38-21-20 y 16-20-02
MEXICO D. F.

Por primera vez en México
la nueva y sensacional persiana

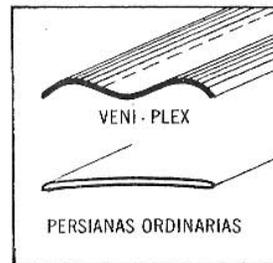
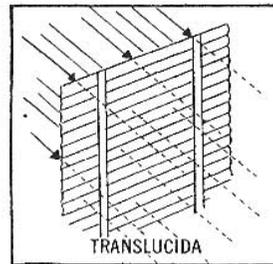
VENI-PLEX

LA PERSIANA TRANSLUCIDA

Fabricada con el material plástico

Formulated Polystyrene

- En atractivos colores.
- Es translúcida (pero no transparente)
- Difunde la luz dando vida a los colores
- Mucho más ligera que cualquier otro material usado hasta la fecha.
- Flexible, no se rompe, no se descascara
- No se adhiere el polvo y es lavable.
- No se decolora, no se oxida ni corroe.



OTRA EXCLUSIVA DE
PERSIANAS LUMMEX S.A.

LA PRIMERA FABRICA EN MEXICO

Ave. Colonia del Valle No. 615. Tels. 37-33-83, 23-33-41, 23-11-50, 37-33-34, 37-17-71, 23-48-48, México, D. F.

mexico en el
turismo

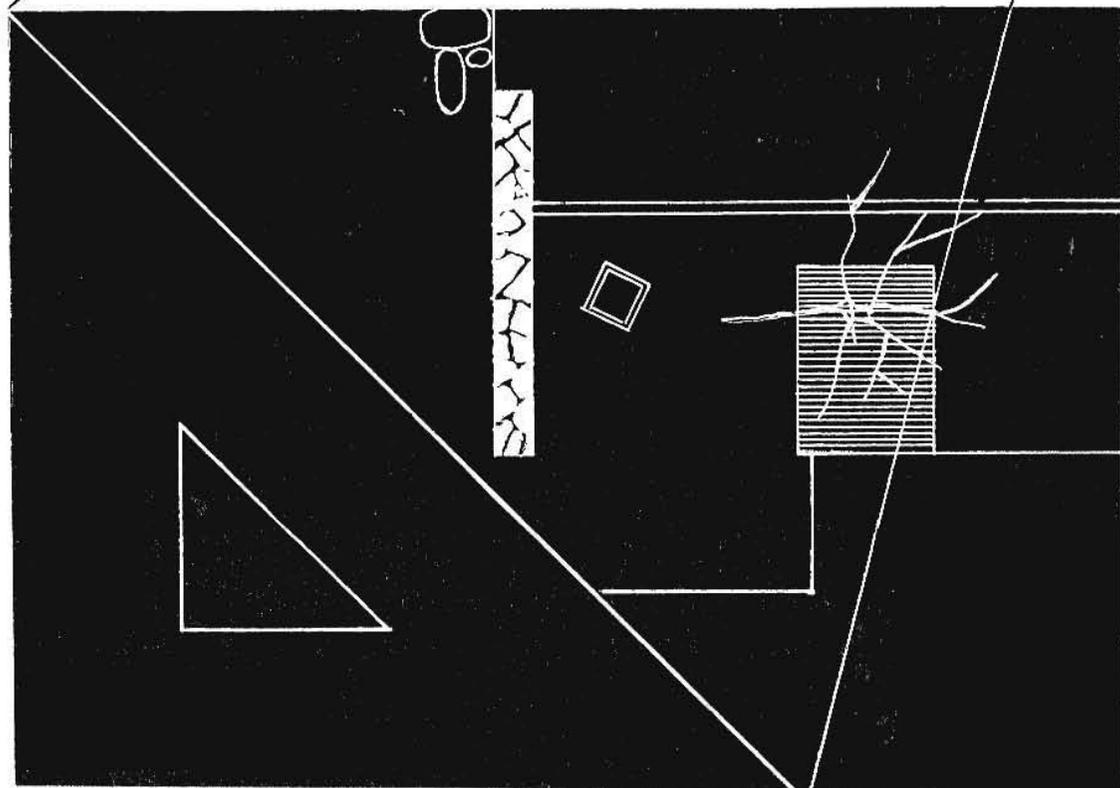
tuxpan no. 20

37-00-15 y 14-65-58

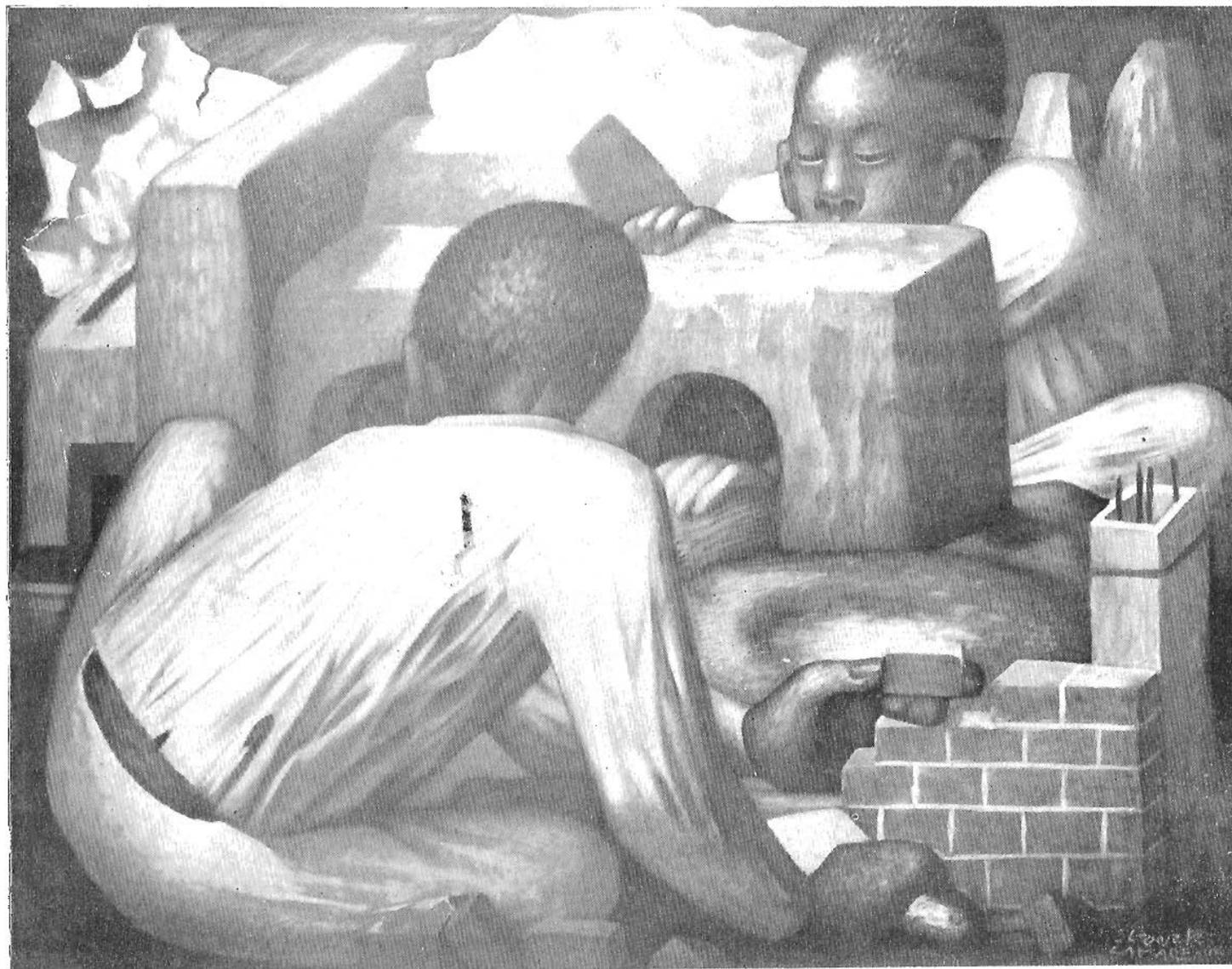
HORR & CHOPERENA SUC. S.A.

- MATERIALES
- PARA ARTISTAS
- ARQUITECTOS
- INGENIEROS
- DIBUJANTES

MADERO
12 - 17 - 99
36 - 14 - 49

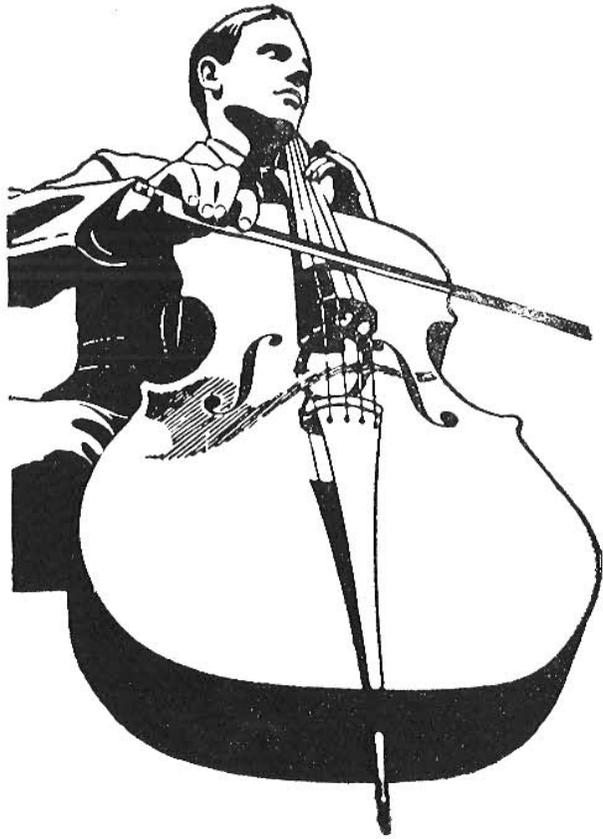


CRUZ AZUL



COOPERATIVA
MANUFACTURERA
DE CEMENTO
PORTLAND, S. C. L.

Fábricas en JASSO, HGO.
y en LAGUNAS, OAX.



XELA

830 Kcs

BUENA MUSICA
EN MEXICO

*Incomparable
y Práctico!*

AV. CUAUHEMOC 647 - B

TEL. 13-48-46

CARACTERÍSTICAS:

- De Instalación Sencilla
- De Impermeabilidad Absoluta
no más humedades
- Antiderrapante y Seguro
evita resbalones peligrosos
- De Presentación Agradable en
Blanco y Colores
- Adaptable a Baños
Construídos o por Construír
- De Fácil Limpieza y
Precio Accesible

*Sr. Proprietario...
Sr. Contratista...*

Modernice su
baño con el
Piso-Regadera
LAV-O-MEX
que es elegante
y seguro.

El Piso-Regadera
LAV-O-MEX
resuelve su
baño en
forma
perfecta.

PISO-REGADERA LAV-O-MEX

Hecho en México
Marca Ind. Reg.



EL LUGAR IDEAL PARA VIVIR...

JARDINES
DEL PEDREGAL
DE SAN ANGEL

OFICINAS:
REFORMA 137 - 1er. PISO
TELEFONOS:
12-08-80 - 12-42-81 - 12-43-82

