

01061
① 2ej.
Vol. I

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

"ORIGENES DE LA ARQUITECTURA MEXICANA CONTEMPORANEA"
(ANALISIS DE LA DECADA DE 1920 A 1930)

TESIS QUE PARA OPTAR AL GRADO DE MAESTRO EN HISTORIA,
ESPECIALIDAD HISTORIA DEL ARTE, PRESENTA

ENRIQUE JAVIER DE ANDA ALANIS

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MAYO DE 1987



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

Introducción y Propósitos.....	pág. 7
CAPITULO I Los modelos estéticos en México entre 1920 y 1934....	pág. 13
CAPITULO II La sensibilidad nacionalista.....	pág. 82
CAPITULO III El concreto armado: la técnica constructiva de la década.....	pág. 170
CAPITULO IV La arquitectura del Decó.....	pág. 233
CAPITULO V Las tendencias aisladas.....	pág. 406
CAPITULO VI La imagen de la arquitectura moderna occidental en México.....	pág. 484
CAPITULO VII La renovación teórica.....	pág. 551
Consideraciones Finales.....	pág. 656
ANEXO I Relación de edificios conocidos o solamente proyec- tados en el periodo que abarca de 1920 a 1934.....	pág. 666
ANEXO II Relación de los arquitectos en ejercicio entre 1920- 1934 que aparecen citados en este trabajo.....	pág. 724
Bibliografía.....	pág. 732

INTRODUCCION Y PROPOSITOS

El propósito de la presente investigación pretende ser una revisión de algunas de las corrientes arquitectónicas que se expresaron a través de la teoría, la crítica y las obras construidas en el México de la década de los veintes. Para ello se ha partido de la consideración de que la arquitectura cumple con tres cometidos sociales básicos: dotar de locales y ámbitos para la vida cotidiana, ser un medio de expresión plástico de la sensibilidad individual y asegurar la trascendencia histórica de la colectividad, por tal motivo entendemos el análisis y enjuiciamiento de sus realizaciones, no como ponderación de hechos aislados, sino solamente como un acontecimiento histórico lineal, siempre en relación con el espíritu que anima a la cultura en su conjunto. En tal medida hemos tomado como referencia fundamental al movimiento revolucionario de 1910, y en particular su transformación tanto en estructuras de gobierno, como en proyecto cultural a partir de 1920. La premisa en función de la cual establecimos los parámetros más amplios que abarcan este trabajo, fué que si bien a partir del carrancismo se dá inicio a la conformación del nuevo modelo estatal, no será sino hasta el advenimiento del grupo de Agua Prieta y en particular del caudillo de la Revolución, el General Alvaro Obregón, quien asumiendo la primera magistratura el 1º de diciembre de 1920 dá inicio, de hecho a una nueva etapa histórica en la vida del país, caracterizada por el fortalecimiento del presidencialismo con la consecuente centralización del poder, la apertura de la economía nacional a los modelos capita-

listas, y la búsqueda de un proyecto cultural que pretende configurar una nueva identidad nacional y que constantemente se debate entre los nacionalismos a ultranza y la aceptación de las más frenéticas vanguardias occidentales.

Este renglón de la historia moderna mexicana, tiene a diferencia de otros períodos en donde generalmente se dan interpolaciones, límites muy precisos. Inicia con la asunción al poder del General Obregón, (tras el asesinato del presidente Venustiano Carranza) y termina el 1º de diciembre de 1934 con la llegada a la presidencia del General Lázaro Cárdenas del Rio; catorce años en los cuales se suceden cinco gabinetes de gobierno regidos prácticamente por la misma ideología y comandados sucesivamente por los dos hombres fuertes del período, el General Obregón (Presidente entre 1920 y 1924) y el General Plutarco Elías Calles, "Jefe Máximo de la Revolución", Presidente de la República del 1º de diciembre de 1924 al 30 de noviembre de 1928. Calles a su vez fué "poder tras el trono" en los regimenes subsecuentes, circunstancia que dió lugar al "Maximato" (la vigencia del jefe máximo) dentro del cual se desarrollaron los gobiernos del Licenciado Emilio Partes Gil (30 de noviembre de 1928 al 5 de febrero de 1930), del Ingeniero Pascual Ortiz Rubio (5 de febrero de 1930 al 4 de septiembre de 1932) y del General Abelardo L. Rodríguez (4 de septiembre de 1932 al 1º de diciembre de 1934).

Se plantearon para esta investigación, una serie de objetivos a realizar, los cuales, sin pretender citarlos en orden prioritario en virtud de que todos atienden el propósito de clarificar el panorama histórico de la producción arquitectónica del período, son entre otros: el análisis de cada uno de los movimientos y tendencias que

se dieron en el momento, abordando cada caso desde el punto de vista de sus orígenes, motivaciones procedentes del exterior, las bases teóricas planteadas, sus relaciones con programas culturales oficiales o paralelos al ámbito estatal, la identificación de las morfologías arquitectónicas y los programas espaciales que les caracterizan, y las eventuales aportaciones que desde el punto de vista plástico o tecnológico hallan sido trascendentes. La formación de una relación lo más exhaustiva posible de las obras y proyectos efectuados en el período; en base a una selección de la hemerografía de la época, determinar cuales eran las corrientes de opinión y la crítica en torno a la obra ejecutada en el momento mismo de su aparición a fin de dejar de lado, como principio peculiar de este trabajo, los juicios que tradicionalmente se han manejado en torno a la arquitectura mexicana.

Un aspecto que consideramos importante en todo momento fué rastrear la génesis de los movimientos; para lo cual el objetivo se planteó en tratar de determinar la influencia extranjera que a través de las publicaciones periódicas, más que los libros, pudo haber impactado al medio local. Con ello se pretendió deslindar en la medida de lo posible, el sustento de originalidad que cada tendencia tuvo en relación a las expresiones ajenas a México, y la congruencia respecto de la problemática peculiar que enfrentaba el país durante la post-revolución, entendiéndolo en ello tanto la demanda de locales de habitación y servicio, como la necesidad de crear una nueva identidad cultural que alejara de aquel presente, a la cultura del porfiriato. Por tal razón nos propusimos insistir

en que la arquitectura mexicana de la etapa de los modernismos, y la que coincide con el nacimiento de la moderna arquitectura europea, debe ser analizada en cuanto a sus resultados, solo dentro de los parámetros que establece el momento social en que se desarrolla, y que la revisión de las influencias extranjeras dentro de ella, debe servir para determinar los modelos interpretativos que fueron surgiendo, pero en ningún momento para fincar juicios de valor que pretendan la comparación cualitativa. Objetivo fundamental implícito en la investigación, fué el establecimiento del concepto de modernidad dentro del panorama local, entendiéndolo no necesariamente como la afinidad con las tendencias de vanguardia occidentales, sino como el resultado causal de las transformaciones sociales y culturales que expuso la Revolución.

Respecto de la metodología seguida podemos apuntar los siguientes aspectos: Se dió particular interés a la revisión de la hemerografía de la época, en virtud de que la consideramos fuente de primera mano para conocer la opinión de la crítica arquitectónica, la difusión de imágenes de la obra producida dentro y fuera del país (y en tal medida, las repercusiones que pudo haber tenido en el propio medio), las argumentaciones teóricas expuestas por distinguidos miembros del gremio que como Federico Mariscal y Carlos Pallares entre otros, lograron consolidar líneas de pensamiento de importante repercusión en la época. Se revisaron dos periódicos, El Universal y Excelsior, toda vez que ambos acogieron en algún momento, secciones dedicadas a la difusión de la arquitectura bajo la responsabilidad de arquitectos que supieron utilizar-

las como importantes foros de discusión; respecto de las revistas, la revisión se hizo tanto en las de carácter especializado como: Cemento, Tolteca, Revista Mexicana de Ingeniería y Arquitectura, El Arquitecto, y Obras Públicas, como aquellas que con perspectivas más amplias, se dedicaban a la promoción artística y cultural, tales son los casos de: Azulejos, El Maestro, Forma, La Antorcha, y Mexican Folkways. En todos los casos casi sin excepción, tuvimos el muy serio obstáculo de enfrentarnos a colecciones incompletas, que por supuesto han provocado lagunas en el cuerpo de datos que pretende ofrecer éste trabajo. Es muy lamentable el no poder contar con series completas de estas importantes fuentes informativas, ni aún en sitios que como la Hemeroteca Nacional, es depósito obligado de nuestra historia hemerográfica; hasta donde fué posible acudimos a colecciones particulares, las más de las veces mutiladas y también incompletas y hubimos también de constatar con pena la desaparición de otras, que como las que existieron en la biblioteca del Colegio de Arquitectos de México, sirvieron en su momento para la elaboración de importantes tratados, como la "Arquitectura Contemporánea Mexicana" de Israel Katzman.

En torno a la bibliografía, se revisó toda la existente en torno al tema que ocupa estas reflexiones; se dió especial énfasis a la revisión de los análisis desarrollados sobre el movimiento revolucionario de los años veintes, y en particular a aquellos que expresan opiniones alrededor de las artes y la cultura de la época. Los escritos sobre arquitectura fueron consultados en tanto que fuentes obligadas, pero de ningún modo se tomaron como directriz

determinante, toda vez que el propósito planteado fué justamente acceder a un nuevo modelo de interpretación basado tanto en las fuentes hemerográficas, en el panorama cultural del período y en el análisis directo de las obras más importantes. Para el efecto se procedió a hacer una relación lo más exhaustiva posible dentro de los límites de nuestras fuentes de información, de las obras y proyectos ejecutados en esta etapa, integrándolas a nuestro juicio, en grupos señalados por la identidad de principios, los propósitos y los resultados formales. El análisis de las edificaciones partió siempre que fué posible de la experiencia directa frente a la obra, por considerar que la arquitectura en tanto que manifestación de una voluntad artística, solo puede ser juzgada tras la vivencia del espacio y las formas. En aquellos casos en que las obras han desaparecido, se recurrió a la información fotográfica; en ningún momento se hicieron valoraciones de edificios de los que no se tuvieran referencias visuales.

Si bien se manejan a lo largo de la exposición diversos agrupamientos edilicios, generalmente se eligieron algunos casos que también a juicio del autor, son representativos de las tendencias o sobre de los cuales se hicieron descripciones analíticas, siempre con la finalidad de ponderar todos aquellos elementos que siendo característicos, definen la orientación de un estilo. Los análisis se desarrollaron en torno a la conformación plástica del inmueble, a la calidad del espacio generado, al valor de uso del edificio, eventualmente a la mecánica estructural y finalmente a su relación de simpatía o no, con los programas

culturales vigentes en el momento de su ejecución. Parte medular del juicio a las obras trató de ser siempre, su valor significativo dentro del contexto social mexicano, alejándose lo más posible de la ponderación en tanto que obra aislada; particularmente, más nos ha interesado el fenómeno de interacción entre edificio y cultura que la valoración como acontecimiento artístico independiente. Por todo lo anterior, las conclusiones respecto a cada tendencia trataron de seguir la siguiente orientación: su ubicación dentro del contexto de la Revolución Mexicana, su eventual contribución al concepto de modernidad emanado de la propia Revolución, los valores estéticos y espaciales que lo califican y las aportaciones que particularmente haya ofrecido al panorama de la arquitectura mexicana. Intencionalmente se excluyó de este discurso, el asunto del Funcionalismo, por considerar que la trascendencia del tema es tan importante, que por sí mismo demanda la atención de un trabajo exclusivo; por tal motivo pese a que los orígenes de esta escuela se fincan a finales de los veinte, hacemos escasas referencias al tema.

La presente tesis ha sido organizada en siete capítulos y dos anexos. El primer capítulo, "Los modelos estéticos en México entre 1920 y 1934", plantea una visión muy general de cuatro programas culturales de primera importancia durante el período: el Muralismo impulsado en sus orígenes por José Vasconcelos como parte de la estrategia estatal obregonista para configurar la cultura de la Revolución; el movimiento de los "contemporáneos", integrado por jóvenes literatos que de manera importante plantearon una contra-

propuesta al nacionalismo vasconcelista, bajo la perspectiva de integrar la cultura mexicana al concierto de modernidad europeo. El "Estridentismo" cuya vocación fué hacer estallar la imaginación en favor de un cambio inmediato de los programas de expresión artística, y las "Escuelas al Aire Libre" que apoyadas por el Estado representaron una vital experiencia cultural para el país, toda vez que se propusieron la formación artística de la niñez y la juventud, fomentando tanto la libertad de expresión como el manejo de una temática naturalista que buscaba el robustecimiento de los valores de identidad nacional. El objeto de este capítulo fué dar a conocer el marco amplio dentro del cual se desarrollaron las diversas expresiones arquitectónicas y dejar sentado al mismo tiempo, la gran efervescencia que desató en la época la búsqueda de una imagen robusta que consolidara históricamente al movimiento revolucionario. El segundo capítulo aborda el tema de "La Sensibilidad Nacionalista", y en él hacemos un análisis del concepto de nacionalismo cultural, su expresión en la arquitectura, y sobre todo, algo que nos ha resultado muy importante, el rastreo de los orígenes teóricos del nacionalismo artístico, planteando la tesis de que es en el seno del Ateneo de la Juventud en donde surgen las primeras ideas en favor de un cambio cualitativo en el arte nacional, buscando lograr mayor identidad con la plástica virreinal novohispana. En el mismo apartado intentamos un ensayo de interpretación de la obra de Saturnino Herrán, a quien postulamos como enlace fundamental entre la doctrina nacionalista y las primeras muestras pictóricas que la expresan con claridad.

El tercer capítulo "El concreto armado: la técnica constructiva de la década", está dedicado a revisar tanto los antecedentes, como la gran expansión que sufrió la tecnología del concreto en el México de los veinte. La idea que se plantea es: el uso extensivo del cemento (en sus diversas formas de empleo) motivado por la expansión industrial a que da lugar el Estado Callista, y su repercusión en la morfología plástica y la dilatación de los espacios. Se hace mención tanto de algunos edificios importantes construidos a base de concreto armado, como de las diversas alternativas que siguieron los fabricantes del cemento, para impulsar la comercialización de su producto sobre todo a través de insistir en la relación estrecha que debía de haber entre cemento y modernidad.

El capítulo "La Arquitectura del Decó", expone la segunda agrupación importante de edificaciones de la época (la primera corresponde al nacionalismo) y de hecho mantiene una estrecha vinculación con el capítulo subsecuente, "Las tendencias aisladas"; en ambos se exponen las características sobresalientes de las obras que fueron producidas por todos aquellos movimientos que en su momento, cobraron una amplia distancia respecto a la vocación nacionalista, al considerar que mantener esta postura frente a la creación de la nueva cultura de la Revolución, lejos de robustecer identidades, tan solo provocaría un estancamiento de la evolución de las ideas, las formas y los modos de expresión artísticos.

La denominación "Decó", que en realidad ha sido recientemente adoptada para distinguir los productos culturales y artísticos del estilo plástico puesto en boga a partir de 1925, intenta hacer una

primera agrupación de todas aquellas obras que a nuestro juicio corresponden a esta morfología plástica, que de una manera importante influyó a cierto sector de la arquitectura nacional, sobre todo a aquellos autores que se habían empeñado por dar respuestas edilicias de gran originalidad, buscando siempre la consolidación del concepto de vanguardia. Asimismo dentro del apartado hacemos una subdivisión de las variantes del estilo, una caracterización de elementos morfológicos, un análisis con la hipótesis correspondiente sobre el camino que tomó el estilo para ingresar al país, y finalmente una valoración de casos que nos han resultado importantes; así como también la calificación con éste título, de una serie de edificios que consideramos cubren los requisitos que hemos detectado como genéricos. En el apartado correspondiente a las tendencias aisladas, hemos dispuesto a todos aquellos casos (individuales o que integraron tendencia) cuya producción también se apartó del nacionalismo, pero que por otra parte la calidad y originalidad de su obra la hace diferenciarse del movimiento Decó. Pretendemos con esta separación, no la sobrevaloración de un estilo en demérito de otros, sino solo un auxilio metodológico para analizar con mayor claridad el panorama general. En relación a las tendencias aisladas, especial énfasis ha recibido el tratamiento a los casos de los arquitectos extranjeros que laboraron en México en los años de la Revolución; lo hemos estimado importante en la medida de que ellos, fueron portadores directos de los programas vigentes en sus países de origen, y que más adelante influyeron en la

situación local.

El capítulo "La imagen de la Arquitectura Moderna Occidental en México", postula con mayor extensión el concepto que hemos anotado en relación a la obra de los arquitectos extranjeros. En este caso se trata de analizar la incorporación de estilos a través de las fotografías y artículos que aparecieron en diarios y revistas de la época, teniendo mucho que ver por supuesto, las campañas publicitarias y los elogios vertidos en torno a ellos. Pretendimos con esto, contribuir a la clarificación del origen de algunos estilos, mediante el seguimiento de su aparición en el medio nacional. Finalmente, el capítulo "Inicios de la Renovación Teórica", tiene que ver con aquellas ideas que en torno al valor, el significado y el método de creación de la arquitectura, empiezan a circular en la década, no como opiniones aisladas, sino con la solidez de los conceptos que paulatinamente van integrando una estructura teórica. Sobresale por supuesto, la presencia de José Villagrán García, quien formuló una teoría de tan amplio aliento que influyó en la edificación nacional hasta más allá de los años cincuentas.

Se presentan como parte complementaria, dos anexos amén de la bibliografía, en donde creemos que aparecen títulos que generalmente no habían sido presentados en los tratados sobre arte o arquitectura mexicana. De los anexos, uno es la relación de los nombres de arquitectos que estuvieron en ejercicio durante el período y el otro, que estimamos más importante, es una recopilación de todos los proyectos y obras ejecutadas en el período,

señalando además en cada una de ellas los siguientes datos: autor, año de terminación, ubicación, estado actual del inmueble, corriente estilística con la que tenga mayor afinidad y por lo menos una referencia bibliográfica o hemerográfica para que el interesado pueda obtener mayores datos en torno al edificio.

Finalmente, si bien con los juicios expresados a lo largo de esta tesis podrá haber grandes divergencias, consideramos, esperando que así sea, que nuestra más importante aportación haya sido en favor de historiar con mayor detenimiento y con el apoyo de fuentes documentales, a la producción arquitectónica elaborada en nuestro país hacia los primeros años de la consolidación de la Revolución Mexicana.

CAPITULO I

LOS MODELOS ESTÉTICOS EN MÉXICO ENTRE 1920 y 1934

.....

"Cosmopoliticémonos ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional. Las noticias se expanden por telégrafo..."

Manuel Maples Arce

"Sonámbulo, dormido y despierto a la vez ,
en silencio recorro la ciudad sumergida,
¡Y dudo! y no me atrevo a preguntarme si es
el despertar de un sueño o es un sueño mi vida"
Xavier Villaurrutia/Estancias nocturnas.

"Habito en silencio mi paisaje teatral, como poema de Villaurrutia"
Agustín Lazo/Catálogo INBA (1984)

"El ascensor eléctrico y un piano intermitente
complican el sistema de la casa de apartments,
y en el grito morado de los últimos trenes
intuyo la distancia".

Manuel Maples Arce/Tras los adioses últimos...

"...es intolerable seguir pretendiendo hacer un arte nacional
-hablo de un arte superior- a base de jarros de Guadalajara y ba-
teas de Michoacán"

Carlos Mérida/1926.

El periodo de los años veintes en México fue particularmente pródigo en asociaciones de artistas que se congregaban con el propósito de discutir y criticar los acontecimientos culturales del momento dentro y fuera del país. La edición de múltiples revistas, manifiestos, y hojas volantes, da buena cuenta de la beligerancia con que la mayoría de los artistas e intelectuales del momento participaban comprometidamente en la configuración de la cultura local; el apasionamiento con que se abrazaban las diversas posturas artísticas no pocas veces involucradas dentro de un contexto político, trascendió más allá de los cenáculos para dar lugar a las agrupaciones que como el "Sindicato de obreros, técnicos pintores y escultores" (fundado en 1922) y la "Liga de escritores y artistas revolucionarios" (a partir de 1933), se lanzaron a la arena de las contiendas políticas defendiendo causas estéticas, generalmente relacionadas con movimientos de reivindicación social.

La pluralidad de inclinaciones teóricas que convocó a la participación multidisciplinaria de las diversas artes, cristalizó no solo en la tarea editorial, sino también en la realización de un sinnúmero de expresiones colectivas, tales como las exposiciones de pintores promovidas por críticos literarios, la fundación del Teatro "Ulises" (con puestas en escena de obras europeas modernas, traducidas por lo poetas "contemporáneos", y escenografía y vestuario de los pintores afines a este movimiento), ilustración de libros y poemas por artistas que se propusieron traducir en formas gráficas; el rabioso estallido revolucionario de la

propuesta literaria del Estridentismo, la colaboración, no exenta por cierto, de eventuales discrepancias ideológicas de los muralistas y los escultores con los jóvenes arquitectos (Obregón Santacilia y Mendiola entre otros), que tuvieron en sus manos la construcción de la edificación de la Revolución. Si bien en lo general, la interrelación e influencia recíproca entre pintores y poetas se dió con mucha frecuencia, no se deben dejar de lado todos aquellos casos de asociación entre representantes de otras disciplinas artísticas, que culminaron también en brillantes productos estéticos característicos del momento: Diego Rivera influye en la música de Carlos Chávez y en la arquitectura ordenada por José Vasconcelos, las tribunas del Estadio de Jalapa mueven a la emoción de la poesía estridentista, la pintura de los niños que asisten a las "Escuelas de pintura al aire libre" pone en la escena principal, el valor del contexto urbano de los alrededores de la ciudad de México. Así como estos, se encuentran multitud de otros casos en que es claro observar como las acciones que emprende un artista, mueven radicalmente la sensibilidad de otro, que ejerciendo diferente disciplina creativa vislumbra en los señalamientos del primero, ricas proposiciones para aventurar con ellas su propia experimentación. Por supuesto que esta condición de mutua relación e influencia no es exclusiva ni privativa de este período, lo que la distingue dentro del panorama de la historia cultural de México, es la intensidad con que se desarrolla en todos los escenarios artísticos, y la muy amplia gama de diversos caminos que se siguen

en este marco de la historia local. Todos ellos nacen en este periodo, y pocos lograrán franquear el umbral que significó la primera mitad de la década de los años treinta. A nadie escapa también, la consideración de que respondiendo a sus disciplinas particulares constituyen la base y el antecedente directo más claro para entender el proceso de maduración que sufren las artes en México justo al mediar la centuria.

A la configuración de este ambiente creativo, contribuyeron varios factores, en principio algo que apunta Raquel Tibol y que nos resulta muy convincente para la comprensión del fenómeno: "...la enorme necesidad de expresión que se produce en periodos de cambio en sociedades agredidas en sus tradiciones culturales". (1) Por otra parte, la ciudad de México de dimensiones infinitamente más reducidas que las actuales, concentraba en su casco antiguo casi todas las actividades intelectuales del momento; las tertulias en los cafés, Paris, Lady Baltimore, Tacuba, La Flor de México, La Oriental, y el famoso Café de Nadie, bautizado así por los estridentistas que lo tomaron como galería de exposición y centro de sus propios encuentros. Las reuniones de la Sociedad de Arquitectos que iniciadas con toda formalidad en su local de la calle de Uruguay N°40, venían a concluir en la cantina "La Opera". Casi todos los pintores y arquitectos tenían sus estudios en las calles del primer cuadro de la ciudad, y los que más alejados vivían de este candente escenario de la creatividad colectiva, tenían sus casas en las colonias Roma o Guerrero. Esta situación de proximidad física

favoreció indudablemente la convivencia permanente y es un hecho que dió mayor facilidad a la libre asociación de voluntades en torno a ideales comunes.

Paralela a lo anterior, está también la circunstancia de que la mayoría de los artistas e intelectuales se ganaban la vida trabajando en ciertas dependencias de gobierno, como la Secretaría de Educación Pública, que desde el período vasconcelista cobijó a un grupo importante de trabajadores de la cultura. En este ministerio encontramos entre otros a los arquitectos Vicente Mendiola y José Villagrán, a pintores como Diego Rivera, Manuel Rodríguez Lozano y Rufino Ramayo, y a literatos como Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. Otro receptáculo de jóvenes intelectuales, aunque nunca de la misma generosidad que Educación Pública, fué la Secretaría de Relaciones Exteriores, ubicada en ese entonces en la avenida Juárez, muy cerca del cruce con Bucareli; las escuelas, y sobre todo la Academia de Bellas Artes, fueron también lugar común tanto para obtener la subsistencia económica como para urdir en grupo, los planes de revolución cultural que al decir de sus creadores, habrían realmente de renovar el panorama social del México contemporáneo.

El propósito de revisar este juego de circunstancias culturales, será el de intentar establecer cuáles fueron las cualidades estéticas que persiguió cada uno de los grupos que ocuparon la escena principal en el período, y en qué medida el cúmulo de sus objetivos se llegó a traducir en hechos concretos

que hoy en día, ante la mirada escrutadora de la reflexión histórica, han llegado a convertirse en condicionantes de estilo en la más estricta acepción del término, aquella que lo refiere a los componentes que integran la expresión artística de un grupo, en un contexto social y dentro del límite de un espacio temporal determinado.

En nuestro caso de análisis, hemos ubicado el compás cronológico de acuerdo a una circunstancia política caracterizada por la presencia de los generales aguaprietistas al frente del Estado, quienes asumen el control de la República a partir de la presidencia del "Caudillo de la Revolución" el General Alvaro Obregón entre 1920 y 1923, seguido por la sólida presencia del General Plutarco Elías Calles, quien extiende el poder de sus decisiones más allá del límite de su propio mandato (1924-1928), dando lugar a lo que la historia mexicana registró como los años del maximato. El período del maximato abarca de 1929 a 1934, y a pesar de que acoge dentro de sus límites la presencia de tres Presidentes de la República (Emilio Portes Gil 1928-1930; Pascual Ortiz Rubio, 1930-1932 y Abelardo L. Rodríguez 1932-1934) queda claro ante la revisión de los hechos, que la única voluntad que prevaleció y que por supuesto definió la línea política a seguir fue la del General Calles, "Jefe máximo de la Revolución", y último caudillo de la generación armada de la gesta de 1910.

La relación de las características que se desprenden del trabajo artístico de los grupos prevalecientes, nos permitirá

tener a la mano algunos de los códigos de expresión imperantes en la época, y detectar en qué medida los arquitectos que se encontraban en ejercicio, se dejaron pernear por ellos asimilándolos en algunos casos, rechazándolos en otros pero las más de las veces coadyuvando a su definición. Son tres los grupos que acogieron a los más importantes actores culturales del momento: el primero comprende a los "nacionalistas", aquellos artistas que cihéndose a la doctrina vasconcelista hacen la apología de la herencia cultural mexicana, integrándola en un nuevo apartado plástico y que se presenta como la única opción congruente con la vocación revolucionaria del país. El segundo integró el frente que más violentamente se propuso batir al nacionalismo aún desde el momento en que esta corriente pretende adueñarse de la escena local; en él aparecen dos grupos de poetas: los Contemporaneos y los Estridentistas. Y el tercero, lo referimos a las "Escuelas de pintura al aire libre", que en gran medida vino a ocupar el sitio que el nacionalismo oficialista dejó libre tras la salida de José Vasconcelos de la Secretaría de Educación Pública.

LA DINAMICA PICTORICA DEL VASCONCELISMO.-

Consolidado el triunfo militar y político de la insurrección de "Agua Prieta" (abril 23 de 1920), el Congreso de la Unión nombra el 1° de junio de 1920 a Adolfo de la Huerta Presidente de la República sustituto, con la tarea de convocar a elecciones presidenciales. De la Huerta organiza entonces un

gabinete de trabajo con el cual despacha durante seis meses la administración de la República. José Vasconcelos, abogado, filósofo e inquieto defensor de las causas de la Revolución, recibe la encomienda presidencial de atender el Departamento Universitario y de Bellas Artes, improvisada oficina a la que habían ido a parar los asuntos de la educación pública nacional en todos sus niveles, junto con los concernientes a las tareas artísticas que debía promover el Estado, cargo que de hecho le daba la investidura de Rector de la Universidad Nacional de México.

La tarea que tiene que enfrentar Vasconcelos es en este momento vasta y compleja, la responsabilidad de la educación elemental había sido trasladada a cada uno de los gobiernos de los estados, y no existía en ese entonces un organismo con autoridad suficiente para planear acciones nacionales, ni ejercer una vigilancia estricta del cumplimiento de programas docentes. El erario público se había agotado con el subvencionamiento de las guerras internas desatadas en pos del poder político de la República, y en el campo del arte el panorama se presentaba casi totalmente desierto, toda vez que muchos artistas, ante la inestabilidad política y social imperante en el país, prefirieran viajar a Europa en donde si bien no encontaron condiciones óptimas de subsistencia económica, tuvieron la posibilidad de entrar en contacto con los artistas de mayor relevancia en el momento, y experimentar con las distintas corrientes ideológicas y plásticas que se habían propuesto re-

mozar la fisonomía de la cultura occidental; pese a estas adversidades, las ideas de Vasconcelos son suficientemente claras para enfrentar con ellas los inconvenientes por los que atraviesa el nuevo Estado Post-Revolucionario. En materia educativa, la atención se centró en la consolidación de un ministerio de gobierno cuya función fuera la definición y control de todo el sistema educativo nacional centralizando las funciones en una sola instancia ejecutiva; en el campo de las bellas artes, el primer objetivo fué convencer a los artistas mexicanos radicados en Europa a que regresaran al país, y se incorporaran a la "construcción espiritual de la nueva Nación". Para moldear este concepto, el Rector desplegó como "Filosofía de la Americanidad", la reflexión en torno a la herencia cultural mexicana, y el rescate de los valores propios de las producciones artísticas locales. Vasconcelos idealizó la fisonomía del nuevo país que se propuso redimir a través de hacerlo ingresar al horizonte de la cultura universal, alejándolo de la barbarie de la contienda armada, estrechando a su población a través de la práctica de las artes colectivas que como el canto y la danza, tienen el propósito de enaltecer a la sociedad por medio de la creación comunitaria; propugnó por el rescate de la sensibilidad popular expresada en las artesanías, para componer con ese delicado material humano la configuración de una plástica moderna en donde todos los mexicanos encontraran puntos de identidad y motivos para acometer con mayor fuerza la conquista de su futuro. Inventó también la visión de un México idílico,

con cálidos aromas de trópico, pleno de colorido, espontaneidad y gracia para vivir, un México. salvaje y cándido, preparado para que fructificaran dentro de él las esencias filosóficas universales, de la Gracia clásica, a la India, del siglo de oro español, a lo mejor de las recientes epopeyas educativas soviéticas y latinoamericanas. Este es el país que efervesce en la imaginación vasconceliana, tenso por la espera mesiánica, ésta es la imagen del país que se propone también sea desarrollada en la pintura, con auxilio de la sensibilidad de los jóvenes pintores a quienes convence de participar en la heroica cruzada con la que piensa penetrar en la historia.

Paulatinamente inicia la integración del cuerpo de artistas que laborarán al servicio del Departamento primero, y después, a partir de 1921 del Ministerio de Educación Pública; personalidades como el Dr. Atl (Gerardo Murillo), Xavier Guerrero y Jorge Enciso, por aquel entonces radicados en la ciudad, se suman entusiastamente al nuevo proyecto, considerando que al mismo tiempo y dadas las precarias condiciones económicas por las que atravesaba el país resultaba realmente difícil para un artista pretender vivir exclusivamente de su obra; de manera que la posibilidad de seguir practicando el oficio apoyados con un sueldo proveniente del erario público se convierte en una opción sumamente atractiva. Las grandes figuras en el exilio empiezan también a aparecer casi de inmediato en el panorama local, la llegada de Montenegro, Rivera, Best Maugard, y otros más inicia la conformación real del equipo de pintores al servicio de la causa renovadora del vasconcelismo.

ROBERTO MONTENEGRO.-

El primero en arribar procedente de Francia es Roberto Montenegro, quien contratado por el régimen carrancista regresa a México para terminar la decoración del Teatro Nacional (hoy Palacio de Bellas Artes). Colapsado el régimen en 1920, Montenegro entra en contacto con José Vasconcelos quien lo entusiasma con el proyecto de la nueva figuración decorativa ideada por él mismo. El propósito de Vasconcelos fué desde un principio procurar la decoración de los muros de los edificios ocupados por la Universidad y para ello Montenegro intuye la morfología idónea para llevar a cabo el cometido: ilustrar la ideología filosófica de Vasconcelos plagada de imágenes del mundo clásico, e incorporar también la visión del México colorido y exhuberante propuesta por el Rector, de la que inmediatamente se hace partícipe el propio pintor tras los primeros viajes de estudio realizados acompañando a Vasconcelos por el Bajío, Jalisco y Colima, y a Gabriel Fernández Ledezma en una excursión realizada a Oaxaca con el solo cometido de estudiar las artes populares.

En 1921, encargado ya del "Departamento de Artes Plásticas" de la flamante Secretaría de Educación Pública, organiza para los eventos del centenario de la consumación de la independencia, una exposición de artesanías mexicanas y se encarga también ayudado por Jorge Enciso, del primer proyecto de pintura mural encomendado por el Ministro Vasconcelos: la decoración de la ex-iglesia de San Pedro y San Pablo, convertida en Sala de

Discusiones Libres. En la zona correspondiente al ábside, representa un tema de franca inspiración vasconcelista, "El árbol de la ciencia" (o árbol de la vida), de trazos y armonía clásica y notable influencia de ciertos simbolismos cristianos tratados al modo finisecular y de dibujos curvilíneos procedentes del "Art Nouveau". Ejecuta también para el mismo local los diseños de dos vitrales: Jarabe Tapatio y Vendedora de pericos, en ellos por primera vez, se expresan los nuevos modelos iconográficos con los que se habrá de investir la mexicanidad del vasconcelismo. De una excepcional riqueza colorística y despliegue de gracia en la composición de las escenas, los motivos elegidos amén del magistral tratamiento de línea y forma que les dió el autor, parecen representar más una teatralización de la vida que escenas representativas de la cotidianeidad mexicana; el propósito, tal como anota Debroy es: "... (presentar) una visión mítica, alegórica del México criollo inventado por Vasconcelos"⁽²⁾ Y por otra parte, la propia versión que Montenegro se acababa de forjar en torno al panorama mexicano teñido de luces y exhuberancias en donde lo que priva es el ámbito tropical, extrañamente imbricado con la persistencia fantástica de un mundo tejido al modo oriental. La nueva imaginería en estas dos obras redescubre elementos ya utilizados en las concepciones vernáculas de Saturnino Herrán, como es el caso del ballabe mismo, el "jarabe tapatio", expuesto como la danza más representativa del país y la presencia de la iglesia adjetivando el paisaje urbano y rural. Roberto Montenegro adiciona con la

presentación de los trajes típicos (la china poblana, el charro, el campesino) un nuevo carácter representativo de los personajes locales, vincula además motivos vegetales que aunque de diferentes latitudes tienen ya de por sí como el caso del nopal, fuerte raigambre en la iconografía nacionalista, y otros como el árbol del plátano, que ponen de manifiesto el ámbito tropical con el que los artistas del ministerio identificaban al país. El mismo propósito tiene el dibujo de animales que como los pericos, son propios de las tierras feraces del sureste, y los guajolotes en tanto que singulares alusiones a la presencia prehispánica.

La decoración iniciada en la Sala de Discusiones Libres, se extiende al local del ex-colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, en donde el Dr. Atl había ya iniciado los trabajos pictóricos en los muros del claustro; Montenegro a su vez se concentra en el cubo de la escalera donde realiza su obra maestra muralista; La Fiesta de la Santa Cruz. Se trata de una escena mucho más vinculada a la presencia real de la cotidianeidad mexicana, empleando para ello elementos de la arquitectura urbana que de manera preeminente dominan la atención de la obra; abundan los símbolos propios del catolicismo popular como la virgen en una hornacina, la cruz motivo de la celebración que da nombre a la escena, la imagen de un Divino Rostro y una estampa de la Virgen de Guadalupe. Los seres humanos aparecen como circunstancia casual en medio del extraordinario enjambre de líneas y planos que se resuelven en forma de andamiajes de una construcción que nunca aparece cabalmente representada,

junto a motivos arquitectónicos propios del paisaje urbano de la provincia. Vasconcelos mismo aparece representado (su imagen fué borrada por Montenegro en 1926), sosteniendo un estandarte con el escudo de la Universidad y flanqueado por musas de lánguida mirada y configuración italianizante: la apoteosis del ministro como la figura mítica de la cultura nacional. La colaboración del pintor continuará en 1923 cuando decora el despacho de Vasconcelos con motivos orientales en alusión a la atracción de este último por la filosofía indostánica. Ese mismo año se integra al grupo de trabajo que bajo la dirección de Carlos Obregón Santacilia construye el Centro Escolar Benito Juárez, donde ejecuta la primera parte de la decoración de la Biblioteca Lincoln (actualmente Benito Juárez) con el tema de La Historia; más tarde en 1926 terminará la labor iniciada ejecutando el mural llamado "La Lámpara de Aladino". El último trabajo realizado para el Ministerio de Educación lo concluye en 1924, con la decoración mural llevada a cabo en colaboración con Miguel Covarrubias del interior de la Ex-iglesia de la Encarnación, convertida por el ministro en "Biblioteca Iberoamericana". El trabajo de Montenegro al inicio del brillante período artístico que desembocara en el muralismo, destaca por ser la primera interpretación de la ideología vasconcelista en relación al papel que debía jugar el arte dentro de la consolidación de aquel presente cultural, y a la integración que hace de una nueva iconografía, que a pesar de su condición de aparente sobreactuación, sirvió para iniciar

la radical sustitución de los valores representativos, en juego desde la época en que la Academia definía por sí misma el devenir del arte nacional.

EL METODO BEST MAUGARD.-

"...No hay que renunciar a las influencias extranjeras: tal solo se necesita mexicanizarlas".

Adolfo Best Naugard.

La ejecución de la pintura mural en los edificios universitarios cumple con el propósito vasconcelista de ornamentar los espacios, y de vincular a una mayor cantidad de gente en la contemplación del hecho artístico; sin embargo, ello no bastó para agitar realmente las sensibilidades y moverlas hacia la búsqueda de formas personales de expresión plástica. Fué necesario iniciar un programa de educación artística que incorporado desde la educación primaria, procuró liberar en los niños sus habilidades creativas. El encargado de proponer el sistema de enseñanza y vigilar el desarrollo del mismo en una población de más de 70,000 escolares fué el pintor Adolfo Best Naugard, llamado por Vasconcelos en 1922 a coordinar las tareas de la recién creada Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales dependiente de Educación Pública.

Best Naugard había madurado desde 1910 un particular método para estimular la creatividad del individuo, consisten-

te en hacer una síntesis elemental de los componentes básicos del arte primitivo, considerándolo a su vez como el origen de todas las expresiones artísticas universales. El trabajo de representar por medio del dibujo más de dos mil fragmentos arqueológicos mexicanos encomendado por el antropólogo alemán Franz Boas, lo puso en contacto con ciertos patrones decorativos prehispánicos de los cuales derivó siete componentes lineales comunes a toda suerte de composición geométrica; la combinación de estas líneas primarias daba origen a estructuras compuestas, como la greca y el petatillo, a partir de las cuales se integraban todos los patrones decorativos que Best Maugard fue identificando en la cerámica precolombina. Un viaje a Europa hecho con el cometido de dibujar piezas prehispánicas mexicanas existentes en las colecciones de algunos museos, lo pone en contacto con las antigüedades de las grandes culturas occidentales y orientales, con lo cual establece la hipótesis de que el vocabulario utilizado en la decoración indígena mexicana es común al resto de las culturas; la justificación sobre la importancia de los elementos primarios la establece en función de su utilización para la representación de signos rituales vitales, tales como el sol, el agua y el rayo.

La nueva "gramática" de dibujos como el mismo Best llamaba a su sistema, se expone a nivel experimental en 1918 a las alumnas de la Escuela Industrial La Corregidora de Querétaro, el resultado a juicio de Best fue: "...dibujaron grecas admi-

rables, y como en ellas palpitaba el sentimiento nacional de ese arte nuestro, realizaron en seguida ingenuas, pero muy estimables obras de arte".⁽³⁾ A partir de este momento el sistema cobra forma de método adaptable a la enseñanza escolar, en el cual lo que se propone en teoría es trasladar la mentalidad del escolar a un estado similar a la del primitivismo humano, en donde la libertad es absoluta, y lo único que priva es el sentido expresivo motivado por los estímulos naturales. La aplicación de los elementos gráficos debía evitar en lo absoluto su entrecruzamiento y solo era considerado válido un cierto número de formas dentro del estricto repertorio figurativo: la china poblana, la jícara, el venado, el maguey y la flor. A pesar de que el cometido original del sistema contemplaba el empleo de los componentes básicos solo como un mecanismo primario para llevar a primer plano las particulares invocaciones creativas del individuo, buscando encender tal como lo describía el propio Best la "pura emoción intuitiva" la limitante representativa de recurrir única y exclusivamente a temas consagrados por su "mexicanidad", y los marcos tan estrechos a los que se reducía el trabajo supeditándolo a la expresión en un solo plano, con anulación de volúmenes, cadencias cromáticas, presencias de sombras y luces, de trazos de perspectiva etc., motivó a que desde un principio los mismos discípulos en muchos casos rebasaron los códigos de Best, y se lanzaran a la manifestación de sus propias impresiones del mundo con los recursos expresivos que mejor satisficieran sus

necesidades comunicativas. "...Nuestro objeto es que el individuo ponga en juego toda su personalidad; la ayuda que se le da es, pues, meramente recordatoria, en forma de sugerencias que le ayuden a despertar sus ideas propias al mismo tiempo que le dan los elementos primarios genuinamente indígenas..." (4)

Best Maugard utiliza su propio sistema y repertorio de imágenes para la escenografía del ballet "La Fantasía Mexicana" interpretado por la bailarina soviética Ana Pavlova en 1919, con notable éxito de la crítica tanto local como internacional dado que el espectáculo fue también presentado en el extranjero. El elemento principal del decorado, era un motivo amplificado tomado de una jicara de Uruapan, Mich. con flores que se estilizaban hasta formar una pareja de pájaros. En 1921, se hace cargo también de la decoración para la noche mexicana con que se celebró en el mes de septiembre el centenario de la consumación de la independencia, en la cual una vez más, los motivos extraídos del arte popular sirvieron de fondo a la escenificación de un "Ballet Mexicano". Los experimentos realizados desde 1918, y la aplicación práctica del método en la decoración monumental de estos eventos colectivos, convencen al ministro de que la teoría propuesta por Best Maugard ofrece importantes puntos de coincidencia con la doctrina educativa y cultural, que había desencadenado el trabajo transformador de Educación Pública; si lo que el vasconcelismo se había propuesto era convocar a la unidad colectiva buscando la identidad cultural a través de la alfabetización, el rescate

del orgullo por un pasado prestigioso y la comunión sensibilizadora a que desemboca tanto la práctica como la contemplación de la obra de arte, Adolfo Best le presentó en forma de método escolar, todo un programa aleccionador que contemplando los principios básicos del arte pudiera introducir a la juventud en el ejercicio creativo como parte de su formación educativa elemental, la dotara de un vocabulario plástico depurado que le permitiera acceder a la práctica de un arte de esencia e imagen 'mexicanista'. Esta circunstancia con la mediación del tiempo, permitiría eliminar las influencias extranjeras que nada tenían que ver con el sentido nacionalista, y serían también la simiente para la creación futura del arte espontáneamente mexicano.

El "método Best Maugard" fue publicado en 1923 con un tiraje de 15,000 ejemplares que se distribuyeron entre todos los maestros de las escuelas primarias, normales e industriales de México. Puesto en práctica desde 1922, contó apenas con el margen de dos años para ajustar su realidad teórica al discurso práctico que demandaban tanto maestros con alumnos, tiempo muy breve que sirvió apenas para el señalamiento tanto de los aspectos contradictorios que permanecían subyacentes en el sistema mismo, como del peligro que representaba el llegar a una suerte de dogmatización de la expresión artística, muy alejada del ansiado despertar creativo al que se quería trasladar a la juventud mexicana. Las diferencias ideológicas internas en el equipo vasconcelista, y la marcha de la política

nacional que se internó en 1924 en la sucesión presidencial, propiciaron la salida de Best Maugard de Educación Pública. Manuel Rodríguez Lozano, discípulo suyo y maestro del método en las escuelas primarias lo sustituye en la dirección que deja vacante; a partir del período de Rodríguez Lozano se iniciará el gradual desmantelamiento del sistema de Best, primero con la incorporación que el nuevo director hace del estudio de los retablos o ex-votos populares como motivos de nueva inspiración creativa, y después centrando todo el interés oficial en favor de la promoción de las escuelas pintura al aire libre. Sin embargo, pese a la brevedad de la vigencia de la disciplina Best Maugard, son dos a nuestro juicio los grandes logros que se desprendieron inmediatamente: el primero es el que toca a la materialización de una producción creativa (tanto de maestros como de educandos) que obró en absoluta congruencia con los propósitos doctrinarios del régimen, extendiéndose para su apreciación a una amplia capa de la población no solamente por vía de los trabajos escolares, sino a través de las exposiciones que constantemente se presentaron. Y el segundo también de amplia trascendencia, fue el que se desprendió de la crítica hecha al método por los propios artistas que lo enseñaron, en la medida de que rápidamente agotaron sus posibilidades, llevándolos a la conclusión de que era menester la búsqueda de otras opciones expresivas capaces de trasladar a la imagen la cambiante circunstancia social por la que atravesaba el país. Los maestros, artistas que como Abraham Angel y Rodríguez Lozano son los primeros abanderados del método, pasaron

rápidamente a defender la causa de una más amplia libertad creativa apoyados por el grupo de intelectuales que trabajando para la Secretaría de Educación Pública se dan cuenta que el "jicarismo" (término dado al método por Salvador Novo) no resulta la mejor alternativa para ayudar a consolidar la nueva cultura mexicana.

EL REGRESO DE DIEGO RIVERA A MEXICO.-

En julio de 1921 tras una prolongada estancia en Europa Diego Rivera regresa a México; el agotamiento de su experiencia parisina lo conduce a intentar la reorientación de su línea expresiva en busca de nuevos estímulos, considerando que el ambiente de redefinición artística creado por el vasconcelismo, será un medio propicio para iniciar su producción en el país. Las declaraciones que de inmediato hace la prensa, tienen el propósito de legitimar ante la opinión pública su ingreso a la militancia del movimiento "Pro Arte Mexicano": "...(estudiaré) nuestro asombroso pasado, con objeto de cristalizar algunas ideas de arte... que si logro realizarlas serán indudablemente (las) que darán un nuevo y amplio sentido a mi obra".⁽⁵⁾ Sin embargo como se verá más adelante, estos propósitos no resultan totalmente comprensibles para el mismo Rivera que tendrá que dejar pasar algún tiempo antes de llegar a una clara asimilación de los recursos ideológicos que le ofrece la herencia artística mexicana; por lo pronto se dedica-

rá con mayor ahínco a experimentar con las técnicas pictóricas y compositivas asimiladas en un viaje que realizó por Italia, y a iniciar con probada maestría, la tarea autopropagandística que le acompañara siempre y que de momento se centró en difundir por todos los medios posibles la relación entre su regreso al país, y el inicio del renacimiento del arte mexicano de la Revolución.⁽⁶⁾ Circunstancia que como ya hemos apuntado no coincide con la realidad presente en aquel momento, toda vez que mientras él se dedicó a hacer declaraciones a la prensa en torno a sus proyectos futuros, por su parte Roberto Montenegro, Jorge Enciso y el Dr. Atl están terminando las decoraciones murales encargadas por Vasconcelos en el ex-conjunto de San Pedro y San Pablo, y Best Maugard está a punto de lograr la incorporación de su "Gramática" a los ciclos de enseñanza elemental del país.

Establecida la comunicación entre José Vasconcelos y Diego Rivera, éste acepta el encargo de decorar los muros del anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, en virtud de que German Gedovius había rechazado la misma encomienda aduciendo la incapacidad de enfrentarse a una obra de escala monumental. Vasconcelos, es todavía en este momento el inspirador de la temática mural, y totalmente ajeno de la ideología que se desencadenará en torno a este movimiento poco tiempo después, define que la decoración del anfiteatro deberá ilustrar una historia de la filosofía. Rivera acomete la tarea ejecutando a la encaústica el mural del proscenio con el tema de La Crea-

ción. La integración del conjunto se refiere absolutamente a la visión que el ministro tiene de la historia de la humanidad, ilustrándola con un sincretismo filosófico en donde alternan elementos procedentes de la mitología griega y judaica, el catolicismo y los primeros asomos de la iconografía mexicanista. El dibujo de las madonas que representan a santas, musas y sibilas es desarrollado a la manera del clasicismo renacentista que resulta incluso sobredecorado para el mismo Vasconcelos, quien lo juzga demasiado europeizante dentro de la línea que se propone seguir para la decoración de sus edificios, de tal modo que propone a Diego un viaje a Tehuantepec para que como cita Olivier Debrosis se "empalague" con la visión tropical, tan cara al ministro y sus seguidores: "Diego oyó la lección de Best sobre arte mexicano, éste posiblemente lo inclinó hacia temas nacionales. Para afirmar esta tendencia (le) sugerí y financié un viaje a Tehuantepec".⁽⁷⁾

LA PINTURA DE LA PREPARATORIA Y EL INICIO FORMAL DEL "MURALISMO".-

"La estética de velocidad y superficie"

José Vasconcelos.

Movidos por la dinámica de Rivera, quien en marzo de 1922 presenta su mural del anfiteatro, y por la obra ejecutada en el Salón de Discusiones Libres y el Anexo a la Preparatoria, algunos jóvenes pintores solicitan a Vasconcelos en el mismo año,

muros en los corredores del añoso edificio de San Ildefonso para ejecutar obra pictórica. De este modo en octubre se incorporan Jean Charlot, Emilio García Cahero y Fernando Leal; en noviembre y diciembre Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal y David Alfaro Siqueiros. El último en unirse al grupo fue José Clemente Orozco quien hasta julio de 1923 acomete el trabajo en los corredores del patio grande. Cada uno de ellos se enfrenta a la tarea de acuerdo a sus particulares puntos de vista de la temática a expresar y eligiendo en total independencia la técnica, modelos y esquemas compositivos idoneos para cumplir con el objetivo de "vestir" los lienzos del edificio. Jean Charlot se encarga de la representación de La Masacre del Templo Mayor dentro de un estilo que más recuerda a la pintura italiana del renacimiento; Siqueiros expresa en el Entierro del Obrero Asesinado sus inquietudes de hacer una pintura más de consigna y de señalamiento social, que comprometida con los preciosismos estéticos. Fernando Leal, contagiado por la frescura del movimiento de Pintura al Aire Libre deja consignados en La Fiesta del Señor de Chalma los primeros "estereotipos de una manera de pintar mexicana. No hay intención folklórica.. a lo más, sigue las consignas 'indigenistas' de Vasconcelos y Best".⁽⁸⁾ Orozco es de los primeros en reaccionar en contra de lo que se considera un "exagerado mexicanismo" que se ha concentrado en la degustación estética de temas que como la "china poblana", y el "campesino con huarachas" no ofrecen en realidad una visión honesta de la cultura

mexicana; los primeros murales que ejecuta en la preparatoria (solo subsiste hoy en día, el de "la maternidad") pretenden ser con su clasicismo a la italiana, la respuesta al indigenismo de sus compañeros de tarea, no solo por la factura del dibujo y la aplicación del color sino por el "humanismo universalista" de la temática seleccionada: los elementos, la lucha del hombre contra la naturaleza, etc.

En septiembre de 1922 la situación que había prohiado Vasconcelos en tanto que expresión de su afán decorativista y manifestación de su pensamiento filosófico, inicia un cambio sustancial en su derrotero. La creación del "Sindicato de Obreros técnicos, pintores y escultores de México" que afilia a la mayoría de los pintores que tenían en sus manos trabajo mural, propugna la concientización del artista y reclama hacer de la pintura mural un hecho más vinculado con la realidad revolucionaria por la que atravesaba el país. Vasconcelos todavía no alcanza a comprender la magnitud de las relaciones sociales que los pintores enfrentan, como parte de la revisión crítica que establecen de su propia actuación como "decoradores" al servicio del "mecenas" que les solicita el embellecimiento de sus edificios, con una imaginaria que trasluzca su propia visión de la realidad. Lejos de sensibilizarse ante el giro que toman los acontecimientos, Vasconcelos sigue exigiendo a sus pintores "velocidad y superficie", concepto que para él tenía el significado de pintar en el menor tiempo la mayor cantidad de muros. Vasconcelos no puede admitir que el arte

y el estudio se relacionan con la política, para él son hechos de competencia absolutamente independiente de tal manera que si en un principio solo miró con sarcasmo la incipiente asociación de pintores, en 1923 los hechos desbordan los límites que imponía su particular visión de la educación cuando la Escuela Nacional Preparatoria se declara en huelga en apoyo a su director Vicente Lombardo Toledano, quien se había opuesto a la expulsión de algunos alumnos que por "haberse mezclado en política" merecieron la condena del ministro. Los alumnos agreden a los muralistas por poner sus pinceles al servicio de causas culturales que no correspondían a las demandas reales de la Revolución; las relaciones entre Vasconcelos y los pintores se deterioran por la radicalización de algunos de ellos, por lo que Siqueiros y Guerrero ven cancelados sus contratos en la preparatoria. El ministro renuncia a la Secretaría el 2 de julio de 1924 y pocos meses después el sindicato muere de inanición ante la falta de afiliados; la producción muralista entra en una etapa de inmovilidad ante la falta de apoyo oficial que cree descubrir en ella un peligroso germen de bolchevismo. El único pintor que se mantiene activo como muralista es Diego Rivera, quien desde 1923 inicia la ejecución de su primera apoteosis plástica monumental: la decoración de los pasillos de la Secretaría de Educación Pública, en donde inicia realmente una sorprendente maduración tanto de la técnica pictórica como de la representación de la historia y de la cultura del pueblo mexicano, configurado por primera vez

la imagen con la que la Revolución Mexicana será identificada a partir de ese momento.

El muralismo tuvo la capacidad de trascender su propio territorio dentro de las artes e influir parcialmente en la marcha de la arquitectura mexicana. En una primera fase adicionando un renovado vigor a la práctica nacionalista del arte, que si bien en el campo de la pintura se manifestó de diversos modos, (indirectamente a través de los "estímulos" que pretendía lograr el método Best y directamente utilizando las imágenes provenientes del folkloriquismo local), en la arquitectura se concentró en la reutilización de los esquemas barrocos mexicanos del siglo XVIII; la siguiente etapa que consolida una madurez en la comprensión de las artes y su destino colectivo, consiste en los primeros ensayos de imbricación plástica en donde la pintura y la escultura relacionadas a la arquitectura ya no pretenden cumplir tan solo el propósito ornamental tal como lo había vislumbrado Vasconcelos mismo, sino procuran ser parte esencial e indisoluble de la tectónica misma. El primer ejemplo importante de la nueva postura se viene a presentar en la arquitectura que desarrolla Carlos Obregón Santacilia, quien desde el proyecto del "Centro Escolar Benito Juárez" había invitado a Roberto Montenegro para que tomara a su cargo la vitalización del recinto de la biblioteca, y después en el proyecto para la construcción del edificio del "Departamento de Salubridad" al buscar el apoyo de Diego Rivera para la ejecución de vitrales y murales, y el de los escultores

Manuel Centurion y Hanz Pelzing para la estatuaria interna del edificio. Ya no se trata en estos casos de "revestir" un edificio ya construido con aplicaciones decorativas, sino en considerar a priori la intervención de otros artistas en la ejecución de la morfología. La tercera fase de influencia muralista en la arquitectura es a no dudar la más importante, en tanto que a partir de ella la pintura de este género se mostrará sin ambages con toda su potencialidad de influjo social, al vincularse estrechamente a los edificios racionalistas desarrollados en México a principios de los treintas, primera alternativa arquitectónica que tiene como misión única e impostergable, ya no la estética, sino la solución de un espacio óptimo para el desarrollo de la existencia humana.

LA OPOSICION AL NACIONALISMO: LOS CONTEMPORANEOS.-

"...Eso no se puede pintar. La mirada tiene un límite. Lo que vimos, yo lo vi con el corazón..."

Julio Castellanos.

Iniciado en 1920, el trabajo intelectual de este grupo de jóvenes poetas que a partir de 1928 se identificará con el elocuente nombre de "los contemporaneos", será de lo más significativo en la década por tres motivos importantes: representan la opción vanguardista para la literatura mexicana al seguir

estrechamente a las tendencias europeas. Sus integrantes, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo, Celéstino y José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Elías Nandino, Octavio G. Barreda y Rubén Salazar Mallen, tras haber desarrollado una intensa tarea creativa y propagandística en tanto que participantes del grupo, serán al correr de los años figuras muy destacadas dentro de la conformación de la moderna cultura mexicana. Finalmente, el apoyo y simpatía que prestaron a un grupo de jóvenes pintores representó un importante estímulo para la generación de artistas que expuso una alternativa diferente ante la hegemonía nacionalista. Como promotores culturales, los contemporáneos procuraron la difusión a través de revistas (Falange y Contemporáneos) y exposiciones pictóricas de la nueva modalidad expresiva que procuraba la eliminación de las ataduras formales, que en pos de un proyecto de redención social y toma de conciencia histórica (como lo era el nacionalismo) sacrificaba la individualidad del artista. Lo verdaderamente importante fue para ellos, el rescate de la libertad creativa para expresar los acontecimientos que maduraban en el interior del individuo: dejar de lado lo mismo las tiranías academicistas como el yugo proselitista y unívoco que la temática social del nacionalismo había definido.

El pequeño grupo de jóvenes pintores que circunda a los poetas contemporáneos, no se infiltra en las fantasías poéticas de los literatos pero si enarbola el estandarte de la búsqueda

de una expresión propia y auténtica definiendo de este modo una estética fresca y autónoma, que ya no va a depender de las consideraciones colectivas sino de los valores propios que cada autor defiende en su búsqueda por lograr la autenticidad dentro de la singularidad formal. Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Angel, Agustín Lazo, Julio Castellanos y Rufino Tamayo entre otros, serán los nuevos representantes de la rabia juvenil que se aleja de reconocimiento y el aplauso público que consiguen los nacionalistas del vasconcelismo, para extraer de sus propias entrañas, un nuevo material plástico ligeramente contagiado en un principio por los 'ismos' europeos, pero que al correr del tiempo irá paulatinamente modelando su propia singularidad artística. Si bien ésta asociación de pintores y poetas se estrecha por el común denominador de la búsqueda de nuevos caminos para la manifestación pictórica, de ninguna manera pueden ser observados como oficiantes del mismo ritual plástico; a partir de la consideración común a todos ellos, de inventar un modelo propio de interpretación de la existencia, los ejercicios plásticos los irán encaminando por senderos absolutamente independientes entre sí, de tal modo que finalmente desembocarán en la conformación de un hacer categóricamente individual. Por ello, sería una falsedad intentar establecer un juego de características definitorias que englobaran la práctica de estos pintores; sin embargo a partir de las afinidades de sensibilidad y sobre todo la identidad de propósitos (algo que resulta más fácilmente rastreable dentro del

panorama histórico) intentaremos aclarar las condiciones en medio de las cuales se desplazó la estética pictórica de "contemporáneos".

En 1922 Abraham Angel, pinta su primera obra, un retrato de "Manuel Rodríguez Lozano enfermo". En él aparecen condiciones de un suave lirismo con acentos de simbolismo en el paisaje que da fondo al retrato y la prefiguración de una circunstancia que será determinante en su obra futura, limitada por la cortedad del tiempo (Angel se suicida en 1924 a la edad de 19 años): sondear la psicología del personaje y expresarla dentro de un contexto figurativista, complementado con elementos simbólicos que contribuyan a redondear tanto el carácter del individuo como lo que el propio autor codifica en torno a él. La asociación afectiva y de trabajo que establecen a partir de 1921 Angel y Rodríguez Lozano estimulará en aquel el desarrollo de una intensa actividad plástica, que a lo largo de cuatro años logrará establecer una sintaxis propia, refractaria a los convencionalismos estilísticos tanto locales como los de la vanguardia europea, sentando las bases con las que los pintores rehacios a las corrientes oficialistas podrán considerar que la autenticidad con que el artista pueda interpretar sus propias reflexiones, será el factor más importante a dominar.

Para Rodríguez Lozano, pintor autodidacta, formado en el ambiente parisino de las grandes experiencias de principios de siglo, la producción de Angel significó en primera instancia

una influencia formal directa, al incorporar la imagen de la ciudad como escenario de fondo a los motivos principales, y la aplicación de ciertos recursos personales que como la preeminencia del primer plano, la frontalidad de los personajes y cierto amaneramiento en el dibujo de elementos anatómicos, buscan violentar la relación entre obra y espectador. Para ambos pintores, la búsqueda de los recursos para desentrañar realmente el carácter del personaje se convierte casi en obsesión; algunos cuadros presentan tal afinidad de características que parecen haber sido hechos al alimón, o si no es así, haber sido una inspiración directa uno del otro. Tal es el caso de "Los novios" de Abraham Angel y el "autorretrato de Rodríguez Lozano", ejecutados en 1924 y en donde el rostro del novio, es exactamente el mismo del autorretrato. El retrato que de Angel ejecuta Rodríguez Lozano en 1924, parecer ser por un lado la contraparte que la visión de sí mismo tiene el primero, el autorretratarse en 1923, además de que para aquel momento Rodríguez Lozano parece haber asimilado la gran lección que había impartido Angel: orientar todos los recursos de la pintura en pos de captar el interior del individuo. La mirada desafiante y misteriosa que Angel se autodescubre (a juzgar por las fotografías que conocemos de él mismo) y que consigue representar a través del trazo oblicuo de los ojos, aparece con idéntico recurso de dibujo en la obra de Rodríguez Lozano, con vertida en imagen de seducción y firmeza de voluntad.

Abraham Angel es siempre conciente de que el individuo

guarda una relación estrecha con su entorno, de tal manera que los paisajes que acompañan a sus personajes buscan completar las claves que el autor maneja en relación a la circunstancia de sus retratados. La generosa aplicación del color en extensos planos rehuye la conciencia del volumen para regocijarse con los contrastes y la fidelidad de los detalles que quedan circunscritos a los modelos de esquematización dados por el pintor. Rodríguez Lozano en cambio, parece evolucionar del complemento del paisaje urbano (retratos de Salvador Novo, 1924 y Andrés Henestrosa, 1927), que también como en el caso de Angel, sirven como adjetivos a la personalidad de los personajes hacia fondos idílicos plenos de abstracción que cada vez con mayor intensidad ganan en profundidad contribuyendo al modelado volumétrico de las figuras, pasando a ser entonces ya no partes sustantivas de psicologías particulares, sino consonancias de emociones transmitidas por el autor hacia la tela; tales son los casos de "La Santa Ana muerta con figura en rojo" de 1927, o "La Ramera", del mismo año. La pintura de Rodríguez Lozano se extravía en la dedicación volcada a una sola personalidad, para convertirse en poderoso vehículo expresivo de la circunstancia existencial del pintor.

Julio Castellanos tiene 20 años cuando en 1925 estimulado por Manuel Rodríguez Lozano, decide abordar en definitiva la práctica de la pintura que había iniciado desde 1916 cuando tras conocer casualmente a Saturnino Herrán, ingresa como alumno regular de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Antes

de integrarse de lleno al oficio, Castellanos colabora junto con Tamayo, Covarrubias, Antonio Ruiz y otros en la divulgación del método "Best Maugard"; las limitaciones gráficas del sistema de dibujo no prefiguraban la expresividad propia de Castellanos, quien muy pronto se desprende del "jicarismo", tendencia que rápidamente pierde importancia a medida que Rodríguez Lozano, director del Departamento de Dibujo, inicia la orientación hacia los ex-votos populares.

Castellanos da el gran salto entre la producción del estudio academicista que realiza hasta antes de 1920, y su primera época ya como pintor comprometido con el registro de interioridades psicológicas, y con el tratamiento del cuerpo humano en tanto que esencia de volumen. Al igual que Rodríguez Lozano, rehuye el manejo del paisaje y prefiere concentrarse en el dilatado dibujo de sus personajes, que cuando se trata de los retratos de amigos que le rodean (el de "Raul Fournier" de 1926 o el de "Germán Cueto" de 1927) se basa en un sutil ensamble de planos para el modelado de las fisonomías, que reúnen todo el vigor expresivo del autor, buscando sobre todo, que sea el tratamiento dado a los ojos el que conduzca al espectador a la intimidad de la personalidad del retratado. Cuando aborda figuras que solo han servido de modelo, Castellanos aprovecha para ensayar con las aproximaciones de volúmenes en un espacio predeterminado, cuida la conformación de los cuerpos sin caer nunca en la fidelidad y refinamiento académicos; más se ocupa al igual que Rodríguez Lozano, de la creación de una

atmósfera que de las precisiones anatómicas. En este sentido la coincidencia de los pintores "contemporáneos" es más o menos generalizada, el propósito es utilizar a la figura humana y su ámbito próximo como generadores poéticos de una intimidad tal, que las escenas se presentan como vistas a través del "ojo de una cerradura", nunca con la claridad anecdótica y epopéyica del muralismo. Sin pretender ser ilustraciones literarias, las obras que Castellanos ejecuta hasta 1935 son temas que acuciosamente se han reelaborado en la sensibilidad del autor, hasta lograr con cierta economía de elementos la visión sintética capaz de desencadenar la reflexión poética más que el impacto estético, de ello dan buena cuenta obras como el "Retrato de Antonieta Rivas Mercado" de 1927, "Las Peinadoras" y "El Baño" de 1928. La afición por el desnudo manifiesta en cuadros como "Tres Desnudos" de 1929 o "Las Tías" de 1939 abundan en el hecho de que lo que interesa a Castellanos es la expresión de situaciones, y en casos como los citados en la penetración en las relaciones psicológicas que los personajes mantienen entre sí, dejando de lado totalmente refinamientos de detalles que puedan conducir al debilitamiento de la gran tensión dramática que se desarrolla dentro del lienzo. Pintor de situaciones más que de acontecimientos, Julio Castellanos continúa el individualismo interiorista que caracterizó a la obra de Angel y Rodríguez Lozano, en quienes la revaloración de la pintura como recurso físico se dispone a servir de sudario a la imaginación del autor, renunciando a cualquier otro compromiso

que pretenda subyugarla en favor de otra causa ajena a la visión que el autor tenga sobre la existencia.

Agustín Lazo es la cuarta soledad que campea en la melancolía de los contemporáneos. Nacido en 1896 se inició para el arte en la primera escuela al aire libre, "Barbizon", fundada en Santa Anita por Alfredo Ramos Martínez; tras una breve estancia en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, parte en 1922 al primero de dos viajes llevados a cabo en Europa a lo largo de la década. El cosmopolitismo europeo lo somete a la experiencia de las últimas instancias artísticas renovadoras, como el cubismo y fundamentalmente el surrealismo, tendencia esta última que Lazo aborda no en tanto que deseo de experimentación sino como vocación innata. La obra de Lazo aunque reducida en cuanto al número de piezas producidas, resulta realmente deslumbrante por las invocaciones mágicas que aparecen en ellas, por el respeto a la materia plástica de sus vehículos de expresión y por la constante sorpresa a la que se ve sometido el espectador tras dejarse capturar por la serie de anécdotas poéticas que ejerce el pintor. Compañero entrañable de Xavier Villaurrutia, Lazo se compenetra de la poesía y la lleva al lienzo en un intento siempre logrado por plasmar poemas visuales; la subyacente pasión por el teatro, que a la larga lo desplazará de la pintura, lo lleva desde 1922 al estudio y creación de escenografías, más tarde sería también dramaturgo y ensayista. Sin embargo, y a pesar de que otros pintores como Castellanos y Rodríguez Lozano participan de la

experiencia escenográfica (en el "Teatro Ulises") ninguno como Lazo demostró tal pasión y entrega a la magia del escenario; su obra en general, no abandona nunca el planteamiento de las escenas dentro de ámbitos urbanos o contextos internos de viviendas, en los que se establecen las tensiones entre fantasmales personajes que habitan su ámbito mágico, jugando con la superposición de fenómenos y objetos que se violentan entre sí por la incongruencia de su devenir conjunto. Nadie como Lazo tan próximo, aún sin así desearlo, al mundo de la arquitectura.

En 1926 ejecuta una obra magistral, "Interior con piano", en ella dos mujeres comparten con displicencia el primer plano de la composición; un enorme piano de cola invade con su presencia cromática el intermedio de la escena y al fondo dentro de un contorno absolutamente teatralizado, un juego de puertas y cortinajes prefiguran una sucesión de espacios, crípticamente sugerido por una mancha oscura, como símbolo de una profundidad sin límites. Hay un volitivo trastocamiento de las reglas de la perspectiva en el trazo de las hojas de las puertas, fenómeno que aunado a la simbiótica relación entre el plano y las dos mujeres contribuyen a la invención de un nuevo espacio para la pintura, en donde las reglas del trazo lógico se subordinan sin cortapisa ante la fuerza de una realidad totalmente inventada por el autor. La calculada deformación de la dimensión de los taburetes y de las manos de las mujeres, nunca llega a trastornar la coherencia visual del cuadro, toda

vez que lo que se proyecta es tan solo la esencia de un ámbito (Cardoza y Aragón dirá de Lazo, "que sus buenas obras son poemas, y sus poemas buena pintura") y no la narración sistemática y ordenada de un acontecimiento de la cotidianidad. La abrumadora calidad de las amplias superficies cromáticas llamaran a escena el propósito claro y definido del pintor por utilizar la materia plástica en su condición pura de vehículo expresivo, y el claro ensamblaje de los planos que conforman la anatomía de los personajes serán para Lazo en este momento, el pago tributario a la vigencia cubista que tanto deslumbró a la pintura occidental de los primeros treinta años del siglo.

Las exposiciones que los pintores afines a contemporáneos presentan a lo largo de la década (tal vez la más importante, fue la organizada por Xavier Villaurrutia en 1927 en tanto que la selección la hizo a partir de las afinidades artísticas con el grupo de poetas) permean el ambiente cultural del centro de la ciudad de México, con una nueva morfología plástica que no deja de inquietar a las sensibilidades que mantenían encendida la fe en la aparición de una propuesta congruente con sus apetitos de modernidad, vistas sobre todo tan de cerca las grandes batallas que las vanguardias europeas venían librando sobre todo a partir de la posguerra. Si bien es cierto que hasta donde tenemos registrado ningún grupo de arquitectos ofreció su adhesión ideológica a la nueva generación de jóvenes pintores, sí podemos intuir que el conocimiento de la obra debe haber impactado la sensibilidad sobre todo de las grandes

personalidades independientes de la época, como son entre otros los casos de Juan Segura y Carlos Obregón Santacilia. Alejados del propósito de aventurar forzadas relaciones entre la arquitectura que se levanta en la ciudad de México a partir de la segunda mitad del período de los veintes, y la reflexión plástica que hacen los contemporáneos en la pintura, si consideramos válido señalar algunos de los propósitos que expuestos en la obra pictórica se pueden detectar a nivel general en alguna de las corrientes arquitectónicas seguidas en la época.

En primer término, habría que destacar la autonomía formal que adquiere el volumen dentro del espacio, en tanto que recurso que concentra la mayor parte del destino expresivo de la obra; los espacios en la pintura de los contemporáneos se limitan a un tratamiento planimétrico y secuencial que no busca la dilatación ambiental sino tan solo el apoyo, algunas veces cargado de simbolismo, que sostiene a las tensiones psicológicas generadas entre los personajes. Dentro de este contexto, el volumen se independiza del entorno e incluso en algunas ocasiones, como en la obra de Castellanos y de Rodríguez Lozano es de tal magnitud que parece estar a punto de rebazar los límites de la tela dejando solo escasas porciones del ambiente circundante, dado que en realidad el motivo principal de la composición es el personaje y su relación con el contexto. La pintura de contemporáneos no gusta de la incorporación gratuita de elementos de orden secundario, contrario a ellos economiza recursos para centrar toda la atención en la relación que

el autor pretende establecer entre la sensibilidad del espectador y la subjetiva interioridad del personaje, o el manejo de emociones (como en el caso de Castellanos y Rodríguez Lozano una vez más) implícito en la composición. En este sentido el color juega un papel definitivo, partiendo de la alegría con que lo aplica Angel, en la paleta de Rodríguez Lozano se convierte no en un complemento visual del objeto, sino en un adjetivo de la personalidad de los motivos representados en el lienzo. Tal vez el impacto más sólido emanado de la pintura de éste singular grupo, es el hecho de que a pesar de sería factible adivinar las procedencias formales de los mecanismos expresivos de cada uno de los autores, se da el muy señalado propósito por alcanzar una real independencia individual, que en cada caso se refleja en las peculiaridades de cada autor que además y como consecuencia lógica de lo anterior, no pretenden nunca la creación de una escuela o estilo que permita la maduración y enriquecimiento de sus conceptos. Contemporáneos "el grupo sin grupo" no puede ser mencionado sin pensar paralelamente en la apología de la individualidad dentro de la excelencia creativa.

LA PLASTICA DEL ESTRIDENTISMO.-

"El estridentismo es la aportación mexicana a la vanguardia internacional".

Luis Mario Schneider.

Otro de los movimientos artísticos de trascendencia dentro del panorama cultural del México de los veinte fue el denominado "Estridentismo", que encabezado también por literatos, se propuso de una manera mucho más clara y estructurada que "contemporáneos", reformar la acción artística que se desarrollaba en México, y proponer las nuevas medidas que debían ser tomadas en cuenta para la conformación del arte en un futuro inmediato. El propósito del Estridentismo fue trastocar las estructuras de pensamiento, de la acción, de la expresión artística, del manejo de las tradiciones y de las relaciones humanas, dentro de un mecanismo crítico que no pretendía solo el revisionismo sino la total sustitución de hechos a fin de lograr un nuevo ámbito cultural cuyo propósito era en lo formal, enlazarse congruentemente con los modelos teóricos establecidos por el futurismo italiano. Utilizando el humor corrosivo, la sorpresa, las actitudes altisonantes, y el efecto que produce la asociación de hechos inconexos entre sí (sin llegar al enfrentamiento dialéctico de las contradicciones), los estridentistas empezaron a dejar sentir su presencia en los cenáculos intelectuales del país a partir de su primer manifiesto, redactado por el líder del grupo, Manuel Maples Arce, con el título de "Volante actual N° 1", y firmado en diciembre de 1921, en la ciudad de México

En torno a Maples Arce se reúnen poetas y periodistas como: Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, y Luis Quintanilla ("Kin taniya"), quienes hacen suya la propuesta

de subvertir el ambiente intelectual, y siguiendo las invocaciones revolucionarias aparecidas en "volante actual" componen poemas, ensayos y novelas al modo estridentista. El Dadáismo de Tristán Tzara, pone en sus manos las más refinadas herramientas con las cuales detonar la lógica y la razón prevaletientes, en tanto que ambas son consideradas la causa del freno a la imaginación y el devenir de la cultura que debía de caracterizar al siglo XX; de tal forma que enarbolando el humor descabellado, la anarquía política, y el uso de lo intuitivo y lo irracional, los estridentistas incorporan en su obra literaria la simultaneidad, el azar y el "ruidismo" como mecanismos definitorios no tanto de un estilo, sino de una actitud ante la vida. El Futurismo de Marinetti les expone el modelo de cultura a crear, una vez que el estallamiento de la cotidianeidad haya sido completo; se trataría de sustituir la imaginería tradicional que había venido sirviendo de tema a los artistas hasta el siglo XIX, para dar paso a la iconografía que al futuro debería de caracterizar realmente al siglo XX: "el siglo de la tecnología". De este modo la visión de los grandes ingenios mecánicos, como el aeroplano, las locomotoras, los elevadores, la luz eléctrica, los telégrafos, los trasatlánticos pueblan la imaginación de los poetas que se empeñan por ver en ellos realmente los nuevos temas a desarrollar en su obra. No solo la frialdad de las máquinas es tomada en cuenta como línea de acción, sino también el efecto ambiental de sus ruidos al trabajar, o la visión que todavía

hoy en día nos parece sorprendente, de su desplazamiento en el espacio. A nadie puede dejar de maravillarse aún en el tiempo presente, la vivencia de presenciar el despegue de un avión con toda su cauda de ruido ensordecedor, pero también del hecho casi mágico que significa el triunfo de la voluntad humana, sobre las leyes de una naturaleza que ella misma ha conseguido dominar.

Parte también de los planteamientos futuristas concebidos por Marinetti, es la concepción de los objetos como envolventes de líneas de fuerza que tienen el propósito al ser representados, de manifestar la dinámica potencial que tienen todas las cosas aunque su aspecto externo sea inanimado. En su contexto poblado de máquinas, movimiento y nuevos estímulos sensoriales (los reflejos del acero, el bufido de las locomotoras, la frialdad de las láminas del fuselaje de un avión) el nuevo hombre que concibe el futurismo, debe adecuar su sensibilidad y su capacidad de acción dentro del ambiente urbano del cual participa, y obtener de él motivaciones para la generación de un perfil expresivo que lo identifique ante la historia como orgulloso nativo del siglo XX. El ambiente de las ciudades es objeto de una profunda preocupación por parte del estridentismo; en la poesía se incluyen referencias claras a los cafés, los hoteles, las avenidas, las esquinas etc., que conjuntando los resultados del "unanimismo" inventado por el francés Jules Romains, propone el análisis del habitante de la metrópoli en relación con la nueva cadencia que imprimen

las ciudades en su ímpetu modernizante; en este sentido y con las justas reservas del caso, podríamos señalar un interesante paralelismo con la pintura de ambientes urbanos, que los contemporáneos en su primer momento de creación plástica se proponen ejecutar; baste recordar para ello el ya mencionado retrato que de Salvador Novo realiza en 1924 Manuel Rodríguez Lozano, en donde la vista en segundo término de una escena de la capital y el hecho mismo de que el personaje aparezca dentro de un automóvil, son elementos de un enorme contenido significativo en tanto que contribuyen a la lectura de la personalidad de Novo, y su estrecha relación con el ámbito de la capital.

Los estridentistas también lograron entusiasmar a un grupo de jóvenes pintores y dibujantes para que contribuyeran a la articulación de la nueva realidad circundante. En este caso la participación fue mucho más directa y estrecha que el de contemporáneos, en la medida de que generalmente las publicaciones de los escritores oficiantes de la nueva modalidad literaria, aparecían ilustradas con viñetas que pretendían más que traducir al grafismo los conceptos poéticos, participar decididamente con imágenes plásticas en la ilustración del mundo estridentista. Amén de lo anterior, se presentó también el caso de obras pictóricas que aisladamente y sin pretender la compañía de un poema, se proponían descomponer la realidad de acuerdo a la sensibilidad estridentista. El 12 de abril de -

1924,, en el solitario Café Europa de la Avenida Jalisco (hoy Alvaro Obregón) y que fue rebautizado por el grupo como el Café de Nadie (en elocuente relación a los pocos parroquianos que lo frecuentaban) se inauguró la primera y única exposición de pintura estridentista, en la que participaron pintores que se consideraban así mismos como integrantes de esta ideología: Jean Charlot, Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Ramón Alva de la Canal, y otros que solo por solidaridad y simpatía al grupo prestaron sus telas, como fue el caso de José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Rafael Sala y el fotógrafo norteamericano Eduard Weston. Más tarde la nómina de artistas que simpatizan con el grupo se extiende a: Guillermo Ruiz, Tina Modotti, Germán Cueto, Roberto Montenegro, Javier Guerrero, Máximo Pacheco, Silvestre Revueltas y Manuel M. Ponce. La afinidad de estos últimos con el grupo no implicó el compromiso de su militancia artística; generalmente los poetas estridentistas consideraban que la producción de algunos creadores de su generación guardaba afinidad con los propósitos de la estridencia, y en ese momento el autor era considerado uno más dentro del cenáculo, tal es el caso de Diego Rivera y su obra mural de la Secretaría de Educación Pública. Quienes realmente elaboraron la plástica estridentista son los cuatro primeros artistas mencionados, quienes mientras estuvo vigente la corriente literaria (1922-1927) se encargaron de complementar las páginas de los libros y revistas (Horizonte, Irradiador y Volante) con interesantes di-

bujos que procuraron capturar para la vista del espectador, el contenido modernizador de las prosas y poemas estridentistas.

LA GRAFICA ESTRIDENTISTA.-

"...¡Que viva el mole de guajolote!"

Manifiesto estridentista N° 2

Puebla, enero 1923.

"El hipernodernismo (impuesto por los estridentistas) -que pasa por la reivindicación de las industrias, maquinarias y tecnologías avanzadas- se separa de la realidad, aún esencialmente rural, de México".⁽⁹⁾ Influidos en gran medida por la obra de los cubistas y los lineamientos establecidos en los manifiestos futuristas, Alva de la Canal y Jean Charlot en primer término, seguidos por Leopoldo Méndez y Fermín Revueltas, se lanzan a la invención de imágenes que reflejen la fuerza del trabajo mecánico, la renovación de los tipos populares adicionados ahora de un formulismo geometrizable, y el perfil de la nueva arquitectura que estaría llamada a poblar las ciudades estridentistas: "(el estridentismo) se ofrece como una forma de oposición al reivindicar el paisaje urbano como contrapunto a los valores vernáculos..."⁽¹⁰⁾

La descomposición planimétrica de los objetos junto con el colapso del espacio dentro de los ambientes configurados, aparecen como condiciones persistentes en la mayoría de los

ejemplos gráficos dejados por estos artistas. El deseo de mostrar toda la realidad a un tiempo y de un solo golpe, obliga a la sintetización de los componentes del objeto para desplegarlos a lo largo de un horizonte que presenta en un primer plano, la narración geometrizada del tema; se trata en este caso ya no de someterse a la tarea de precisar la interioridad psicológica de un personaje, o de reflejar con la libre elección de elementos de la realidad circundante, la capacidad emotiva de un ambiente imaginado por el pintor, menos aún de representar el devenir de la historia local, sino de inventar una visión de la realidad a la que se pretende acceder utilizando a manera de símbolos los objetos del contexto citadino, que en mayor medida sean capaces de trasladar al espectador, a la nueva condición existencial urdida por el dibujante.

La arquitectura que inventan los estridentistas, se despega absolutamente del panorama construido en las ciudades mexicanas hasta 1920, ni siquiera la misma ciudad de México tiene la posibilidad de establecer semejanzas con la visión futurista; compendiados al máximo, se presentan en las viñetas aglomeraciones de prismas de lisas fachadas tan solo horadadas por las rítmicas seriaciones de ventanas. Jugando cada cual con su propia ley de perspectiva, aducen un individualismo a ultranza, aunque la morfología externa pretenda unificarlos dentro de su extrema sencillez; hay la preocupación de hacer notar que aunque las condiciones compositivas de cada obra niegan tácitamente el espacio, se trata de volúmenes en los que una de las

fachadas se obscurece totalmente al recibir la mancha de la sombra. Arquitectura de volúmenes desnudos, rectilíneos, con abandono total de la sensualidad curva, en donde la estética no alcanza a ser definida más que por la conjunción de cuerpos dentro de un conjunto; arquitectura de infinitas sucesiones creadoras de laberínticos intersticios, donde parece percibirse a pesar de las esquematizaciones el dramático destino de apretujamiento de las ciudades actuales, arquitectura finalmente, en la que nunca se dibuja, porque no tendría sentido, la figura humana. A los ilustradores de las ciudades del estridentismo parece haberseles olvidado que esas míticas metrópolis prefiguradas dentro del reino del purismo geométrico, tendrían que ser creadas y habitadas por una humanidad que en el momento en que ellos lo expresan, aún tiene la posibilidad en la propia ciudad de México, de ver como los niños indígenas que asisten a las escuelas de pintura al aire libre, pueden dibujar los huertos, los canales y los rebaños de un Xochimilco que hoy en día, nos sabe solo a mito preservado en la memoria.

La intención de incorporar la imagen del maquinismo en la producción artística no se limitó solamente al campo literario y pictórico, la arquitectura misma en un momento dado de su desarrollo en la década de los veinte, decide dejar de lado en definitiva toda referencia que la pueda adjetivar a un momento pretérito, para lanzarse a la búsqueda de la desnudez del concreto como único atavío dentro de su abstracta síntesis

geometrizante. Por otra parte, todavía en 1932 Leopoldo Méndez, en ese momento responsable de la "Sección de Dibujo y Artes Plásticas", del consejo de Bellas Artes creado por Narciso Bassols, manifiesta que el elemento dominante de la época era el industrial y que en tal medida debía procurarse la integración funcional de la forma rehuendo los decorados artificiales; con ello se emite el toque de silencio definitivo al Método Best Naugard y su sistema de dibujo decorativo. (11)

La música no escapa al influjo de la frialdad maquinista; Carlos Chávez motivado por Agustín Lazo y Diego Rivera inicia en 1926 los esbozos del "Ballet HP" (Caballos de Fuerza), cuyo título deja por demás sentada la intención que desde un principio movió a Chávez de representar musicalmente la imponente magnitud que la máquina había cobrado dentro de la vida moderna. Concebido como un tributo a la nueva imagen de la cultura norteamericana (no podría encontrarse mejor prototipo de la avanzada del maquinismo), Chávez acierta a balancear en "HP" la presencia de la máquina con la cadencia melódica de zandungas y huapangos, que sujetan en todo momento la obra a la visión intelectualizada de una cultura sostenida en el desarrollo tecnológico, y la ley de la máxima eficiencia.

"...Chávez trata de describir aquí episodios de la vida contemporánea el contraste dramático establecido entre el ambiente sensual y cálido de la zona tropical de la América Latina, rica en productos naturales, y el maquinismo imperante en los Estados Unidos, que permite la industrialización de esos pro-

ductos..."(12) Diego Rivera quien habfa estimulado desde un principio a Chávez para que buscara la incorporación del "chirriar" mecánico dentro de la atmósfera a que da lugar la música, expresó en relación a la obra misma: "...HP (es un) desarrollo de hechos plásticos y musicales, cuyo tema está de acuerdo en ritmo con las aspiraciones, intereses y necesidades de nuestra existencia social".(13)

LAS ESCUELAS DE PINTURA AL AIRE LIBRE.-

"Yo soy un enamorado de las razas indígenas de México y tengo fe en ellas".

Plutarco Elías Calles.

El pintor Alfredo Ramos Martínez funda el 17 de octubre de 1913 en una casa del barrio de "Santa Anita" Iztapalapa la primera "Escuela de pintura al aire libre", como una alternativa concreta para la enseñanza de la pintura en contra del viciado sistema que se desarrollaba en la Academia de Bellas Artes. Ramos Martínez se propone sustituir el local cerrado, y el ejercicio del dibujo sobre modelos (vivos o réplicas en yeso de originales clásicos) por la experiencia directa frente a la riqueza de los ambientes naturales; el prototipo de trabajo elegido por el maestro es el de la escuela impresionista francesa de fines del siglo XIX, que se había entregado el metódico estudio del espectro cromático tras la incidencia

luminosa en cada uno de los objetos que conformaban el entorno circundante en que se ubicaba el pintor. El nombre de "Barbizon" dado por Ramos Martínez a ésta primera fundación escolar, en recuerdo a la localidad francesa tomada por algunos importantes impresionistas como su "estudio al aire libre" dió clara cuenta de las intenciones del maestro: crear un ambiente de total libertad animado por las inquietudes renovadoras de los jóvenes estudiantes en su búsqueda de nuevas salidas a los programas artísticos locales, tomando como punto de referencia el desarrollo del arte europeo de vanguardia. A pesar de esta sujeción, queda fuera de duda hoy en día el inmenso valor significativo que representó la creación de estos nuevos espacios para la renovación de los modelos expresivos de pintores y la definición de una nueva relación entre autor y medio.

Las sorpresas ante el nuevo material producido por los seguidores del maestro no se hicieron esperar; un editorial de "Revista de Revistas" comentó en 1914: "...veían la naturaleza, de un modo tan extraño y contemplaban los paisajes con rareza".⁽¹⁴⁾ Los primeros discípulos del "plenarismo", término adjudicado a las escuelas en función del concepto de pintura al aire libre y acuñado por los propios impresionistas franceses, supieron enfrentar la reacción sostenida por las autoridades escolares quienes en principio se mostraron reacios a la aceptación categórica de la nueva escuela en tanto que opción oficial para el aprendizaje de las bellas artes,

sosteniéndose con firmeza en la actitud conservadora del arquitecto Antonio Rivas Mercado quien al frente de la Academia de San Carlos, significaba la defensa de un "status quo" adjetivado por la ortodoxia finisecular. Pese a ello Miguel Angel Fernández, José del Pozo, Francisco Romano Guillemin, David Alfarro Siqueiros, y Bulmaro Guzmán entre otros, se mantuvieron firmes en su apoyo a Ramos Martínez, quien en 1920 recibe un significativo apoyo y reconocimiento oficial en el nombramiento que José Vasconcelos, responsable de la Universidad, le confiere como Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, al mismo tiempo que reconoce el proyecto académico presentado por Ramos Martínez dando lugar a la creación formal de las "Escuelas de Pintura al Aire Libre".

A inicios de la década de los años veintes, lo que había sido una alternativa más para la formación artística a nivel superior, pasa a convertirse con el entusiasta apoyo de las autoridades educativas del gobierno obregonista, en un programa de extensión cultural dirigido a las capas de la población mexicana que habitaban los suburbios de la capital, y a quienes se pretendía incorporar a los beneficios de la educación artística que tanta importancia cobró durante el vasconcelismo "...la escuela al aire libre emerge como instrumento adecuado para incorporar a indígenas y mestizos a la nueva cultura fortalecedora del desarrollo de una conciencia nacional ..."(15) A los discípulos originales de la corriente se unieron nuevos simpatizantes como: Fernando Leal, Alva de

la Canal, Mateo Bolaños, Emilio García Cahero, Gabriel Fernández Ledezma, Enrique A. Ugarte, Francisco Díaz de León, Joaquín Clausell, Fermín Revueltas, Ramón Cano y Leopoldo Méndez, quienes contagiados del fervor casi religioso que Vasconcelos supo imprimir a la magna campaña educativa del México Revolucionario, cooperaron en la difusión del nuevo sistema de enseñanza artística. Se trataba fundamentalmente de hacer participar a los niños y jóvenes (aunque también se dió el caso de la incorporación de adultos) preferentemente de origen indígena -"Digno es de notarse que mientras más pura es la raza mayor fuerza tiene su producción; es en ella donde se marca más originalidad y pureza".⁽¹⁶⁾ dentro de la experiencia que significaba la libre interpretación y uso de recursos para representar pictóricamente los ambientes y el medio donde vivían. No había una instrucción formal ni un plan preestablecido para lograr el dominio de las materias propias del ejercicio de la pintura, lejos de ello, la técnica (si es que resulta válida la aplicación de este término, dado el contexto en que se desarrollaba la práctica de la pintura) consistía solamente en proporcionar al alumno material de trabajo, entusiasmarlo frente a la luminosidad del paisaje, y saber encausar la habilidad innata que apriori se consideraba existía en todos los discípulos para que de acuerdo a su propia capacidad de captura del ambiente, lo expresara mediante formas y colores. El maestro solo fungía como motivador, nunca como corrector de técnica, ni mucho menos para influir di-

rectamente en las modalidades expresivas que cada quien decidiera tomar, los resultados entusiasmaron cada vez más a las autoridades quienes estaban seguras de estar coadyuvando al "parto del nuevo arte mexicano", aquel que realmente se fincaría en las raíces culturales del pueblo y que como lo pensó Ramos Martínez, desencadenaría una revolución artística en consonancia y como resultado primario de la Revolución Social de 1910.

Entre 1921 y 1924, se dispone que la sede oficial del movimiento sea la escuela de Chimalistac, misma que, tras mudarse a la Ex-Hacienda de San Pedro Mártir en Coyoacán termina estableciéndose en el ex-convento de Churubusco. Se abren también las escuelas de Xochimilco, Tlalpan y Guadalupe Hidalgo. Con la asunción al poder del General Calles se inicia de hecho la época dorada de la promoción del sistema al aire libre. El Gobierno desconfía de la politización a la que ha accedido el movimiento muralista, y retira el apoyo que el obregonato había brindado a los pintores seguidores de esta doctrina; con esta medida el foco de atención se orienta hacia el "plenarismo" cuya esencia coincide claramente con la teoría de la escuela activa propuesta por el norteamericano John Dewey, y cuya filosofía ha sido tomada como la nueva bandera de la educación en México enarbolada por el Ministro de Educación, Moises Saenz. La escolarización durante el callismo, sustituye al humanismo vasconceliano por un pragmatismo socializante, en donde el niño es el motor de su propia for-

mación y es enseñado a aprovechar sus habilidades propias, a cultivar su cuerpo (se dió mayor interés a la gimnasia que a los espectáculos de danza y musica coral), y al dominio de un oficio que le permita ganarse la vida aún antes de emprender los estudios profesionales. Por otra parte, la Universidad Nacional con el Doctor Alfonso Pruneda en la Rectoría, se convierte en la institución que más fé tiene en la educación artística propuesta por Ramos Martínez, de tal manera que además de contribuir al sostenimiento económico de los centros de promoción artística (a los que se unen las escuelas de la Vega y San Angel en 1926), se convierte en su propagandista más importante. En 1925 el Doctor Pruneda organiza la primera exposición con los trabajos de los alumnos, muestra que posteriormente marchará a Europa donde la crítica se muestra sorprendida por la calidez y espontaneidad de la obra: "...un punto de partida para la expresión espontanea y amplia del sentimiento estético del pueblo... una grande intuición del volumen y del color y sus producciones estan en el plano de las verdaderas obras de arte".⁽¹⁷⁾ Entre 1931 y 1932 se llega al clímax en cuanto al reconocimiento oficial al trabajo de las escuelas, el Doctor Pruneda en su nuevo carácter de Director del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, organiza en 1931 la segunda gran exposición de trabajos de alumnos, ello propicia la aceptación de las nuevas imágenes plásticas por parte de la opinión pública de la capital, quien desde la primera exposición habia sido obje-

to de una insistente labor de convencimiento a la que mucho había apoyado la publicación de la Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre de 1926, (con texto explicativo de Salvador Novo), y la constante aparición de artículos apologéticos en periódicos y revistas locales. En 1932 el Consejo de Bellas Artes de la SEP declara de manera oficial el carácter "antiacadémico, intuicionista y experimentador" [sic] del programa de formación artística promovido por las escuelas de Ramos Martínez.

En virtud de que el movimiento de las escuelas de pintura al aire libre se constituyó preponderadamente como un método de iniciación artística, sensibilizador de sus seguidores y vehículo para enaltecer la unidad cultural de los educandos, resultaría arriesgado tratar de apuntar cualidades plásticas o características generales de su modelo expresivo, en tanto que la base misma del sistema de enseñanza se apoyó en el estímulo de la libertad individual para encontrar los medios propios de comunicación visual. La enseñanza de la pintura (y de la escultura, en la Escuela de Talla Directa) no se propuso en origen el seguir una línea plástica predeterminada que propiciara metodológicamente la alteración de los modelos pictóricos establecidos; como antecedente se estimaba que la apertura de los canales de sensibilidad de los jóvenes que participaran de la actividad, traería como consecuencia la creación de un modo distinto de apropiación de la realidad, ya que aparentemente nunca estuvo dentro de los planes de su

principal animador, Ramos Martínez, la posibilidad de transformarla. Por otra parte, en consecuencia con el modelo educativo del ministro de educación, se trataba de contribuir a la formación integral de la juventud a través de la creación artística como un elemento más dentro del programa de materias al que debían de someterse los escolares, toda vez que no era propósito capital la formación profesional de pintores; algunos de los maestros y guías de estos grupos de estudiantes, aún a pesar de su formación académica se dejaron llevar por el informalismo, la estridencia cromática, y el rompimiento de la coherencia lógica compositiva para adoptar una actitud mucho más fresca y acorde tanto con el espíritu puesto en libertad de sus educandos, como con las demandas modernistas de la época. El caso de Rosario Cabrera, Gabriel Fernández Ledezma, Fermín Revueltas, Anador Lugo y Ramón Cano entre otros es elocuente en este sentido, sin embargo cada uno de ellos mantuvo independencias de estilo que supieron conservar aún después de que había declinado totalmente la vigencia del método de Ramos Martínez.

Ollicier Debroy,⁽¹⁸⁾ hace una genérica alusión a algunas características generales observables en la mayoría de las obras producidas por esta generación: atrevimiento en la deformación anatómica, composiciones descentradas, pinceladas profundas etc., sin embargo, él mismo no las adjetiva como lo más sobresaliente de la corriente; creemos que las repercusiones deben localizarse amén de en el desarrollo de la capaci-

cidad individual para encontrar un recurso de expresión artística propio en el notable interés puesto por las autoridades para el estímulo a un método que resultaba absolutamente heterodoxo a mediados de los años veintes, y que presagiaba la sensibilización de un estrato importante de la población. Por ello, más que tratar de sondear relaciones entre la plástica arquitectónica y la producción "plenarista", debemos atender a un proceso de incorporación de las autoridades mismas movidas por la juventud indígena de la capital, dentro de un modelo artístico capaz de aceptar con la mayor naturalidad a las nuevas manifestaciones, aún aquellas, del más recalcitrante corte vanguardista.

NOTAS / CAPITULO I

- (1) Tibol, Raquel. Las escuelas al aire libre en el desarrollo cultural de México, en: Catálogo de la exposición; "Homenaje al movimiento de escuelas al aire libre". México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1981, página 35.
- (2) Debroids, Olivier. Figuras en el trópico. México, Editorial Oceano, 1983, página 37.
- (3) Best, Naugard Adolfo. Citado en: Catálogo de la exposición Abraham Angel y su tiempo. Toluca, Gobierno del Estado de México, 1985, página 14.
- (4) Ibidem. Página 8.
- (5) Rivera, Diego. Citado en: Olivier Debroids, op. cit., página 47.
- (6) Debroids, Olivier. Op. cit., página 48.
- (7) Vasconcelos, José. Citado en: Olivier Debroids, op. cit., página 38.
- (8) Debroids, Olivier. Op. cit., página 53.
- (9) Ibidem. Página 90.
- (10) Ibidem. Página 92.
- (11) Reyes, Palma Francisco. Historia social de la educación artística en México, N° 3, México, Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984, página 45.
- (12) García, Morrillo Roberto. Carlos Chávez vida y obra, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, página 46.
- (13) Rivera, Diego. Citado en: Roberto García M., op. cit., página 46.
- (14) Anónimo. Citado en: Raquel Tibol, op. cit., página 22.
- (15) Tibol, Raquel. Op. cit., página 26.

- (16) Ramos, Martínez Alfredo. en: Monografía de las escuelas de pintura al aire libre, México, Secretaría de Educación Pública, 1926, página 9.
- (17) Pruneda, Alfonso. Citado en: Raquel Tibol, op. cit., página 28.
- (18) Debrois, Olivier. Op. cit., página 35.

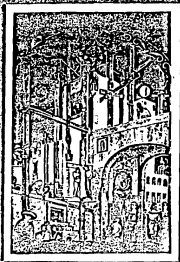
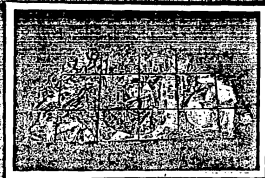
REFERENCIAS FOTOGRAFICAS, CAPITULO 1

PRIMEROS ANTECEDENTES; LA ESTETICA MEXICANA ENTRE 1920 - 1933

- FOTO 1 Vitral, "Jarabe Tapatio"; Roberto Montenegro
Ex-iglesia de San Pedro y San Pablo
1921
Foto : Catálogo Exposición Roberto Montenegro, mural,-
1984, página 23 (NG.)
- FOTO 2 Mural, La fiesta de la Santa Cruz; Roberto Montenegro.
Anexo de la Preparatoria
1922 - 23
Foto : 40 siglos de Arte Mexicano, Tomo 5, página 164-
(NG.)
- FOTO 3 Mural, La Creación; Diego Rivera
Anfiteatro, Escuela Nacional Preparatoria
1921
Foto : 40 siglos de Arte Mexicano, Tomo 5, página 93 -
(NG.)
- FOTO 4 Retrato de Salvador Novo; Manuel Rodríguez Lozano
1924
Foto : Debrosis, Olivier. Figuras en el trópico, 1983,-
página 71 (NG.)
- FOTO 5 Autorretrato; Manuel Rodríguez Lozano
1924
Foto : Taracona, Bertha. Manuel Rodríguez Lozano, 1971
(NG.)

- FOTO 6 Santa Ana muerta con figura en rojo; Manuel Rodríguez-Lozano
1927
Foto : Taracena, Bertha. Manuel Rodríguez Lozano, 1971
(NG.)
- FOTO 7 La Ramera; Manuel Rodríguez Lozano
1927
Foto : Taracena, Bertha. Manuel Rodríguez Lozano, 1971
(NG.)
- FOTO 8 Retrato de Antonieta Rivas Mercado; Julio Castellanos
1927
Foto : Catálogo Exposición Julio Castellanos, Banamex,
1982, página 45 (NG.)
- FOTO 9 Tres Desnudos; Julio Castellanos
1929
Foto : Catálogo Exposición Julio Castellanos, Banamex,
1982, página 48 (NG.)
- FOTO 10 Viñeta estridentista
C. 1925
Foto : Catálogo Exposición El Estridentismo, U.N.A.M.,
1983 (NG.)
- FOTO 11 Viñeta estridentista
C. 1925
Foto : Catálogo Exposición El Estridentismo, U.N.A.M.,
1983 (NG.)
- FOTO 12 Viñeta estridentista
C. 1925
Foto : Catálogo Exposición El Estridentismo, U.N.A.M.,
1983 (NG.)

- FOTO 13 Viñeta estridentista
C 1925
Foto : Revista Artes Plásticas, No. 1-2, 1985, página-
22 (NG.)
- FOTO 14 Viñeta estridentista
C. 1925
Foto : Revista Artes Plásticas, No. 1-2, 1985, página-
20 (NG.)
- FOTO 15 Viñeta estridentista
C. 1925
Foto : Revista Artes Plásticas, No. 1-2, 1985, página-
21 (NG.)

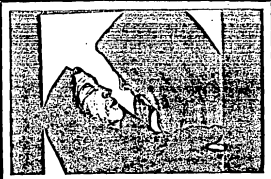




4



5



6

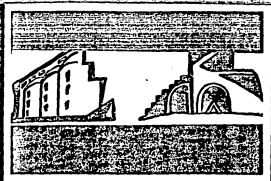


7



8





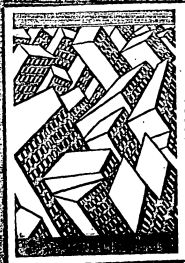
10



11



12



13



14



15

CAPITULO II

LA SENSIBILIDAD NACIONALISTA

"Por tanto, la arquitectura mexicana tiene que ser la que surgió y se desarrolló durante los tres siglos vi-reinales en los que se constituyó el mexicano".

Federico Mariscal (1915)

"Si solo la pasión es fecunda, procede publicar el nombre de la amante de Herrán. El amó a su país; pero usando de la más real de las alegorías, puedo asentar que la amante de Herrán fue la ciudad de México, millonésima en el dolor y el placer".

Ramón López Velarde (1918)

"En la arquitectura también era necesario volver a las inspiraciones de nuestro pasado glorioso".

José Vasconcelos (1938)

"Cuando después de los años se olviden las flaquezas de Vasconcelos, siempre quedará vinculado su nombre a obras monumentales y buenas para el vivir de la colectividad".

Alfonso Pallares (1924)

LOS ORIGENES

EL ATENEO DE LA JUVENTUD.-

Los primeros despuntes de la actitud nacionalista, se dieron con la vocación humanística que distinguió a la generación de intelectuales que a partir de 1907 se reunieron en La Sociedad de Conferencias que al correr de los años fue reconocida como la Generación del Ateneo. Convocados por el común interés de abandonar la tutela intelectual del positivismo, este grupo de jóvenes ilustrados propugnó por la vuelta a un humanismo alimentado por el amor a la Gracia clásica, ejercido a través de la identificación cultural de América Latina como la patria común; la extensión de la nueva sensibilidad surgida de la lectura y crítica de los clásicos antiguos y modernos, se desarrolló a través de conferencias, cursos universitarios, la creación de la Universidad Popular Mexicana, la divulgación de la creación artística y literaria de sus integrantes (Saturnino Herrán, Angel Zarraga, Alfonso Reyes entre otros) y la incorporación de una nueva circunstancia dentro del complejo intelectual: la defensa de la tradición cultural y su categorización como alternativa de integridad histórica. Alfonso Reyes dice al respecto "Ayuna de humanidades, la juventud perdía el sabor de las tradiciones, y sin quererlo se iba descastando insensiblemente".⁽¹⁾ En el seno de este grupo de jóvenes menores de treinta años y dispuestos a

"defender la belleza hasta con los puños" [sic], se gestó a lo largo de más de diez años de actividad intelectual, el embrión teórico que a partir de la segunda década del siglo sostendría la producción arquitectónica de carácter nacionalista denominada neo-colonial. Cuatro fueron los miembros del Ateneo de la Juventud que directamente propiciaron la configuración de la arquitectura neo-colonial: José Vasconcelos, como animador y promotor de la corriente localista, primero desde la Rectoría de la Universidad Nacional de México (1921) y después dirigiendo la Secretaría de Educación Pública (1921-1923), Jesús T. Acevedo y Federico Mariscal, arquitectos que a través de sus conferencias, escritos y cátedras en la Escuela de Arquitectura, defendieron el patrimonio arquitectónico creado en los años del virreinato español en México, lo mismo que vislumbraron la posibilidad de una reinterpretación de estilos adecuados a la nueva circunstancia mexicana, y Saturnino Herrán, pintor que a pesar de su breve vida alcanzó a prefigurar una nueva plástica, alejándose paulatinamente del folklor gratuito, para insertarse en la expresión no solo de una nueva simbología, sino también de una peculiar atmósfera relativas a la esencia de lo que sus contemporáneos identificaron como "lo nacional". Descubrimos entre los dos arquitectos y el pintor, ciertas circunstancias afines sobre todo en lo que toca a la manera de expresarse en relación a los monumentos virreinales, actitud coincidente y singular en la medida de que si bien todo el grupo de ateneístas (o por lo

menos en su mayoría) se dan a la tarea de recoger y ponderar la historia cultural del país para traducirla en términos artísticos y expresarla de acuerdo a sus propios medios (Manuel M. Ponce en la música, Diego Rivera en la pintura mural), estos tres artistas parten de recoger las imágenes que el contexto ambiental del centro de la ciudad de México les da en su transitar cotidiano por las calles aledañas a la Academia de Bellas Artes. Edificios notables como la Catedral, el Sagrario Metropolitano, la Iglesia de Loreto, la Santísima etc., llenan su vista y se establecen como las categorías estéticas más importantes a considerar para la creación de una defensa teórica del pasado del país: las cúpulas azulejadas y el contrapunto que hacen dentro del paisaje horizontal y continuo del primer cuadro de la ciudad, los paños de fachada integrados con tezontle rojo y finamente delineados por la lapidaria de cantera, las desatadas armonías de las portadas barrocas etc. Para los dos arquitectos la construcción colonial es la que se extiende en todo ese territorio de lo cotidiano que forma el barrio antiguo de la ciudad, y que se define apenas por las distancias que hay que recorrer para trasladarse del estudio a la vivienda, y de ahí a la Academia de San Carlos;⁽²⁾ aunque existen otros edificios más allá de estos límites dignos de catalogarse como monumentos artísticos, son tan pocas las posibilidades de conocerlos directamente que prefieren concentrarse en aquellos que los han acompañado desde su vida de estudiantes.

La obra pictórica que Saturnino Herrán desarrolla en la segunda etapa de su vida (a partir de 1914) señala en la temática y sobre todo en la ambientación, la influencia tanto de sus compañeros ateneistas como la del poeta con quien más identificación emocional encontró: Ramón López Velarde. Herrán se muestra afecto desde 1909 a incorporar dentro de sus composiciones a gente y motivos populares como se pone de manifiesto en la obra "Molino de vidrio", donde los protagonistas son la piedra circular del molino y un obrero anónimo, ambos como representación del trabajo tema que realmente resultaba novedoso, tanto por su significado como por la forma de representarlo ajeno totalmente a la grandilocuencia propia del siglo XIX. En esta obra la dimensión asignada al molino desborda los límites del lienzo, a la vez que opera como límite virtual entre un fondo arquitectónico impreciso y la imagen humana que en el primer plano concentra realmente la fuerza simbólica de la composición, pretendiendo ser principio de exaltación racial que con mayor claridad se pondrá de manifiesto en obras posteriores, abarcando un propósito francamente nacionalista.

En 1910 trabaja como dibujante de la Inspección de Monumentos Arqueológicos, en las obras de rescate de los murales de Teotihuacan, circunstancia que lo puso en sensible contacto con la certeza de un pasado indígena que podía ser vuelto a expresar utilizando las imágenes románticas inventadas por los pintores nacionalistas del siglo XIX (Izaguirre y González

Obregón entre otros). Una parte de su producción ve entonces aparecer una iconografía abiertamente prehispánica, como en el "Flechador" (1918), el "Arquero" (1917), "Fuego Sagrado" (1917), "La Raza Dormida" (1912) y "Nuestros Dioses" (1916) una de sus obras maestras. En otros casos trasciende el dato romántico-arqueológico para proponer una figuración que parte de la combinación de una dignidad étnica, con un sentimiento de dolor frente al sojuzgamiento cultural y a la pérdida no tan solo del dominio territorial arrebatado en la guerra de conquista sino también de la tutela divina. De ello darían cuenta: "La Raza Dormida" (1912), "La leyenda de los volcanes" (1912) y sobre todo, "La ofrenda" (1915), en donde la presencia del trasfondo mítico prehispánico se presenta a través de la flor de zempaxúchitl tradicionalmente utilizada en el ritual de muertos. Esta vocación localista, la primera en el siglo que utiliza tradiciones culturales como asunto de arte pictórico, accede seguramente por influencia del medio intelectual ateneísta hacia la exaltación de un factor que resultaba más importante que la temática indigenista: el mestizaje. La joven intelectualidad que había abjurado de la paternidad postiza del positivismo francés impuesto por el porfiriato, registra la historia del país en busca de una raíz que emotivamente la configurara en el pasado, dándole al mismo tiempo una fuerza histórica que la justifique en el presente; el mestizaje resultado de la conquista española resolvió para el intelecto el problema del desamparo histórico, estimándolo co-

mo la circunstancia que prefiguro la confección del ser mexicano. "Herrán buscó en su trayectoria artística esta identidad, la cual para aceptar lo nuevo (la hispanidad) olvida poco a poco su origen (lo indigenista)". (3) De esta manera el pintor asume el problema de estimar que el único antecedente cultural válido para el México de su momento era el que se había creado en los años del virreinato, durante el cual sin desdeñar del todo el valor del talento nativo se había impuesto el genio español. Esta actitud no le fué exclusiva, Orozco narra en su autobiografía en torno a las inquietudes que alimentaban a su generación, (contemporánea a Herrán): "Fue entonces cuando los pintores se dieron cuenta del país en que vivían... sabíamos levantar ciudades prodigiosas y crear naciones y explorar el universo. ¿No eran las dos razas de donde procedíamos de la estirpe de los titanes?". (4)

En el proyecto del friso decorativo para el Teatro Nacional "Nuestros Dioses", la postura de Herrán es la que el medio intelectual y artístico al que pertenece acepta como válida : La raza indígena se representa vigorosa y exuberante pero humillada, hasta tocar con la cara el suelo frente al sincretismo de la Coatlicue y el crucifijo, mientras que el español se mantiene altivo y orgulloso contemplando, como dice Fausto Ramírez, de igual a igual a la deidad. La obra que más caracteriza a Herrán como ilustrador del "esencialismo mexicano" es aquella en que manifiesta el valor de la nueva raza (la mestiza) aunque sin dejar de caracterizar la importancia que

por entonces se le daba a la presencia ibérica. Es dentro de este capítulo donde utiliza como telones las representaciones arquitectónicas de iglesias y ambientes rurales, en un intento de labrar un marco ambiental que simbólicamente sustentara en todo momento la calidad plástica de un pasado mestizo. López Velarde, su entrañable compañero, dirá en su oración fúnebre en torno a los trasfondos del pintor: "en la solemne y copiosa obra de Herran, apologético de la ciudad blanquean la col y la flor de la metrópoli".⁽⁵⁾ En los lienzos aparecen entonces suntuosas fachadas barrocas (generalmente de Catedral y el Sagrario), lo mismo que las cúpulas, aquellas que airozas hacían refulgir el brillo de sus azulejos ante la mirada absorta de los estudiantes de la Academia, en su tránsito por las calles próximas a la entonces Plaza de Armas de la ciudad de México. De esta manera Herran, al capturar las imágenes de la plástica constructiva virreinal satisfacía su propósito simbolista, "veía en esos monumentos el enlace de lo español y lo mexicano, como símbolos de nuestra raigambre histórica... Amó la capital en sus monumentos...sentía vocación por el pasado colonial de México y se enorgullecía de él, sobre todo por el renacimiento de su vida nacional estimulada por la Revolución",⁽⁶⁾ al tiempo que contribuía a la ponderación del valor arquitectónico de las estructuras coloniales. No debemos olvidar que Herran era profesor en la sección de pintura de la Academia, reducido núcleo que se mantenía en estrecho vínculo con los estudiantes de arquitectura con quienes

compartían edificio y maestros, por lo que no es de dudar que la influencia del pintor quien ya gozaba de pública fama, haya impactado sensiblemente a los futuros arquitectos.

La catedral de México y el Sagrario adjunto, en sus diferentes facetas (fachadas, interior, cúpula y bóveda), aparecen por lo menos en las siguientes obras: "Interior de la Catedral" (1912), "La criolla de la mantilla" (1917), "La linternilla" (1913), "El paseo del pendón" (1915), "El rebozo" (1916); y "El cofrade de San Miguel" (1917). La cúpula de la Iglesia de Loreto en: "Los ciegos" (1914), y otras iglesias en: "Viejecita" (1917), "De Feria" (1915), "Retrato del Arq. Federico Narsical" (1915), "Alicia" (1916), "Retrato de don Artemio de Valle Arizpe" (1916), "Retrato de Virginia Fábregas" (s/f), y el "Ultimo Canto" (1914). En toda esta obra el pintor representa a la arquitectura como elemento consustancial no solo de la historia urbana, "... (se percibe) toda la historia colonial en la fachada (del sagrario) escrupulosa y barbara que es una maravilla de creación española y de trabajo indígena..."⁽⁷⁾ sino del presente palpitante, al que hay que dibujar nueva forma para enfrentarlo al futuro que recién le ha abierto la Revolución.

Es de justicia mencionar dentro de este renglón de antecedentes pictóricos la obra del pintor Germán Gedovius, quien entre 1904 y 1910 a través de pinturas donde recrea patios, celdas y sacristías conventuales (El Carmen de San Angel, Toluca, Tepotzotlán) comulga y de alguna manera se anticipa a

las invocaciones ateneistas tanto de su amigo Alfonso Cravio-
to, a quien el amor por lo colonial motiva a escribir en 1921
el libro de poemas "El alma nueva de las cosas viejas", como
de sus compañeros de enseñanza en la Academia de Bellas Artes,
Federico Mariscal y Jesús T. Acevedo. Fausto Ramírez observa
lo siguiente: "La significación de estos cuadros trasciende
la circunstancia individual del artista y lo anecdótico, para
inscribirse en un movimiento más amplio de renovación del in-
terés por la arquitectura colonial, en el que tuvieron desta-
cada participación algunos colegas de Gedovius en la Escuela
Nacional de Bellas Artes. Me refiero a Federico Mariscal y
a Jesús T. Acevedo que, ya por esos años, comenzaban a poner
a sus alumnos a copiar edificios virreinales..."(8)

Jesús Tito Acevedo, joven arquitecto más dedicado a la
creación artística que al ejercicio práctico de la arquitectu-
ra, participó en el primer ciclo de conferencias que el Ateneo
organizó en el casino de Santa María en 1907, tribuna que
utilizó para divulgar pródigamente no solo su sentir en torno
al fenómeno del arte, sino también una robusta teoría de la
arquitectura, empeñada en reivindicar el oficio del diseño
arquitectónico como arte y estableciendo además las bases para
considerar a la defensa del patrimonio monumental de México
como un hecho vital para la historia futura, haciendo la apo-
logía de la arquitectura colonial en tanto que principio incon-
movible del nuevo estilo nacional. Federico Mariscal recogió
en 1920 tres de las conferencias impartidas por Acevedo como

miembro del Ateneo; la primera dictada en el Casino de Santa María en 1907 con el nombre "Apariencias Arquitectónicas", la segunda ante los alumnos de la Preparatoria (en donde el autor impartía la cátedra de dibujo), con el nombre de "Ventajas e inconvenientes de la carrera de arquitecto", y que a juzgar por el tono en que está escrita llevó seguramente el propósito de motivar a los estudiantes para que abrazaran el estudio de la arquitectura; la última, del 17 de enero de 1914, se tituló "La arquitectura colonial de México". Advertimos con el análisis de estos documentos por lo menos las siguientes consideraciones respecto a la personalidad de Acevedo:

1. Un conocimiento de los postulados teóricos de los arquitectos franceses: L. Cloquet, Gaudet y E. Bénard (autor del proyecto del Palacio Legislativo) a quienes estudio por interés personal fuera de los programas de la Academia de Bellas Artes. Mariscal dice que Acevedo se convirtió en uno de los más fuertes propagandistas de las lecciones de Bénard con quien trabajó directamente dibujando los planos del proyecto del Palacio Legislativo.
2. Encuentra en el estudio de la "tradición" la dinámica para mantener vivo el estilo arquitectónico distintivo de México (el de la época colonial).
3. Al igual que Federico Mariscal, Saturnino Herrán y otros compañeros ateneístas, es un apasionado de la plástica arquitectónica colonial, en particular aquella con la cual convive en sus años de estudiante en la ciudad de

México. Sin embargo, aparentemente no encuentra el modo de proponer una revitalización práctica de los elementos de estilo colonial en la nueva arquitectura, a juzgar por los dos únicos proyectos que de él conocemos: El concurso para el "Hemiciclo a Juárez" (que finalmente se construyó en el proyecto del arquitecto Guillermo Heredia en 1910) y el diseño para "La Escuela Normal de Profesores". En ambos la orientación se da francamente dentro del contenido academicista manejado por el gremio en esta primera década del siglo.

4. Está convencido de que tanto la difusión de una nueva ideología arquitectónica que contemple el respeto a la obra construida como expresión artística, como el estímulo a que los arquitectos construyan con la tecnología contemporánea, tomando en cuenta siempre las condiciones locales tanto como la forma de vida del ocupante del edificio, serán un factor preponderante en la consolidación de la nueva cultura mexicana, toda vez que se accederá a una identidad plena entre sociedad, patrimonio histórico y actualidad artística.

Los ciclos de conferencias tuvieron como propósito no centrarse solamente en la divulgación de ideas dentro de un círculo social selecto, sino el de abrirse realmente hacia todo público con el objeto de ir paulatinamente fincando la nueva sensibilidad humanista. En algunas ocasiones y con objeto de coadyuvar a la tarea de divulgación, las conferencias fueron

también recogidas por revistas literarias o especializadas, como "El Arte y la Ciencia" dirigida por los arquitectos Mariscal, o publicadas en forma de libros como el dedicado a Acevedo publicado hacia 1920, dos años después de su muerte. De las tres conferencias que conocemos, la primera, dictada cuando el autor tenía 25 años, es singularmente interesante por la riqueza conceptual que encierra, y por la seguridad con que se establecen juicios sobre el pasado y el futuro de la arquitectura; por otra parte, representa para nuestras consideraciones de estudio, todo un testimonio intelectual que alentara años después al nacimiento de la arquitectura neocolonial. Los argumentos que apunta al inicio de la disertación: "yo no vengo sino a exponer mis esperanzas en favor de la arquitectura nacional... bueno es que sepamos que en las creaciones máximas del arte siempre ha existido una colaboración de contemporáneos y antepasados" (subrayado nuestro) son un resumen de la postura ideológica que asume Acevedo: la definición de una nueva arquitectura que sustentada en la herencia local pueda ser juzgada como nacional. Tras hacer un somero recuento de los estilos arquitectónicos, resaltando de ellos características particulares, pasa a bordar ideas concretas sobre el oficio del arquitecto, mezcladas con una suerte de anecdotario de vivencias que resulta un testimonio de primer orden para calibrar la sensibilidad del momento respecto al contexto colonial de la ciudad: "...Ningún espectáculo terrestre tenía para la delicia de nuestros ojos el en-

canto verdaderamente sugestivo que nos ofrecía la metrópoli rica en linternillas decoradas con azulejos, cuando estos ardían, espejeantes bajo las mil flechas de oro del sol matinal... los monumentos coloniales triunfaban por las decididas curvas de los duomos, por los ondulosos perfiles de sus muros en piñón, por sus remates, casquetes esféricos y campanarios ...” El nuevo estilo que empieza a imaginar Acevedo se integrará además con dos sustentos tendientes a conferirle valor de uso y actualidad tecnológica, el empleo de nuevos materiales, y la adecuación a las necesidades de ocupación física y apropiación psicológica del usuario. Para ello apunta que “...un arquitecto no puede edificar sino en el estilo que esté de acuerdo con el sistema de vida de su propietario...” con lo cual sienta un importante antecedente para el análisis de necesidades y elaboración de programa, recursos que a partir de Villagrán en la segunda mitad de los años veintes, darán singularidad geográfica y nueva identidad a la arquitectura mexicana. La moderna técnica constructiva del concreto armado y el uso del hierro son expuestos como los grandes medios contemporáneos, cuya aplicación en la construcción le darán a la arquitectura actualidad equivalente a la de los estilos contemporáneos europeos, y autenticidad siempre y cuando su empleo quede confinado al soporte estructural del edificio y no a “...reproducir viejas formas...”.

En la conferencia del 17 de enero de 1914 (“La Arquitectura Colonial en México”) insiste en la apología del estilo

colonial mexicano señalando que si bien en un momento de la historia del país se interrumpió su desarrollo, se debe tener en el presente el propósito de conocerlo y estudiar a fondo sus partes sustantivas. Dentro de un criterio coincidente con el de los maestros franceses de la "Academia de Bellas Artes de París" que pretende reincorporar los aciertos formales de la arquitectura clásica en la nueva construcción moderna defiende "...el acercamiento de los modelos, (en virtud de que) no existe, por lo tanto, el peligro puerilmente señalado por algunos de que la imitación de las obras clásicas reste señorío al devoto"; para Acevedo queda claro que las imágenes que los arquitectos mexicanos deben elegir como modelos son las de los edificios virreinales porque "en ellos se advierte, al mismo tiempo que pintoresca mescolanza de estilos, un respetable y ejemplar conocimiento del arte de construir... procuremos continuar lo que mexicanos muy amantes a su país, han dejado interrumpido o a medias... (el no hacerlo) equivale a renegar de un pasado fecundo y nobilísimo". La conclusión de sus observaciones se precisa determinante cuando apunta "tenemos derecho de proclamar nacional este arte hecho de razón oculta y de riqueza fastuosa".

Federico Mariscal, apenas un año mayor que Acevedo, fue maestro también en la Escuela de Arquitectura, donde junto a la cátedra de composición impartió teoría de la arquitectura, para lo cual introdujo paulatinamente el conocimiento de la historia de los estilos coloniales como condición nueva para

la formación de los estudiantes. La presencia de Mariscal fue más trascendental que la de Acevedo en la divulgación del nuevo proyecto de estilo neo-colonial, en virtud de que mientras aquel quedó limitado por su muerte prematura a las conferencias ya señaladas y al estímulo que dió a sus alumnos en las clases de dibujo y composición, Mariscal aunó a lo anterior, la experimentación en el diseño de edificios dentro de los márgenes plásticos coloniales, y más adelante, la promoción oficial del estudio del patrimonio arquitectónico colonial a través de las Comisiones de Inventario de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, organizadas por él en 1929 y cuyo propósito fue hacer el registro metódico a través de fotografía, dibujo y recopilación de informes históricos, de los edificios existentes en el país construidos durante los siglos XVI, XVII, y XVIII. Además su constante participación como articulista en las secciones de arquitectura de periódicos y revistas le permitió ser desde la primera década del siglo, un importante orientador del criterio teórico que siguió la mayoría de los integrantes del gremio, antes de la diversificación ideológica que invadió el medio a fines de los años veintes. De él recuerda el arquitecto Vicente Mendiola: "Don Federico comenzó a ser un brillante maestro fuera de la cátedra, dentro de las cátedras nos daba nociones de teoría de la arquitectura... fue un hombre de una profunda y universal cultura". (9) Como miembro de la Universidad Popular Mexicana, institución fundada por los integrantes del Ateneo, im-

partió del 21 de octubre de 1913 al 29 de julio de 1914, un ciclo de conferencias destinadas a "despertar el más vivo interés por nuestros edificios (coloniales) y a dar a conocer y estimar sus bellezas a fin de iniciar una verdadera cruzada en contra de su destrucción" (10) mismas que hacia 1915 fueron publicadas por la misma Universidad en una edición con el título general de "La Patria y la Arquitectura Nacional". Mariscal auna al entusiasmo y convicción por la difusión de la estética colonial, un conocimiento fundado en bases históricas y apreciación visual de la arquitectura del período, factor que lo diferencia cualitativamente de Acevedo, quien a juzgar por sus escritos poseía una buena información de la historia de la arquitectura occidental, supliendo sus escasos conocimientos históricos del período virreinal con una sustancial dosis de emotividad.

A lo largo de las conferencias, Mariscal diserta sobre las cualidades formales y el valor cultural de algunos conjuntos arquitectónicos ordenados tipológicamente por él, siendo abundantes los casos situados en la ciudad de México. En el preámbulo de la publicación, hace una síntesis de su postura teórica enfatizando dos condiciones: La necesidad de salvaguardar los edificios que a su juicio son "obras de arte arquitectónico nacional" [sic], en la medida de que ello significaría un fortalecimiento del "amor patrio" que ayudaría a consolidar la circunstancia cultural mexicana, "con el señaladísimo objeto de que todos los edificios de importancia

artística o histórica existentes, continuen en pie, sin que se pueda alegar ignorancia al destruirlos... El amor a la patria es una de las más poderosas fuentes de solidaridad... deben, por tanto, amarse los edificios del suelo en que nacimos, parte constitutiva de la patria". Y la coincidencia absoluta con Acevedo, acerca de que el presente y futuro de la arquitectura mexicana deben buscarse en la continuidad del estilo del virreinato.

Mariscal no busca tan solo la satisfacción emotiva y sensorial que puede representar la contemplación de los edificios como muestras artísticas, sino que persigue una más amplia justificación al sustentar su defensa y admiración como sustancia de una teoría de la arquitectura, que de manera breve y directa expone a nivel de juicio categórico. Inicia su argumentación enumerando las condiciones que debe reunir un edificio para alcanzar valor de arte: identidad con la forma de vida y costumbres del grupo social, coincidencia con el paisaje y respuesta física al clima. Las costumbres pasadas a pesar de ya no ser operantes en el tiempo presente formulan la tradición, y esta a su vez matiza, da forma y sustento histórico a la cultura local; a continuación reflexiona y se hace la pregunta: cual sería el estilo (él lo refiere como "Arte Arquitectónico Nacional) que "...revele la vida y costumbres más generales durante toda la vida de México como nación..." sin otorgar mayor espacio al análisis histórico ni a la revisión de otras circunstancias que también participen en la ge-

neración de la arquitectura, da paso a la respuesta que más que fruto de una disertación dialéctica aparece como una verdad predefinida a la cual se quería acceder de un modo u otro, y que en realidad resume la tarea propagandística de las conferencias: "...la arquitectura mexicana tiene que ser (subrayados nuestros) la que surgió y se desarrolló durante los tres siglos virreinales en los que se constituyó "el mexicano"⁽¹¹⁾ ...esa arquitectura es la que debe sufrir todas las transformaciones necesarias, para revelar en los edificios actuales las modificaciones que haya sufrido de entonces acá la vida del mexicano". Como se ve por los subrayados, no se trata de que el lector haga sus propias conjeturas sobre el partido que deba tomar respecto de la esencia de la nueva arquitectura nacional, es una la tradición que él descubre en la vida de México, y uno el estilo que debe abrazar la nueva construcción, si es que en verdad tiene intenciones de identificarse con el presente cultural que los Ateneistas han ideado para el país. Mariscal nunca abandonará esta rotundez casi dictatorial en torno a la arquitectura y por lo menos en los años que se ventilan en este estudio, se permitirá eventualmente algunos relajamientos estilísticos pero siempre a favor de una ortodoxia clasicista. Para él, el diseño arquitectónico siempre se resolverá solo a partir de una reincorporación cualitativa de los estilos históricos; no hay nada que inventar, lo único que resta es ejercer una limpia disciplina de reproducción plástica.

LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA: FORMA Y ESTIMULO. - (Foto 4)

"La Escuela Nacional Preparatoria, alma mater de tantas generaciones, que dió una fisonomía nueva al país..."⁽¹²⁾
Creada por Gabino Barreda y alojada desde 1867 en lo que fue el Colegio-Seminario de San Ildefonso cuya fábrica data de 1740, acogió en sus aulas a la generación del Ateneo antes de que cada uno de sus miembros definiera su ingreso en los diferentes centros de instrucción superior. El recinto no solamente cumplió con el cometido de acoger a la formación de los jóvenes dentro del rigorismo positivista, sino que coadyuvó con el ambiente de su espacio y sus formas coloniales al nacimiento del humanismo a que con tanta insistencia alude Alfonso Reyes; a no dudar la vivencia cotidiana dentro de los patios y pasillos enmarcados por magníficas arcadas, orlado con aplicaciones de cantera en lenguaje barroco, deben haber sido motivo importante de reflexiones entre aquellos jóvenes que estimaban insuficiente al positivismo para acceder tanto a una cabal comprensión de la realidad, como a la vinculación con el pasado material que a diario asaltaba la sensibilidad, lo mismo desde las cúpulas de Santa Teresa, Santa Inés y Loreto como en las "mantillas" de cantera del Sagrario y la Santísima.

Hacia 1907 tiene lugar un hecho importante relacionado directamente con el inicio de la valoración de los estilos coloniales, el arquitecto Samuel Chávez presenta el proyecto de ampliación del edificio de la Preparatoria hacia la entonces

calle de Monte Alegre (actualmente Justo Sierra). El partido consistía en dar un nuevo acceso al centro escolar, (por Justo Sierra) construir un teatro (actualmente Anfiteatro Bolívar) y un gimnasio; siguiendo la secuencia de los tres patios existentes el arquitecto Chávez propuso un cuarto patio de reducidas dimensiones como enlace ambiental entre el nuevo acceso y el patio principal de la preparatoria; partiendo del cometido de dar unidad formal al conjunto, recurrió a elementos de clara extracción colonial en la nueva fachada y una poco afortunada sobreornamentación de la estructura interna en las arcadas del patio y apoyos del vestíbulo. El caso reviste dos circunstancias que merecen ser señaladas en tanto que pueden ser antecedentes y apoyos concretos a las argumentaciones teóricas expuestas por los arquitectos Acevedo y Mariscal. En primer lugar, la voluntad formal de buscar una integración con el estilo del edificio y aún del contexto urbano supone un reconocimiento tácito de las cualidades plásticas del estilo virreinal, tal como más adelante solicitará Mariscal, circunstancia que aún el mismo Vasconcelos distinguido Ateneísta, no ponderará al ordenar el remozamiento del ex-convento de la Concepción en 1921, y por otra parte, significa a nuestro modo de ver un triunfo de la nueva sensibilidad en contra del positivismo que tuvo en la preparatoria su más sólido bastión, sobre todo si nos remitimos al estrecho vínculo entre ésta filosofía y los "científicos" dueños del poder político, que siempre vieron en la incorporación de la arquitectura

européa un medio eficaz para solidificar su pretendido acceso a la modernidad. La nueva fachada construida presenta como fondo un paño de mosaico de tezontle rojo, tres órdenes de ventanas con marcos de cantera y dos portadas de acceso (una de ellas al anfiteatro) que suponen una trasposición de los elementos constitutivos de la portada del Colegio Grande (dentro del mismo edificio); en la portada principal aparecen tres cuerpos con falsos estípites, integrados con recuadros y estrangulamientos, gruesas molduras en la división entre cuerpos y ventanas al centro.

Unos años antes el arquitecto Manuel Gorozpe se había encargado de llevar a cabo las modificaciones necesarias para la expansión del Palacio del Ayuntamiento en el Zócalo de la ciudad, adicionando un nivel más a la estructura original del siglo XVIII. En este caso debido a la condición homogénea del conjunto y habiéndose tratado de una superposición, es entendible que no haya existido amplitud de opciones para la selección de estilo. La condicionante fue integrar el nuevo cuerpo a la morfología existente, continuando tan solo con las mismas normas decorativas de los pisos inferiores. Ambas obras de ampliación, la de la Preparatoria y la del edificio del Ayuntamiento, quedan señalados dentro de la primera década del siglo como los más primitivos ejercicios de aplicación de elementos histórico-virreinales a la nueva edificación, con la intención de lograr unidad de formas dentro de un incipiente reconocimiento al valor de la tradición local.

LA ARQUITECTURA NEO-COLONIAL, -

Hacia 1920 en las postrimerías del régimen de Venustiano Carranza se tenían dadas ya todas las condiciones teóricas y conceptuales para acoger el nacimiento del estilo neo-colonial, como respuesta a la demanda de una nueva fisonomía arquitectónica a la que habían dado lugar tanto la revolución, como el enjuiciamiento a la cultura porfiriana llevada a cabo por la joven intelectualidad. Se hacía necesario tan solo aguardar a que la economía tanto del gobierno federal como de la iniciativa privada tuvieron oportunidad de rehacer sus maltrechos balances para iniciar la promoción de nuevas obras; la posibilidad se presenta a partir de la constitución del primer gobierno "fuerte" de la revolución, el encabezado por el General Alvaro Obregón quien asume la Presidencia del país el 1º de diciembre de 1920, tras triunfar en las elecciones convocadas por el gobierno provisional de Adolfo de la Huerta.

El obregonismo se sostiene fiel a la consideración económica de Venustiano Carranza, en el sentido de que era fundamental mantener el flujo de capital extranjero para su inversión dentro del aparato económico nacional, en tal medida Obregón lejos de proponerse la eliminación de la dependencia financiera foránea (fundamentalmente norteamericana) se prepara a modernizarla, oponiendo al tradicional saqueo sistemas que permitan la reactivación de la producción de materia prima para la exportación. Estaba claro que con una agricultura maltrecha y una planta industrial desmembrada tras diez años de gue-

rra interna, la única esperanza del país a corto plazo para reforzar la hacienda pública era la exportación de petróleo; con el fin de lograr una total apertura en el mercado financiero norteamericano, era fundamental que el Gobierno de los Estados Unidos reconociera la legalidad del Gobierno de Alvaro Obregón, circunstancia que además limitaría la posibilidad de que los grupos armados enemigos del régimen, se pertrecharan de armas en aquel país. Con este propósito Obregón estuvo prácticamente dispuesto a seguir todas las orientaciones económicas y aún la política interna dispuestas por el "Departamento de Estado", a pesar de que en no pocos casos fueron decisiones que trasgredieron la letra de la constitución de 1917. La exportación de una imagen de unidad y fortaleza política en busca del reconocimiento diplomático y los capitales inversionistas, trajo consigo la necesidad de acelerar la pacificación interna del país, con la paulatina liquidación de los jefes militares aún con mando de tropas y la rápida represión de focos de insubordinación que en cualquier momento pudieran empañar las garantías de estabilidad social ofrecidas por el gobierno como atractivo a la inversión económica interna. Resultado de este programa de administración pública es el inicio de la construcción de inmuebles de gran envergadura principalmente en la ciudad de México, destinados a comercio y habitaciones propiedad en su mayoría de firmas extranjeras que decidieron rápidamente aprovechar los apoyos fiscales y las seguridades ofrecidas por el régimen, quien por otra par-

te inició una campaña de consolidación de su fisonomía al exterior no solo para buscar el anhelado reconocimiento diplomático estadounidense, sino también dentro de la órbita política latinoamericana.

En el campo de la arquitectura dos son los edificios construidos dentro de los lineamientos del estilo neo-colonial que rinden buena cuenta de esta nueva condición político-económica, el edificio de departamentos "Gaona" construido en 1922 por el arquitecto Angel Torres Torija en la Av. Bucareli (Fotos 5, 6), y el "Pabellón de México" para la exposición que con motivo del primer centenario de su Independencia organizó en 1922 en Rio de Janeiro, el Gobierno de Brasil.

EL PABELLON DE MEXICO EN LA EXPOSICION DE RIO DE JANEIRO.-
(Fotos 1, 2, 3)

En el año de 1921, el Gobierno de Brasil turna a la "Secretaría de Industria y Comercio", encabezada por Rafael Zubarán Capmany una invitación para que México se hiciera representar en la Feria Iberoamericana de Rio de Janeiro. La Secretaría opta por someter a concurso público el proyecto del Pabellón, y para tal efecto emite una convocatoria fijando recompensas y condiciones dentro de las que deberá desarrollarse el diseño del edificio representativo de México; respecto de las segundas se presentaba una que era fundamental, el proyecto del pabellón debería llevarse a cabo en "algún estilo tra-

dicional", de preferencia el "colonial", de manera que México pudiera mostrar la solidez de un patrimonio arquitectónico que aún era capaz de seguir alimentando a la nueva construcción.

Nueve fueron los arquitectos que presentaron anteproyectos, de los cuales el jurado eligió como triunfador el firmado por los arquitectos Carlos Tarditi, y Carlos Obregón Santacilia. Previo a la relación de las consideraciones arquitectónicas del edificio, es importante puntualizar la importancia que tuvo desde el carrancismo la revaloración oficial por parte del Estado de la arquitectura histórica virreinal, y el estímulo abierto para el ulterior desarrollo del estilo aplicándolo directamente en la configuración de nuevos edificios, sin embargo, éste es el primer caso en que el gobierno mismo busca su identidad en el campo artístico a través de la aceptación "oficial" de un estilo determinado. A partir de éste momento el obregonato movido por circunstancias que analizaremos más adelante, se fijará como propósito enaltecer el estilo neo-colonial como imagen cultural del Estado mediante la oficialización tácita del estilo neo-colonial. En el caso que nos ocupa, podríamos adivinar la participación de Alberto J. Pani, Ministro de Relaciones Exteriores, en la decisión de que el proyecto del Pabellón tendría que ser en estilo colonial. Pani fue miembro de la generación del Ateneo, y seguramente participó de las inquietudes que animaron al grupo intelectual en pos de la creación de la nueva visión artística del país

nutrida del conocimiento de la tradición. Como responsable de la imagen del país en el extranjero, es muy probable que haya intervenido en la determinación del estilo dentro del cual se presentaría el edificio.

Carlos Obregón Santacilia era en 1921, un joven de 25 años pasante de arquitectura que se había dedicado junto con Carlos Tarditi condiscípulo suyo en San Carlos, a recorrer la provincia mexicana, "Ambos organizaron viajes al interior de la República con el propósito de conocer la arquitectura nacional, entender al pueblo, apreciar el arte y la música populares..."⁽¹³⁾ con lo que seguramente recogieran imágenes y motivaciones formales que vinieron a redondear el interés por la arquitectura vernácula e histórica del país que Federico Mariscal había elogiado desde la tribuna pública de la Universidad Popular, y en la cátedra de teoría en la Academia de Bellas Artes. Obregón mismo dirá años más tarde: "...recuerdo que casi nos obsesionaba a un grupo el hacer arquitectura tradicional, discutíamos largamente sobre ello, pensábamos que los arquitectos de América teníamos la obligación de buscar para nuestra arquitectura las raíces de la tradición".⁽¹⁴⁾ La primera posibilidad se dió en el concurso del Pabellón para Brasil.

El Dr. Atl publicó en 1922 un artículo⁽¹⁵⁾ en donde dió a conocer el proyecto ganador en el concurso; lo llena de elogios y expone el punto de vista que sobre la nueva arquitectura tenía la generación de artistas que había luchado tanto por

la liberación de la férula académica neo-clásica, como por la renovación de la plástica mexicana tomando como centro de las nuevas consideraciones a la tradición popular mexicana. "El proyecto, de estilo colonial es, seguramente, una de las tentativas mejor logradas para crear un estilo neo-colonial, es decir una arquitectura propiamente mexicana (subrayado nuestro)...puedo asegurar que la construcción de éste edificio será la primera manifestación decente (subrayado del autor) y bella de la arquitectura nacional en el extranjero...categóricamente hablando, constituye una evolución del arte colonial y esta desligado de todo prejuicio arquitectónico italiano, francés o clásico". Por supuesto que no podía faltar también la rotundez de la teoría arquitectónica propia del Dr. Atl, como corresponde a la pluralidad intelectual de la época en donde lo mismo poetas que políticos condenaban o vitoreaban el trabajo artístico, de acuerdo por supuesto a sus propios gustos, pero emitiendo opiniones que a la larga hacían opinión pública: "Las construcciones típicas coloniales corresponden perfectamente a las condiciones generales del ambiente de México y son como una emanación directa de este suelo trágico... Ningún estilo arquitectónico post-azteca corresponde mejor, ni representa mejor, al sentimiento artístico mexicano como el estilo colonial...construir con los elementos del pasado una obra nueva -una obra de arte representativa de las necesidades y del sentimiento contemporáneo, como hicieron los venecianos con el arte oriental- he aquí, en mi concepto, lo que se pro-

ponen los arquitectos Obregón y Tarditi..."

El edificio de carácter efímero, (demolido en 1925), fue de planta rectangular y dos niveles en torno a un patio central. Los principios fundamentales de diseño seguidos por los autores fueron los siguientes: el partido arquitectónico fue definido siguiendo como modelo el de las viviendas palaciegas construidas en el siglo XVIII en la ciudad de México, se tuvo un particular cuidado en la escala del conjunto que al decir de Obregón Santacilia era un recurso vital para señalar el carácter del estilo manejado, circunstancia que había sido olvidada por los arquitectos que negligentemente habían abordado la imitación del colonial. El espacio interior se organizó en dos territorios: el patio jardinado y los locales de exposición, el primero, es un conjunto compuesto por dos escaleras nacidas de una fuente, y que desembarcan en la galería del segundo nivel del edificio; en la parte superior de este grupo de elementos y coincidiendo con el eje de simetría que se desprende del portón de ingreso y se refuerza con la fuente adosada a las escalinatas, se ubicó un nicho con escultura que rompió con la horizontal del límite del muro. El Dr. Atl apuntó respecto del propósito de rematar la vista contra fuente y escalinatas, que se trataba de un típico motivo de lo que pudiera llamarse arquitectura familiar mexicana (subrayado en el original) e inspirada -decía él- en las casas de Puebla. Los locales de exposición alojados en los dos niveles fueron el complemento del espacio interno: los

de planta baja resguardados por una arquería perimetral solo interrumpida con el grupo de fuente y escaleras, y los de planta alta retrasados del paño de la arquería de la planta baja mediante una terraza totalmente abierta. En la zona frontal del segundo nivel y a lo largo de toda la fachada, se dispuso una terraza cubierta de la cual desconocemos si tuvo como objeto la circulación externa de las salas, o el servir solo como expansión virtual de éstas. El acceso único se daba mediante un amplio vestíbulo que comunicaba tras cruzar por una reja con la galería de planta baja; la relación con el segundo nivel se tenía mediante las escalinatas al descubierto ubicadas en el fondo del jardín. Espacialmente el edificio ofreció toda la gama posible de sensaciones correspondientes a una estructura construida realmente en los siglos XVII o XVIII, tomadas lo mismo de cascos de hacienda (por la terraza frente a los locales del segundo nivel), la gran vivienda nobiliaria y religiosa (los corredores con arcadas, el patio, el amplio vestíbulo de acceso), o la casa habitación media de la provincia, por la exhuberancia de los ingresos rematados (el muro testero con fuente y escalinatas). La composición de la fachada principal cumple más con un propósito de apariencia formal, que con la lógica de la correspondencia de espacios dentro de la semántica del alzado, factor que no empezará a preocupar a los arquitectos sino hasta cinco o seis años después. En contraste con la sobrepoblación de ornatos que tanto proliferó en la arquitectura historicista de principios de siglo y que in-

discutiblemente debe haber incidido en la experiencia visual de los jóvenes arquitectos, nos encontramos en este caso con un paramento balanceado ornamentalmente, sin abuso de decoración secundariamente adosada, y por supuesto configurada en torno al contexto plástico del siglo XVIII: "En la ciudad de México no teníamos ejemplos más que del siglo XVIII que eran los que podíamos conocer e imitar, la maravillosa arquitectura de los siglos XVI y XVII nos era totalmente desconocida a los alumnos..."(16)

La atención se centraba inmediatamente en una rica portada labrada en piedra al gusto barroco y compuesta con dos cuerpos, el inferior estaba flanqueado con estilizaciones de estípites, y el superior con roleos tendientes a la piramidización; en el centro se alojó un enorme relieve del Escudo Nacional. Este recurso de sustitución de símbolos cristianos por valores civiles (El Escudo Nacional) será utilizado posteriormente en las portadas de otros conjuntos como la Biblioteca Cervantes (escultura de Miguel de Cervantes) y el anexo a la preparatoria (Escudo de la Universidad Nacional de México) en un muy claro propósito de apropiación artística de un signo cultural, reelaborado en la medida de un cambio en la función social del elemento. En apariencia, la integración del dibujo de la portada fue hecha libremente por el diseñador, aunque lejanamente encontramos cierto parentesco con la portada de la Iglesia de Valenciana (en la ciudad de Guanajuato) a la que seguramente tuvo acceso Obregón Santacilia en sus viajes al estado de Gua-

najuato cuando su padre heredó la Hacienda de Pan de Arriba, A ambos lados de la portada que ocupa el centro de la fachada, se extienden sendos paños cuyo límite superior aparece con un borde ligeramente ondulado, y hornacinas en cada una de las dos esquinas; el origen de estos elementos puede ser ubicado en la Casa del Marquez del Valle de Orizaba, después Casa de los Azulejos, en donde aparecen no tan solo como remates en azotea sino con una jerarquía muy individual dentro del equilibrio total del conjunto; otros recursos son: dos machones situados uno en cada esquina, dos balcones de herrería forjada en planta baja, y un breve ritmo de cinco arcos de medio punto en la terraza de la planta alta. Este último elemento casualmente no aparece en las fachadas de los edificios coloniales salvo casos aislados como es la casa del Marquez de Jaral de Berrio, a pesar de ello nos inclinaríamos a pensar que el origen del motivo se haya recogido de la fachada del Palacio de Correos, en donde Adamo Boari en 1902 con un criterio absolutamente ecléctico, utilizó reminiscencias del románico y el gótico isabelino tanto como veneciano.

La gran mayoría de los elementos enunciados pasan a ser a partir del momento en que se difunde la imagen del proyecto, característicos del nuevo estilo nacionalista que con énfasis en el colonial, empieza a canpear en las mesas de dibujo de algunos arquitectos que de inmediato abrazan la causa de conformar un nuevo concepto arquitectónico que distinga a la cultura mexicana. Junto con el edificio de exposición, los arquí

tectos diseñaron el pedestal para una réplica de la estatua de Cuauhtémoc (la forjada por Miguel Noreña) que el Gobierno de México obsequió al pueblo de Brasil. El basamento se distingue por dos características: el fuste recurre a grandes planos con énfasis en líneas verticales dentro de un aparente ejercicio premonitario de la austeridad plástica que vendrá años después, y por la incorporación de cuatro cabezas serpentinas estilización de mascarones teotihuacanos de Quetzalcóatl, siendo esta la única vez que Obregón Santacilia recurre al arqueologismo prehispanizante como apoyo formal.

El gobierno mexicano envió como su representante para la presentación del obsequio, a un joven funcionario público que después de conocer el edificio diseñado por Obregón Santacilia cree descubrir tanto en el arquitecto como en la obra la alternativa para satisfacer una inquietud que en su mente de ateneísta esperaba las condiciones propicias para florecer. Gracias a su amistad con el ex-presidente Adolfo de la Huerta había logrado alcanzar una posición dentro del aparato estatal desde la cual estaba en capacidad no solo de difundir sino de oficializar como doctrina cultural, toda una teoría sobre el renacimiento de la raza iberoamericana. En su discurso pronunciado en Río de Janeiro tras la apertura del pabellón mexicano manifestó: "...cansados, hastiados de toda esta civilización de copia, de todo este largo coloniaje de los espíritus, interpretamos la visión de Cuauhtémoc como...nacimiento del alma latinoamericana...un presagio feliz de esta vida nueva que se desborda

en todas las naciones del continente nuestro... la importación ha sido tal vez fecunda, pero ya no es necesaria; hemos asimilado y ahora estamos en el deber de crear... nuestra hora ha sonado..." lo firmaba: José Vasconcelos.

LA REVOLUCION PACIFICA Y LA ARQUITECTURA DEL VASCONCELISMO.-

Adolfo de la Huerta, músico, maestro de canto, gobernador insurrecto del Estado de Sonora y presidente interino de la República tras el triunfo del "Plan de Agua Prieta", llamó a colaborar en su administración a José Vasconcelos, quien del 1° de diciembre de 1920 al 1° de octubre de 1921 dirigió el "Departamento Universitario y Bellas Artes", dependencia que por instancias primero del propio De la Huerta confirmadas después por Alvaro Obregón, tras ser nombrado Presidente Constitucional de la República (diciembre 1° 1920), se abocó a la tarea de recoger los restos del programa educativo de Justo Sierra, y de eliminar paulatinamente la descentralización educativa propuesta por el Estado Carrancista. Vasconcelos enfrentó la circunstancia con desbordada vehemencia, implementando con los exiguos recursos disponibles planes emergentes de acción; arrastró consigo a jóvenes educadores, artistas e intelectuales para desatar en muy poco tiempo, una de las campañas de educación y culturización más apasionantes que registra la historia del país.

Confirmado en su puesto de encargado del Departamento de

Bellas Artes y Rector de la Universidad por la administración obregonista, intuye una estrategia con la cual pactar políticamente con un régimen que no podía dejar de lado el estigma de haber emergido de un golpe de Estado, y que por tanto a toda costa se había lanzado en pos de la consolidación orgánica, pero más aún del reconocimiento histórico. Vasconcelos propone a Obregón la configuración de un espectro cultural-nacionalista que allegara a la Revolución Mexicana ganada con sangre en el campo de batalla un concepto de solidez moral y trascendencia espiritual, de esta manera el Estado asumiría en lo cotidiano un sistema que le permitiera enfrentar la educación de los mexicanos, la formación cultural del país consecuencia del relevo que en todos órdenes exigía la convocatoria de Revolución, tanto como la necesidad planteada hacía ya cerca de veinte años por grupos aislados de intelectuales (El Ateneo de la Juventud) que insistentemente martillaron en la necesidad de desprenderse de los moldes culturales importados, y revestir al México del nuevo siglo de una "forma de ser" propia y auténtica. Para ello el Rector ofrece en primer término, la extensión de la alfabetización en todo el país, la castellanización de los grupos indígenas marginados y su inmediata incorporación a la "nueva clase" detentadora del triunfo de la Revolución, la asimilación del humanismo y la estética como bandera redentora frente al envilecimiento de las pasiones y la centralización de la educación. Con ello el Estado obtendría una vía directa a través de la multiplicación de escuelas, para llevar

a cabo la penetración doctrinaria que en este momento se proponía la difusión de la ideología de la Revolución Mexicana.

El Presidente de la República acepta esta suerte de pacto, y responde con el decreto del 2 de octubre de 1921 que crea la "Secretaría de Educación Pública" (SEP) independiente de la administración universitaria y poniendo a disposición del flamante ministro un presupuesto equivalente al veinte por ciento del total establecido para la administración pública. La nueva Secretaría de Estado estableció una nueva doctrina educativa, un sistema de alfabetización y creación de la nueva cultura, y un proyecto de infraestructura para el desempeño de las tareas enunciadas. La doctrina vasconcelista quedó resumida en el establecimiento del "nacionalismo cultural", un espectro propuesto como la única opción viable para que junto con el avance de la Revolución se salvara al país del desastre al que seguro le conduciría el desconocimiento de su identidad propia. Una vez alfabetizado el país y rotas las barreras impuestas por el lenguaje (la reflexión en torno a otros motivos de la marginación como los económicos o los políticos no tuvieron cabida en la especulación vasconcelista), la población se lanzaría al encuentro de sus nuevos símbolos dentro de una mística alimentada por los apetitos de una ilustración humanista; la nueva cultura habría de abrazar la herencia española en América Latina, tanto como la tradición local sintetizada en la producción artesanal y las raíces religiosas que habrían de aprovecharse como conductores de los motivos artísticos. La alfabe-

tización se lograría contagiando la mente de los educadores con la "mística evangelizadora de los misioneros del siglo XVI" y lanzándolos a lomo de mula por los senderos del país, llevando bajo el brazo a los autores clásicos (Dante, Platón, Cervantes), para encender cada población con el amor por las letras y la necesidad de incorporarse a la voragine cultural iniciada desde la ciudad de México. El maestro tanto como el artista plástico son convocados para que juntos cumplan con la misión que la revolución les demandaba: ser los modernos redentores sociales.

La proliferación de bibliotecas improvisadas en cuartuchos junto a las iglesias de los pueblos, así como el reparto de libros editados por la SEP, con los grandes títulos de la literatura universal, fueron los otros dos factores en que Vasconcelos descansó toda su esperanza para lograr la rápida alfabetización de toda la población. Por último, en torno a la infraestructura proyectada para la consumación de la heroica cruzada que inventaría un nuevo país, ésta se constituyó en dos órdenes: la organización de la dependencia que dirigiría la transformación cultural de toda la nación, y la integración de locales físicos y ambientalmente adecuados a la tarea por desarrollar. La Secretaría de Educación Pública se estructuró de acuerdo a los siguientes departamentos: de enseñanza indígena y de desanalfabetización [sic], (ambos proyectados para una corta duración en virtud del rápido proceso de asimilación que se seguiría), de escuelas, de bibliotecas y de bellas ar-

tes; este último se ocupó de invitar a los jóvenes artistas mexicanos, algunos de los cuales vivían en el extranjero, a que contribuyeran con sus nuevas proposiciones a la configuración de la nueva estética nacionalista, llamada a penetrar por los poros de la sensibilidad popular. Pintores, dibujantes, ceramistas, talladores, escultores, son convocados por el ministro para que se despojen de su "europeísmo" y traigan en conjunto la trayectoria para la regeneración del país, "a través de la exaltación del espíritu nacional".⁽¹⁷⁾ Al llamado acuden: Roberto Montenegro, Gerardo Murillo (Dr. Atl), Diego Rivera, Gabriel Fernández Ledezma, Adolfo Best Naurgard, Jorge Enciso, Salvador Novo y otros. Se organizaron con los obreros y con los estudiantes de primaria, grupos corales y de bailes regionales, que domingo a domingo alternaban con alguna pequeña orquesta sinfónica en los espectáculos populares organizados por la Secretaría en los parques de la ciudad (la Tribuna de Chapultepec, la Alameda, el parque de la Santa María etc.) Siempre que era posible se invitaba a alguna actriz, cantante de prestigio o poetiza que de paso en el país o traída expreso por la Secretaría, se presentaba en estos recitales dominicales; el mismo ministro acudía como parte del público, una fotografía lo registra en el festival organizado en homenaje a Gabriela Mistral en Chapultepec. Con el propósito de dar lugar al desarrollo de todas estas actividades, se creó un Departamento de Construcciones Escolares, cuya misión era la adaptación de viejos edificios o la construcción de nuevos locales para

dar lugar tanto a la educación como a la difusión de la cultura, el director fue el ingeniero Federico Méndez Rivas, y con él colaboraron los arquitectos Francisco Centeno, Emilio Macedo y Arbeu, Fernando M. Dávila; los ingenieros Manuel R. Gómez, José F. Domínguez y los pasantes de arquitectura José Villagrán García, Vicente Mendiola, y Luis G. Gutiérrez entre otros.

Difícilmente se podría hablar de un perfil artístico pre-determinado por el mismo Vasconcelos al inicio de su gestión, como vehículo de la nueva misión que se había propuesto cumplir. Tanto en el campo de la pintura como en el de la arquitectura misma, solo existían algunos conceptos generales de las formas y modelos a seguir y resulta muy significativo el análisis de los resultados que por ejemplo en el campo del muralismo se dieron al cabo de los años, después de que los pintores escaparon al patrocinio ideológico vasconceliano y deciden en septiembre de 1922 asociarse en el Sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores de México, "cuyo programa es colectivizar la pintura mural y proponer una estética de inspiración socialista".⁽¹⁸⁾ La arquitectura promovida por el ministerio no logró nunca desprenderse del control formal de Vasconcelos, ni tuvo para su propio crecimiento la efervescencia ideológica y creativa que alimentó a los pintores que crearían a la larga la Escuela del Muralismo. El hecho de que haya sido un ingeniero el encargado del departamento de proyectos y construcción de la Secretaría, da cuenta de la desconfianza sostenida por Vasconcelos respecto a la capacidad creativa de los arquitectos, cali

ficación sin duda heredada de la primera década del siglo a partir de la cual los ingenieros iniciaron una paulatina labor de apropiación de la mayoría de las obras de edificación urbana. (19) Esta actitud discriminatoria del Secretario de Educación motivó una serie de reproches por parte del sector progresista del gremio de arquitectos, quienes siempre vieron en Vasconcelos la imposición de ideas y la represión de la capacidad creativa: "...no dejó "pensar" y hacer a los arquitectos que con él trabajaron lo que les sugería su conciencia libre de profesionistas poseedores de un ideal y una aspiración, sino que siempre impuso su sentir plástico arbitrariamente..." (20) "El (Vasconcelos) puso a hacer arte trabajo por la formación del estilo, pero la febrilidad con que lo hizo, le impidió que lo diera a hacer a quienes lo hubieran podido producir". (21)

Debe quedar claro que no fué Vasconcelos el único constructor de arquitectura nacionalista en el período, ni mucho menos el inventor del estilo, circunstancia que hemos tratado de dejar aclarada, lo que si resulta importante no perder de vista es que fueron los edificios que patrocinó la Secretaría de Educación los que mayor difusión visual tuvieron, los que arrastraron a cierto sector del gremio a seguir con el propósito neo-colonial tomándolo como el estilo oficial del régimen, y también aquellos que al despertar la controversia y la discusión pública operaron como detonadores en la producción de nuevas alternativas plásticas como muestras de un propósito mucho más coherente, tanto con las condiciones de progreso tecnológi-

co como con el intento de asumir el carácter de cultura moderna. Para efecto del análisis de la obra arquitectónica ordenada por el ministro, hemos organizado cronológicamente los edificios por él encargados y de los cuales tenemos referencia:

- 1922 1. Remodelación del Convento de la Encarnación para la sede de la Secretaría de Educación Pública.
2. Acondicionamiento de la ex-iglesia de San Pedro y San Pablo en Sala de Discusiones Libres y del ex-colegio mayor de San Pedro y San Pablo, en el Anexo de la Preparatoria.
- 1923 3. Biblioteca Cervantes.
4. Centro Escolar Belisario Domínguez.
5. Pabellones de la Facultad de Ciencias Químicas.
6. Concurso para el proyecto de la Facultad de Medicina.
- (*) 7. Centro Escolar Morelos.
- (*) 8. Ampliaciones a la Escuela Primaria Industrial Corre-gidora de Querétaro.
- (*) 9. Escuela Técnica de Orizaba.
- (*) 10. Escuela en la ciudad de Veracruz, Ver.
- 1924 11. Escuela Gabriela Mistral.
12. Escuela Normal para Maestros.
13. Instituto Técnico Industrial.
14. Centro Escolar Benito Juárez.
15. Estadio Nacional.
16. Acondicionamiento de la nave de la ex-iglesia de la Encarnación para la Biblioteca Panamericana.

(*) No hay seguridad en cuanto a la fecha.

No todos estos edificios fueron construcciones nuevas, por lo menos nueve según nuestras observaciones, fueron reacondicionamientos de viejas estructuras coloniales para albergar nuevas funciones educativas. Asimismo en cuanto al carácter plástico conferido, la mayoría se adecuaron al colonial aunque se incluyó también por lo menos en un caso el neo-clásico, estilo favorito del siglo XIX.

EL EDIFICIO DE LA SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA.- (Foto 7)

"En estos instantes solemnes en que la nación mexicana, en medio de su pobreza dedica un palacio a las labores de la educación del pueblo... Hemos trabajado procurando responder en cada detalle a la transformación moral que se ha operado en la República apartándonos del pasado inmediato y pensando en el destino propicio para poder levantar un edificio símbolo..."⁽²²⁾, con estas palabras como parte del discurso inaugural, José Vasconcelos abrió al pueblo de México las puertas del nuevo edificio de la Secretaría de Educación Pública el 9 de mayo de 1922. A pesar de ser una obra que no se apega a las condiciones del estilo neo-colonial que caracteriza al momento vasconceliano, no podemos pasar por alto el mencionar algunos aspectos que le son característicos y que sobre todo ubican con bastante claridad el tránsito del estilo que definirá el maestro una vez aceptada la colaboración de arquitectos.

El edificio del ministerio se construyó remozando e incor

porando partes nuevas a la ex-escuela normal de maestras, y a la escuela de maestros adaptados a su vez dentro del ex-convento de la Encarnación, construcción colonial dedicada al servicio religioso y que perdió vigencia a partir de la desamortización juarista. La obra de reconstrucción dió principio el 15 de junio de 1921 bajo la dirección técnica del ingeniero Federico Méndez Rivas "de cuyos méritos da fé la obra misma" al decir de Vasconcelos. No puede menos que asombrar la rapidez con que procedió al desarrollo de los trabajos que parcialmente quedaron concluidos a menos de un año del inicio de la obra, quedando pendientes de conclusión elementos secundarios y decorativos. Partes totalmente nuevas del edificio son, de acuerdo a lo expresado por el ministro el día de la inauguración: la fachada principal, el cuerpo sobre la calle de Venezuela y la galería que liga los dos patios (estructuras nuevas "desde sus cimientos") [sic], terminación de los dos cuerpos laterales del patio del fondo, y remozamiento general del patio frontal. En general saltan a la vista dos condiciones respecto a la morfología de la nueva fábrica: el estilo neo-clásico con que se la revistió, y la incorporación de la iconografía vasconcelista.

Respecto del estilo neo-clásico, nos deja ver cierta contradicción por parte del maestro en lo tocante a la identificación formal de los periodos históricos, ya que si bien insistió en el rescate del oficio constructivo que caracterizó al periodo virreinal, de pronto se ve involucrado en un neo-clásico de

"la época de Tolstá, (tiempo) en que se sabía construir..."⁽²³⁾,
y que a no dudar debe haber sido propuesto por el ingeniero
Méndez Rivas, influido por el grandilocuente formalismo en boga
durante el porfiriato cuando se estimaba que el greco-romano
era un estilo que por sí mismo traslucía categoría intelectual.
No descartamos la posible participación del arquitecto Eduardo
Macedo y Arbeu, maestro de composición en la Academia de San
Carlos e integrante del equipo de técnicos que encabezaba Méndez
Rivas, ya que al decir de Vicente Mendiola "un neo-clásico
tan puro y bien logrado, solo podía ser obra de Macedo y Arbeu"⁽²⁴⁾,
sin embargo, carecemos de la base documental para sustentar con
mayor amplitud cualquiera de estas dos tesis. Las dos fachadas
laterales y la frontal presentan los siguientes temas compositi-
vos: delimitación del primer nivel correspondiente a la planta-
baja, mediante una doble cornisa continúa con entablamento in-
termedio, ventanas rectangulares desplantadas verticalmente so-
bre un rodapie ciego; en los extremos de cada fachada y en el
acceso se rompe la secuencia rítmica con la presencia de vanos
de puertas con cerramiento de medio punto; mediante entrecalles
horizontales que avanzan en todo el perímetro se impone una di-
námica direccional al desplante del edificio. Este recurso de
entrecalles aparece como reminiscencia en el segundo cuerpo del
edificio y está tomado a su vez del tratamiento externo de las
arcadas del patio mayor, en donde el conjunto manifiesta una
filiación renacentista dentro del contexto decorativo. El se-
gundo y tercer nivel están trabajados con una escala colosal

que pretende desaparecer la división del entresuelo para disponer una sola altura, en los confines laterales esto se acentúa mediante un marco rectilíneo que aloja dos columnas con capitel jónico cuyo fuste liso corresponde a la altura de los dos niveles; asimismo en la zona del acceso se apoya el contrapunto con columnas pareadas con el mismo capitel jónico. Las áreas intermedias se resuelven a base de calles de ventanas confinadas con pilastras coronadas con capitel del estilo ya mencionado; una amplia moldura limita verticalmente el conjunto dando lugar a una balaustrada rítmicamente interrumpida con macizos cúbicos que corresponden a los ejes de las entrecalles. El motivo de la balaustrada vuelve a aparecer como detalle unificador en las arcadas de los dos patios donde sustituyó a la balconería de hierro forjado de procedencia colonial; como se ve todos los argumentos plásticos y aún el uso de materiales (cantera en todos los paramentos) remiten a una clara disposición neo-clásica totalmente alejada de la alegría formal y cromática de la arquitectura del coloniaje.

Hemos mencionado a la "iconografía vasconcelista" como concepto que abarca la colección de imágenes míticas e históricas que poblaron el panteón filosófico del maestro, y que recibieron plena cabida en el ámbito del edificio. Como remate del elemento que da lugar al acceso se encargó el escultor Ignacio Asúnsolo un conjunto de deidades griegas, "...la inteligencia, que es Apolo, la pasión, que es Dionisios, y la suprema armonía de la Minerva divina que es la patrona y la antorcha de esta

clara dependencia del poder ejecutivo de la República",⁽²⁵⁾ A manera de motivos decorativos que se integraron en los cuatro tableros de las esquinas del patio principal, Manuel Centurión esculpió los siguientes temas: Platón como símbolo de Grecia, una carabela con el nombre de "Las Casas" como la presencia de la evangelización por vía de España, una imagen prehispánica (azteca dice Vasconcelos) con el nombre de Quetzalcóatl, alusiva a la cosmogonía náhuatl, y en el último tablero: "El Buda... como una sugestión de que en esta tierra...se han de juntar el Oriente y el Occidente, el Norte y el Sur..."⁽²⁶⁾ Roberto Montenegro se encargó de decorar los muros del gabinete del ministro tanto con motivos orientales alegóricos a los "estudios indostánicos" de Vasconcelos como de símbolos del "ideal cristiano", todo ello integrado en un tema que el pintor denominó "La isla del ideal occidental". En el discurso de inauguración se anuncia que: "...nuestro gran artista Diego Rivera, tiene ya dibujadas figuras de mujeres con trajes típicos de cada estado de la República, y para la escalera ha ideado un friso ascendente que parte del nivel del mar..." Lejos estaba de adivinar el maestro que sus intenciones exclusivamente estéticas, se verían ese mismo año enfrentadas a la fogosidad del naciente sindicato de pintores, al lanzar su propósito de crear un "movimiento muralista" Diego Rivera lo satanizará en los mismos muros del edificio que fué consolidación de los empeños del maestro, presentándolo como "enemigo de clase...sentado en un elefante hindú, de espaldas al mundo de imágenes que inspiró..."⁽²⁷⁾

Sincretismo cultural, pasión por Grecia, concesión a los modelos tipológicos de la ilustración neo-clásica y la intención de dotar a la Revolución de un velo de belleza que ocultara la barbarie de la guerra, fueron las alternativas tomadas por Vasconcelos en esta primera etapa de definición de su nuevo programa civilizador, caracterizado por un excesivo individualismo en el que por ende tuvieron poca cabida los afanes renovadores de los grupos de intelectuales que si vieron en la Revolución armada la posibilidad de dar al arte un nuevo sentido social.

EL "ANEXO" A LA PREPARATORIA.-

Obra también de 1922 y al igual que la anterior adaptación de estructuras ya existentes, es la incorporación del "excolegio máximo de San Pedro y San Pablo" (hoy secundaria 6) a la Universidad, como anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. El edificio conocido como "La perrera", había servido hasta ese momento como cuartel de invalidos, (28) Vasconcelos lo rescata, hace desalojar el escombros acumulado en el patio y levanta las tres arcadas faltantes en estilo renacentista, erige un monumento a Fray Bartolomé de las Casas (hoy desaparecido), y hace rescatar la arruinada portada de la Universidad para servir de acceso a la nueva dependencia; sobre el dintel se labra por primera vez en un edificio público el Escudo de la Universidad diseñado por Montenegro, y presentado por el rector

el 27 de abril de 1921, El Dr. Atl decora los muros de la planta baja (pintura hoy desaparecida) y Roberto Montenegro, que un año antes había trabajado en los paños interiores y los vitrales de la Sala de Discusiones Libres (en la vecina ex-iglesia de San Pedro y San Pablo) realiza su obra maestra en el cubo de la escalera: La Fiesta de la Santa Cruz.

EL CENTRO ESCOLAR BELISARIO DOMINGUEZ Y LA BIBLIOTECA CERVANTES.-
(Fotos 11, 12)

Es indiscutible que hacia 1923, tras dos años de ejercer en la práctica los propósitos teóricos de un nacionalismo educativo y artístico, Vasconcelos ha reconsiderado su punto de vista estético en relación a la arquitectura. Si bien en el campo de la pintura se había desatado una verdadera revolución de conceptos en pos del nuevo estilo, el ministro ha perdido paulatinamente el control de la directriz intelectual de este movimiento, su lugar lo ha tomado el grupo de los muralistas que habiéndose iniciado en las paredes de la Escuela Nacional Preparatoria, pasan de la organización sindical que los agrupó originalmente a la marcha individual, consecuentes con sus particulares visiones a la pintura. Solamente la arquitectura sigue siendo definida totalmente por el gusto del maestro, que por este tiempo ha establecido claramente la morfología que deben seguir los edificios de la Secretaría, dejando de lado al soberbio neo-clásico para adoptar las versiones plásticas de la

edificación colonial. Los arquitectos que se encargan de los proyectos en el departamento de construcciones de Educación Pública, tienen libertad creativa solo dentro de los confines de la estética colonial enfatizando siempre que sea posible, el origen español del estilo en una aparente intención del ministro por alcanzar la justificación cultural al ceñirse a los antecedentes juzgados positivamente por la historia moderna. Al efecto dan cuenta algunas citas en donde con toda claridad se pone de manifiesto la inclinación cultural de Vasconcelos, desdénando siempre que le es posible la herencia indígena y ensalzando la ibérica: "... (Las ciudades hispanoamericanas fueron construidas) por hombres que acababan de triunfar en una de las mejores epopeyas de la historia... una sensación de fracaso domina al visitante (en las ciudades mayas) y se piensa con alivio y orgullo en Mérida y Valladolid, las ciudades creadas por los españoles modernistas dentro de la gloria que fue la colonia..."(29)

Pese a las protestas del gremio de arquitectos, nunca tan batallador y abnegado como el de los pintores, Vasconcelos administró a gusto personal la ejecución de los proyectos de la Secretaría; nunca ocultó el desdén que sentía hacia los arquitectos y el marcado favoritismo por los ingenieros, lo que le llevó a generalizar como era la costumbre de la época, bajo el nombre de "Ingeniero" a todo aquel que se dedicara a proyectar o construir. En alguna ocasión puso abiertamente en duda la capacidad de los arquitectos para cumplir debidamente con su

responsabilidad de ser "creadores de belleza"; "...hemos empleado a los pintores para hacer belleza, en el momento en que nos hemos convencido de que no podían hacerla nuestros arquitectos..."⁽³⁰⁾ (subrayado nuestro) "...(aunque) los arquitectos nacionales, que si tienen por lo menos algunos de ellos, las dificultades que ya he señalado públicamente (de crear belleza) no por eso deben ser excluidos, como lo fueron, por otras administraciones".⁽³¹⁾ El programa de construcciones si fue adelante y a pesar de no tener el equipo ideal por él imaginado, el taller de proyectos siguió produciendo nuevos diseños. El primer conjunto ejecutado totalmente al gusto neo-colonial es el del Centro Escolar Belisario Domínguez y su anexo la Biblioteca Cervantes, inaugurados por Alvaro Obregón el 17 de mayo de 1923; del primero fueron autores el arquitecto Edmundo Zamudio, y el Ingeniero Alberto Alvarez, y del segundo el arquitecto Francisco Centeno.⁽³²⁾ La escuela se compone de dos cuerpos en escuadra que presentan las dos únicas fachadas exteriores, y tres pabellones internos que dan lugar a dos patios, uno de ellos con alberca y tribuna para 5000 espectadores (alberca y tribuna actualmente desaparecidos). El edificio tiene dos niveles y la mayoría de los elementos arquitectónicos distintivos se han concentrado en los exteriores; dos son las condiciones ornamentales sobresalientes, el color rojo como fondo para una lacería de ajaracas que recubre ambas fachadas, y la independencia decorativa de la portada respecto del conjunto de la escuela. Aparecen dos líneas de ventanas coinci-

diendo cada una con los niveles interiores, las correspondientes a la planta baja se enmarcan con jambas y dinteles de cantera, y las de la planta alta quedan totalmente desnudas; en el alzado lateral hay un intento de agrupación rítmica de vanos en cuatro zonas de tres cada uno que no tienen ninguna correspondencia con la fachada principal, el coronamiento mixtilíneo en el pretil de azotea cambia la longitud entre pináculos de una fachada a la otra, la esquina se refuerza con un remedo de contrafuerte coronado con una hornacina que si alguna vez tuvo una escultura hoy la ha perdido. Solamente el fondo rojo con el entramado de ajaracas, a la vez que le da unidad al edificio le aporta una particularidad que por original lo defiende del simplismo ornamental prevaleciente; la portada se destaca dentro de la fachada por ser un paño blanco riveteado por cintas angostas de cantera, un arco ochavado limitado por pilastras almohadilladas da lugar al ingreso; en el segundo cuerpo aparece una ventana rectangular con una placa testera con el nombre de la escuela y óculos a ambos lados del vano. Finalmente un frontón de contornos curvos sobresale del nivel del pretil, recibiendo una magnífica obra de cantería con inserción de azulejos y el escudo de la Universidad Nacional.

La Biblioteca Cervantes separada de la escuela por una calle que suponemos originalmente fue un jardín común a ambos edificios, presentó hasta antes de las últimas modificaciones interiores y de fachadas, un lenguaje compositivo diferente al del centro escolar analizado. En este caso el arquitecto Cente

no tomó como referencia el partido de la fachada principal del Pabellón de México en Río de Janeiro, trasponiendo los mismos elementos dentro de un lienzo más reducido; la aceptación del ministro y tal vez su recomendación previa para que se hiciera igualando la del edificio de Obregón Santacilia, da cuenta por otra parte, de la incorporación de la voluntad formal colonialista en los valores estéticos de Vasconcelos, argumento con el que hemos encabezado este apartado. En conjunto encontramos un mejor y más diestro oficio compositivo sobre todo en la proporción de elementos, y sus relaciones virtuales dentro de la fachada; el acceso con cerramiento de medio punto se remata con denticulos perimetrales a manera de rayos que bordean el nicho que aloja una escultura de Miguel de Cervantes, la portada es un magnífico trabajo de cantería a base de líneas onduladas que del basamento ascienden para multiplicarse prodigamente en la cabecera, dando lugar a una filigrana de evidente propósito decorativo cuyo justo sentido del equilibrio confiere a la portada un extraordinario valor artesanal y compositivo. A ambos lados del acceso aparecen los mismos temas del Pabellón de Río: en planta baja, una ventana vertical aislada, en la planta alta y en el sitio que correspondería a la terraza, un módulo de tres arcos con guardamalleta y gruesa cornisa; machón con hornacina en la esquina, remate mixtilíneo de pretil y un copete en el eje de simetría del alzado con una talla en relieve del escudo de la Universidad Nacional (actualmente desaparecido); más emparentado, a juzgar por las fotos de que dis

ponemos, con el águila bicéfala del escudo de los Habsburgo. El interior presentaba amplias arquerías con azulejos que formaban adosados al salmer, los nombres de escritores de lengua española; parece ser, aunque no tenemos datos para afirmarlo, que Carlos Mérida decoró los muros interiores con el cuento de "Caperucita Roja", y un poema de Gabriela Mistral. (33)

El año de 1924, último del ministro al frente de Educación Pública, fue pródigo en producción arquitectónica tanto en lo que hace a rehabilitación de edificios coloniales abandonados o sub-empleados, como de edificación absolutamente nueva. Del primer género destacan la Escuela Gabriela Mistral, adaptada por el arquitecto Edmundo Zamudio en el edificio que fue de la Aduana del Pulque en Peralvillo, (con escultura de Gabriela Mistral de Ignacio Asúnsolo) y la Escuela Normal de Maestros construida en el casco de la ex-hacienda de San Jacinto. Obra nueva fue la que se hizo para el Instituto Técnico Industrial en San Jacinto, El Estadio Nacional, y El Centro Escolar Benito Juárez, estas dos, las máximas obras del vasconcelismo y del obregonato en materia de obra pública.

LA ESCUELA NORMAL DE MAESTROS. - (Foto 10)

La autoría del proyecto se perdió en el anonimato del Departamento de Construcciones de la Secretaría. Del edificio (actualmente desaparecido) sabemos que la "superficie construida en la nueva escuela es de once mil metros cuadrados, que son

los empleados en salones de clase, bibliotecas, salones especiales de conciertos y conferencias y amplios corredores... La fachada central, que corresponde a la esquina de la calzada de Tacuba y avenida Argentina, es del estilo colonial más puro... La bóveda de la biblioteca está construida de betón armé (concreto armado) translúcido, que es lo más moderno que ha venido de Francia en cuanto a bóvedas de cristal...⁽³⁴⁾ El conjunto de recia apariencia exterior por la contundencia del lleno en contra del vacío, presentó una serie de elementos del estilo neo-colonial carentes de unidad compositiva; las secuencias de ventanas en los paramentos laterales desconocen la rítmica, y la desproporción por el breve dimensionamiento de vanos en la condición privativa de los alzados exteriores. La fachada que recibe el acceso tiene un giro oblicuo en planta, de manera que se provoca con ello un amplio chafalán con el que se vigoriza la esquina como inicio del eje direccional perpendicular que sostiene la disposición del partido arquitectónico. Dos son los materiales cuya alternancia da el apoyo cromático y el sustento estilístico, la cantera y el tezontle, éste último dispuesto de acuerdo al objetivo de Vasconcelos: "...desde un principio, combatí la interpretación tenochteca del colonial mexicano. El tezontle me pareció impropio por costoso y sombrio...pretendí por eso, que nuestro colonial escolar fuese un remedo de pueblo más bien que de la antigua metrópoli..."⁽³⁵⁾ El ministro hizo copiar la portada de la antigua universidad (colocada como ya se dijo, en el anexo a la preparatoria) para

enmarcar el acceso del edificio, y sobre ella se colocó una ventana rectangular con balcón de hierro forjado. En ambos extremos del plano de fachada principal (trabajado en tezontle) se ubicaron sendos torreones de fuste liso y apenas matizado por dos pequeñas ventanas; los remates son un cuerpo que da la apariencia de haber sido interrumpido por razones desconocidas; arquillos y balaustradas complementan su estructuración. Entre los torreones y la portada en la planta baja, una ventana con balcón de hierro y remate en triángulo (detalle posiblemente extraído de alguna hacienda rural), y en planta alta ventanas en cuadrifolio que también aparecen en cinta en una porción de las fachadas laterales.

EL INSTITUTO TECNICO INDUSTRIAL EN SANTO TOMAS.-

Inaugurado el 28 de noviembre de 1924 en los terrenos en que hoy en día se asienta el Instituto Politécnico Nacional. Habiendo sido encargo directo de Vasconcelos, es muy probable que el diseño arquitectónico se haya realizado en el departamento dirigido por el ingeniero Méndez Rivas, a pesar de que en la información periodística se da el crédito del proyecto a los ingenieros: Wilfrido Massieu y Francisco Javier Stavoli. (36) (Director y Subdirector respectivamente). A juzgar por las especialidades técnicas de ambos profesionistas consideramos que su labor haya sido tan solo la definición del programa general de necesidades y requerimientos de operación, dejando en manos

de los arquitectos el establecimiento de partido y estilo arquitectónico. En este caso se trata también de un colonial aparentemente mejor proporcionado que en el edificio de la Escuela Normal; tenemos la referencia fotográfica de dos pabellones de una sola planta sobre basamento (posiblemente sótano) y cuyo aspecto general por la disposición de ventanas y puertas remite a la imagen de las alhóndigas coloniales; se recurre además a los vanos en cuadrifolio, al remate mixtilíneo de pretil de azotea, a la colocación de guardamalletas, y pingorotas como elementos de estilo.

CENTRO ESCOLAR BENITO JUAREZ.- (Fotos 13, 14, 15)

Es la obra cumbre de José Vasconcelos en materia de arquitectura escolar ya que abarcó todas las condiciones de uso, funcionalidad e imagen de estilo que a lo largo de su período planteó el ministro como el ideal de la nueva "Escuela de la Revolución". Su diseño fue encargado al gabinete particular de Carlos Obregón Santacilia, quien lo presentó como tema de examen profesional para titularse como arquitecto; la construcción fue dirigida por el ingeniero Alberto Alvarez y la inauguración fue hecha por el Presidente Alvaro Obregón el 3 de julio de 1924. Construido en una fracción del predio que había ocupado en su momento la iglesia y el cementerio de la Piedad, y que pasó a poder de la Secretaría por mediación de Vasconcelos: "...empecé a rescatar para Educación Pública lo que queda

ba, las sobras de la amortización... (de esta manera) nos hicimos de terrenos sin construir... (del terreno para la Escuela Benito Juárez) me apropie justamente... "(37)

Se trata de un conjunto de edificios dividido en dos grandes zonas: la de actividades escolares, a su vez regionalizada en dos patios (uno para hombres y otro para mujeres) unidos a través de la biblioteca, y la de actividades recreativas con gradas, alberca y campo deportivo. Salvo la alberca ya desaparecida, el edificio ha enfretado heroicamente los embates de sesenta años de ocupación continuada sin perder su integridad formal, dentro de ello la batalla más difícil la ha ganado no en contra de los usuarios (niños que cursan la escuela primaria) sino de la burocracia sexenal, que con carencia total de sensibilidad por la historia del propio patrimonio, desde los escritorios han ordenado el derribo, la fragmentación o la modificación de los edificios que la sociedad les ha dado para su custodia y administración. La biblioteca alojada en el centro del conjunto, remata al acceso común para los dos cuerpos de la escuela; dentro del partido definido por Obregón Santacilia la arquitectura adopta la organización y aspecto de una hacienda más que de un edificio urbano, donde la biblioteca (decorada internamente con murales de Roberto Montenegro) sustituye a la categoría espacial y formal de la iglesia. Los patios están limitados en sus cuatro costados por arcadas de medio punto en planta baja, y cerramientos adintelados en planta alta simulando envigados de madera: "una de

mis exigencias con los ingenieros (Vasconcelos nunca cita a los arquitectos) de la Secretaría era que volvieran a dar a todos los soportales de los edificios que construíamos, la antigua generosa anchura de cuando fuimos país de señores y en contraste con el menguado pasillo que puso de moda el porfirismo..."⁽³⁸⁾

Los cubos de las escaleras, están cubiertos con una bóveda de media naranja rebajada, de impresión visual muy similar a la del Colegio de las Vizcainas. Indiscutiblemente es la obra arquitectónica representativa del vasconcelismo por el sentido proporcional y la cuidada atención en todos los detalles ornamentales, tanto en lo que toca a su ejecución por canteros y albañiles, como en su configuración desde el proyecto; Obregón Santacilia dejó sentado en este diseño no tan solo su amplio conocimiento del vocabulario plástico virreinal, sino también el talento interpretativo para jugar con las cualidades formales de cada uno de los términos dándoles dentro del nuevo proyecto el adecuado sitio dentro del discurso arquitectónico. Meses antes de la inauguración el portavoz de la sociedad de arquitectos comentaba en una columna periodística lo siguiente: "No podemos decir que esta escuela esté edificada en estilo colonial no; encontramos en ella motivos, que como agradable ritornelo nos unen a la memoria de nuestras casas viejas, pero interpretando dentro de nuestro modo actual de sentir...la fisonomía de nuestra vieja arquitectura".⁽³⁹⁾

La fachada principal está organizada con tres elementos, dos laterales correspondientes a cuerpos de aulas, y uno cen-

tral con el acceso. Los flancos son paños que cubren los dos niveles y que emplean la secuencia rítmica de ventanas agrupadas en porciones de tres, las de planta baja rectangulares y las de planta alta con cerramiento de medio punto. Las calles entre módulos de ventanas están rematadas en el pretil con triadas de pingrotas, y todo el paño con una gruesa moldura de cantera. El cuerpo del acceso es de un solo nivel, presenta un pórtico con arco labrado utilizando motivos infantiles y una cubierta a dos aguas con teja árabe de barro; este elemento además de definir la función del ingreso se vale de la modificación de escala tanto para dar perspectiva al frontis de la biblioteca, como para vincular a través del contraste en las dos grandes masas laterales que unidas hubieran resultado un elemento de excesivo peso y de una agresiva contundencia para el espectador. Dos pares de volúmenes de una sola altura vinculan parsimoniosamente el cuerpo intermedio con los costados, retrocediendo e integrándose del acceso a las masas posteriores. Ningún otro edificio del período nacionalista ofrece estos recursos compositivos, que agrupados concluyen en un suelto manejo de volúmenes independientes unos de otros sin perder nunca de vista el propósito armónico dentro del conjunto; la arquitectura mexicana tendrá que esperar hasta el advenimiento de las corrientes modernas (a fines de los veinte) antes de sepultar definitivamente la visión totalizadora de las grandes avanzadas de fachadas neo-clásicas, y la insistencia totalizadora de la volumetría decimonónica.

Otros detalles sobresalientes dentro del acabado general del ornato son, las ventanas rectangulares tipo balcón con guardamalleta inferior, remate en forma de gabinete y herrería de hierro forjado; óculos aislados de perímetro hexagonal y ribete de cantera, contrafuertes en la fachada de la biblioteca, zapatas (imitando viga de madera) sobre los capiteles de apoyos, y la enorme riqueza del labrado de los fustes de las columnas en la zona de acceso, integradas con bandas verticales de motivos vegetales y una suerte de cortinilla desprendida de la cara inferior del ábaco del capitel. La zona posterior (correspondiente al área deportiva) contó originalmente con una alberca (como la mayoría de las escuelas promovidas por el vasconcelismo) y gradas laterales que aún se mantienen en pie. Este conjunto escolar fue la avanzada dentro de un ambicioso proyecto del ministro por hacer de esta zona de la colonia Roma un complejo dedicado al estudio y al deporte; además de este colegio se proyectó construir las instalaciones de la Facultad de Medicina⁽⁴⁰⁾ que solo se quedó en proyecto, y el Estadio Nacional, esta última la obra construida más polémica del vasconcelismo.

EL ESTADIO NACIONAL. - (Foto 16)

Edificado en las postrimerías del régimen, el Estadio Nacional (actualmente desaparecido) fue concebido por el ministro como "...el coronamiento de la obra realizada en Educación Física

ca y de la sección de Bellas Artes en la rama del canto y del baile... (y) la apoteosis de la obra educacional obregonista". (41) A pesar de que su configuración no responde estrictamente a las condiciones del estilo colonial oficializado por el ministerio, no dejaron de incorporarse detalles que pretendieron la adhesión formal del Estadio dentro de la línea historicista; el proyecto se fraguó dentro del gabinete de diseño de la propia Secretaría y fue encargado particularmente a José Villagrán García, que en ese entonces desempeñaba el cargo de dibujante del departamento de proyectos. El conjunto se integró con una planta al modo del estadio griego clásico, graderías laterales, una cabecera hemicíclica y la otra abierta y ligada a campos deportivos anexos: "...mucho se discutió después la forma y el tamaño del Estadio. Me negué a hacer una simple pista de carreras. Lo que me interesaba por encima de todo, era tener un teatro al aire libre para presentar los cuerpos de bailes y de gimnasia.. el tener una pista a propósito para campeonatos de carrera y juegos de futbol y beisbol, se resolvería de un modo muy sencillo; construyendo una pista todo lo grande que se quisiera en la parte de atras del Estadio". (42) Ambas graderías se manifestaban exteriormente mediante un paño compacto y cerrado solo perforado en su desplante por una hilada de arcos de medio punto; el alzado principal ubicado en la cabecera construida se resolvió de una manera muy interesante por el efecto de la volumetría comprometida con la imagen de monumentalidad. Partiendo de tres planos ge-

nerales de composición, la fachada se presentó como una sucesión ascensional y frontal de elementos arquitectónicos atendiendo a una absoluta simetría bilateral que parecía originarse en la enorme escultura en forma de cactus que a manera de obelisco se plantó en la glorieta contigua a la fachada; el primer cuerpo de perfil piramidal daba lugar a dos rampas con escalinatas, las que se continuaban después de un cambio de dirección dentro de la masa del estadio, originando una muy peculiar combinación de "lleno contra vacío" a que daba lugar la relación de la pirámide frontal contra la "pirámide invertida vacía" del segundo tramo de escaleras. La última masa se presentaba como un baluarte desplantado en la horizontal, con arquillos al centro que al ofrecer el libre paso de la luz aligeraban considerablemente el peso relativo del elemento. Relieves escultóricos apegados a la iconografía vasconcelista completaban la estética de la fachada; a no dudar esta concepción formal debe situarse como un antecedente de la siguiente fase en el desarrollo plástico de la arquitectura mexicana, que buscará a fines de la década su expresión a través de la geometría pura en apoyo de una imagen cada vez más abstracta.

Desde su origen en la mesa de trabajo del despacho del ministro, la idea del Estadio surgió para ser objeto de la atención general y de una fuerte polémica dentro del gremio de arquitectos. Si bien el propósito de Vasconcelos era dar lugar a la última gran obra material del período, con la que además se cumpliría su propósito de haber atendido integralmente a la

formación física y espiritual de la nueva juventud nacida con la Revolución (como se ha visto, se había atendido ya a la construcción de escuelas y bibliotecas), los recursos económicos del erario público en los dos últimos años del obregonato habían sufrido una considerable merma, sobre todo por la atención a los gastos extraordinarios de guerra que había ocasionado la revolución de la huertista. Por tal motivo, Vasconcelos tuvo que recurrir a los fondos que había logrado ahorrar en la propia Secretaría, a la contribución de sus empleados quienes aportaron al presupuesto un día de su sueldo, a la apretada aportación de la hacienda pública, y a la contratación de una estructura metálica que aunque no era de su predilección, le ofrecía aparentemente una notable economía. En sus memorias Vasconcelos nos dice: "El Sr. Prieto (Gerente de la Fundidora de Monterrey) aseguró que nos hacía precio especialmente moderado, porque no quería que construyésemos con cemento: quería que la fundición tuviera el honor de hacer un trabajo que le serviría de anuncio... En suma nos comprometimos por cerca de cuatrocientos mil pesos, sin saber cómo iba a pagarlos...total que la armadura de hierro quedó pagada, quizás antes de que acabase de erigirse..."⁽⁴³⁾, aquí justamente iniciaron los contratiempos que acarrearón tantas críticas a las decisiones de Vasconcelos. En primer término, el proyecto original de Villagrán tuvo que modificarse en función del esqueleto de acero, dado que la idea inicial estaba concebida contemplando una estructura de concreto armado. En la sección "Ar-

quitectura" del periódico Excelsior aparecieron de inmediato las críticas al procedimiento autoritario del ministro, quien había tomado decisiones sin consultar a los proyectistas:

"...se mandaron hacer las estructuras metálicas antes de conocer la solución arquitectónica..."⁽⁴⁴⁾ En la ya mencionada actitud vasconceliana de desprecio a los arquitectos, no se otorgaba el crédito correspondiente a Villagrán como autor del proyecto, quien además había tenido que sacrificar su concepción original debido a la participación de los ingenieros en su calidad de directores de obra: "...el arquitecto Villagrán puso algo de su labor en este trabajo, y a este solo se tenía en el departamento como un dibujante, sin responsabilidad, y no se le ha dado ni el lugar que le corresponde al publicar su firma con los croquis primordiales del proyecto..."⁽⁴⁵⁾

No solamente tuvo que someterse Villagrán a las decisiones técnicas de los ingenieros, sino a las estéticas de una "multitud de manos" como apuntó Juan Galindo en sus críticas en el Excelsior; parece ser que la desconfianza del ministro llegó a tanto respecto a la incapacidad creativa de los arquitectos que integró a un nutrido grupo de técnicos y artistas para que decidieran en conjunto el destino de la fachada y la decoración general del edificio, dejando de lado la opinión de José Villagrán, y convirtiendo el proyecto en una "cena de negros" como lo expresó Juan Galindo y Pimentel. Vasconcelos confesó a modo de disculpa y en abierta defensa ante las críticas de que fue objeto: "...No he sabido o no he podido rodearme y buscar

todos los arquitectos que colaboren conmigo para llegar a feliz éxito, pues no ha podido bastarme la colaboración de uno o dos por más que hayan trabajado con cariño..."⁽⁴⁶⁾ El equipo encargado de la asesoría estuvo integrado por el ingeniero Federico Méndez Rivas, el licenciado Gómez Robelo, los pintores Roberto Montenegro, Jorge Enciso y Diego Rivera el escultor Manuel Centurión (cuyos proyectos decorativos fueron desplazados por los de Diego Rivera) y los arquitectos Manuel Ituarte y Eduardo Macedo y Arbeu. El único que no participó fue José Villagrán García.

A juzgar por las notas periodísticas del momento, Diego Rivera logró imponer sus criterios estéticos no solo sobre los del escultor Centurión, sino aún sobre los argumentos de funcionamiento y estabilidad definidos por Villagrán; Galindo dijo de Rivera que "...sus ideas han contribuido al desastre..." El arquitecto Ituarte formado en el neo-clásico, propuso una balaustrada decimonónica para la escalera, idea que fue oportunamente descartada; finalmente prevaleció la sensatez en el sentido de construir la fachada objeto de las diferencias, en justo apego al proyecto presentado por Villagrán. El conjunto fue inaugurado por Obregón acompañado por Vasconcelos, el 5 de mayo de 1924 y para el efecto se organizó un magno festival que incluyó tablas gimnásticas, desfile de atletas y bailarines "mexicanos y españoles". El 2 de julio de ese mismo año el ministro de Educación presentó su dimisión al cargo, con lo que concluyó no solo su gestión en el gabinete obregonista,

sino que cerró con ello, un gran capítulo cultural en el que se pretendió configurar la nueva circunstancia del país con la cobertura histórica del nacionalismo.

LA ARQUITECTURA NEO-COLONIAL FUERA DE LA SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA.-

Si bien es cierto que la voluntad vasconcelista divulgó el neo-colonial como estilo de la Revolución, no fue Vasconcelos como ya hemos dejado sentado, ni su introductor ni el único patrocinador de la construcción al modo virreinal. Es justo mencionar que este nuevo propósito ornamental no fue universalmente aceptado por el gremio, que si bien en su gran mayoría se dejó llevar por el impulso de lo que se presentaba como la nueva gran alternativa formal, hubo un sector que dejó sentada su inconformidad al descubrir en el copismo historicista la continuación del academicismo finisecular, con el que por ningún motivo podría llegarse a vislumbrar una verdadera renovación de la arquitectura, ni mucho menos la incorporación de ella a las nuevas circunstancias que ya planteaban tanto la nueva tecnología constructiva del concreto armado, como la avanzada ideológica y expresionista que habían iniciado en México los pintores y poetas independientes ocupados en revisar lo que ocurría con las recientes experiencias europeas.

En general fueron los maestros, los provenientes de las generaciones formadas en la primera década los que se involu-

craron con el estilo, aunque no quedaron de lado algunos jóvenes arquitectos, que como Obregón Santacilia, hicieron importantes contribuciones a la integración de la nueva morfología. Cuantitativa y cualitativamente el auge del estilo se dió sin duda en coincidencia con los años del obregonato, tiene su clímax en 1925, y permanece vivo durante toda la década, aunque produciendo cada vez menos ejemplos en virtud del natural agotamiento de una proposición que estaba condenada a la auto repetición, por las pocas posibilidades innovadoras, y sobre todo enfrentada a los embravecidos embates de otras corrientes plásticas provenientes del extranjero, que ofrecían sobre todo la esperanza de algo determinante para la sociedad mexicana de los veintes: el acceso a la vanguardia.

El arquitecto Eduardo Macedo y Arbeau cuya cátedra en la Academia coadyuvó a la formación de los arquitectos que tuvieron en sus manos la edificación a partir de los años veintes y treintas, publicó en 1921 una nota titulada "La melancolía de nuestros viejos monumentos" en la que se destaca un punto de vista sumamente interesante por cuanto exalta el valor del patrimonio artístico nacional, pero también oportunamente advierte del peligro que se cierne sobre la arquitectura moderna de seguir solo el espíritu de copia dejando de lado la interpretación: "En los tiempos actuales el arte que llamamos colonial y que es un arte pseudo europeo que floreció entre nosotros de la misma manera que floreció en España el arte mudéjar, empieza a ser estudiado y profanado al mismo tiempo; queremos imitarlo

sin haberlo estudiado lo bastante y lo empequeñecemos aplicán-
dolo a construcciones burguesas.⁽⁴⁷⁾ Llamadas de atención co-
mo las de Macedo y Arbeu se fueron convirtiendo en acres críti-
cas por parte del sector "teórico" de la sociedad de arquitectos
contra los simpatizantes del colonial; en particular entre
1923 y 1924 las condenas se centraron en la persona de José
Vasconcelos, quien se había destacado en la práctica como el
más aguerrido apologista del estilo. La posición desde la
cual esgrimían su repudio, era la de invocar un arte nuevo que
optara por la interpretación y revigorización conceptual de la
esencia del colonial. El arquitecto José Gómez Echeverría es-
cribe: "Tomemos parte en la lucha que presenciarnos entre la
tradición y el progreso y procuremos que de la lucha surja la
armonía entre los dos factores, establecidos entre ellos la
unidad... creo que lo que no debemos hacer nunca, es disponer-
nos a proyectar con el propósito de producir una obra "colo-
nial", procuremos producir "moderno", y si hemos estudiado
nuestras reliquias coloniales en lo "moderno" aparecerá lo "co-
lonial"..."⁽⁴⁸⁾ A manera de contraparte una semana después en
la misma página de Excelsior dedicada a la arquitectura, el
arquitecto Augusto Petricciolli quien siempre se destacó como
un convencido oficiante del estilo, contesta con un artículo
titulado "Deben usarse los paños con bellos azulejos", entre
otras afirmaciones dice: "Felizmente presenciarnos lo que bien
podría llamarse el renacimiento de la arquitectura colonial en
México..."⁽⁴⁹⁾ Juan Galindo y Pimentel siempre atento de los

acontecimientos en el campo del arte y en especial de la arquitectura, adelanta apenas en 1924 un concepto que será soporte invaluable de toda la teoría que se desencadenará en México años después como corolario del reciente estallido europeo del racionalismo; "...los elementos arquitectónicos al despertar una emoción, tienen al mismo tiempo en su modo y complicado lenguaje la obligación de expresar, la función constructiva que representan".⁽⁵⁰⁾ Un mes después con el título de "La obra realizada por la Secretaría de Educación Pública y la etapa actual de arquitectura nacional" el mismo Galindo hace un concienzudo análisis de la arquitectura vasconceliana, estimando la inegable influencia que José Vasconcelos ha tenido dentro del contexto local: "Pero como quiera que esta obra por basta y amplia ha señalado un período de construcciones de importancia en las que debieron de haberse marcado los caracteres distintivos de nuestra arquitectura actual, hubieron de llenar esa otra función social, debieron haber sido frases bien escritas de ese lenguaje de piedra que van reseñando con mayor verdad, que historiadores y cronistas la evolución de los pueblos", concluye con una lamentación que dispone a considerar la obra revisada como un total fracaso: "(Vasconcelos) puso a hacer arte, trabajó por la formación del estilo, pero la febrilidad con que lo hizo, le impidió que lo diera a hacer a quienes lo hubieran podido producir".⁽⁵¹⁾

Alfonso Pallares hace tras la renuncia de Vasconcelos a la Secretaría, una ponderación del trabajo ejecutado durante su

ejercicio, sin dejar de apuntar una muy aguda y certera crítica centrada en la obstinación individualista del ministro, quien con ella limitó la creatividad de los arquitectos. No puede soslayarse un dejo de amargura en la opinión que el autor tiene del periodo, y que define como de desperdicio de talentos y recursos económicos: "(Vasconcelos) no dejó "pensar" y hacer a los arquitectos que con él trabajaron lo que les sugería su conciencia libre de profesionistas... sino que siempre que pudo impuso su sentir plástico arbitrariamente... se enamoró de la capacidad ingenieril, tan solo porque la encontró armónica con su avidez a base de contemplación [sic] y de velocidad, de hacer, de edificar pronto y de amontonar muros y de mandar esclavos... no supo organizar ni encausar el movimiento arquitectónico de manera que surgieran las formas representativas de la vida moderna... sí pagó a los arquitectos, pero para que fueran los esclavos espirituales de su concepto arquitectónico, y los parias enteramente extraños a la vida de las construcciones realizadas por los ingenieros organizadores, los predilectos de Vasconcelos". Sin embargo, no deja de reconocer en el mismo artículo que "...cuando después de los años se olviden las flaquezas de Vasconcelos siempre quedará vinculado su nombre a obras monumentales y buenas para el vivir de la colectividad".⁽⁵²⁾ Es a partir del año de 1923 cuando con mayor abundancia empiezan a aparecer en la ciudad de México ejemplos de arquitectura neo-colonial proyectada por autores ajenos al ministerio de Educación Pública. Sin inten-

tar agotar exhaustivamente la descripción de todos los casos que se enlistan en el apéndice correspondiente, centraremos nuestra atención en aquellos que hemos considerado sobresalientes por sus valores formales o por la trascendencia de sus aportaciones.

LOS TALLERES TOSTADO (1923).- (Foto 8)

Proyecto del arquitecto Federico Mariscal quien a juzgar por algunas de las obras de este período, no solo promovió con la pluma y desde la cátedra el surgimiento del neo-colonial, sino también dejó testimonios de su adhesión al estilo. Mariscal abrazó desde los primeros años del siglo el movimiento historicista y fiel a él nunca lo abandonó mientras se mantuvo en ejercicio; con la construcción de los Talleres Tostado en un angosto predio colindante al muro norte de la iglesia de San Fernando, incorpora en la práctica el contenido de su teoría de reivindicación de la arquitectura colonial que como ya hemos apuntado, había difundido desde la segunda década. De amplio desarrollo en la fachada frontal y un fondo muy limitado por la estrechez del lote, el inmueble fue encargado por el grabador Tostado, para alojar imprenta y locales adecuados para el desarrollo del grabado y las tareas afines a las artes gráficas, ello estableció una condición básica de programa que fue la de captar la luz natural a través de grandes ventanales con el fin de originar las mejores condiciones de visibilidad

interna dado el tipo de trabajo a desarrollar. El alzado frontal esta compuesto por una reticula que combina los caracteres de origen colonial, con ventanas de "piso a techo" que cumplen un objetivo eminentemente funcional someten a la estética, y parecen preludiar la entrada en la escena nacional de la objetividad racionalista. Los cuatro niveles que componen la estructura aparecen delimitados horizontalmente por platabandas; las dos primeras son discontinuas, y ayudadas de la fortaleza de las calles de cantera van formando recuadros de azulejo talavera fileteado con líneas de hierro forjado; la última, es una pesada banda de ladrillo en donde aparece cinceleado el nombre del edificio. El pretil que confina la azotea es una sucesión de arcos invertidos que se alternan con una combinación lineal de bases cuadrangulares con puntas verticales trabajadas en mayólica. Bajo el pretil aparece una cornisa tocada con roleos y guardamalletas de un corte muy geométrico que tiende a distanciarse de la sensualidad del trabajo de cantería colonial, y junto con los planos en relieve de las calles verticales juega más con la estilización formal que empezaba a ser solicitada por la crítica arquitectónica de la época. El umbral de acceso presenta en jambas, estribos y dintel un almohadillado simulando sillarejo, en la región derecha de la fachada aparece un torreón sobresaliente del plano general, con el mismo tratamiento de ventanería que el resto del alzado y con remate en forma de cupulino, aparentemente sin una función particular en el interior toda vez que la escalera se aloja en

el eje del acceso, Este detalle arquitectónico de carácter eminentemente decorativo, vendrá a ser solicitado por los diseñadores que hacia la segunda mitad de la década, encontraremos dedicados a la conciliación del Decó francés con la arquitectura mexicana. El edificio ofrece como ya ha quedado expresado, algunos recursos que más tarde serán de algún modo distintivos de nuevos estilos, y en tal medida puede considerarse precursor de nuevas rutas pese a que seguramente no estuvo dentro de los propósitos del arquitecto Mariscal el iniciar ningún tipo de acción sismática con su arquitectura; lejos de ello su intención quedó centrada siempre en la salvaguarda de la homogeneidad plástica de la construcción, apegada a los cánones de la tradición.

"CONJUNTO DE DEPARTAMENTOS EN LA CALLE DE VIZCAINAS" (1923).-

(Foto 9)

En el mismo año de 1923, el arquitecto Manuel Ortiz Monasterio construyó un conjunto de dos edificios departamentales en Vizcainas N°. 12 y 14; desde nuestro punto de vista una de las obras de mayor calidad en cuanto al diseño, inventiva, y manufactura que se registra en el periodo que revisamos. Compuesta dentro del espíritu neo-colonial, la fachada manifiesta tanto en su conformación general como en el manejo de algunos detalles, el conocimiento que sin duda tuvo Ortiz Monasterio de la arquitectura moderna europea, sobre todo aquella que ha-

bía brotado de la "primavera Sagrada" en Austria en 1898, y que más tarde dió lugar a la "Secesión Vienesa" representada por Olbrich, Hoffman y Otto Wagner.

En este edificio no hay sometimiento a las reglas del estilo antiguo impuestas por la nueva generación, si bien se dan molduraciones y aplicaciones de cantera, el contenido total trata de hablar en un lenguaje de mayor actualidad internacional, haciendo trascender el regionalismo colonial con la integración de sus detalles a frases mejor articuladas dentro de la imagen plástica moderna europea de los primeros años del siglo. La fachada se da como paramento interrumpido por dos lengüetas verticales coincidentes con los accesos; sobre un basamento de cantera gris se bordan los paños con tabique de barro (ya no tezontle, ni ladrillo ni azulejo) cuyo aparejo hace combinar las tonalidades producidas por el diferente conocimiento del material, dando como resultado una superficie de intensa vibración, bi-cromática que mucho debe según nuestro punto de vista, a la fachada de la "Casa Mayólica" construida por Otto Wagner en Viena en 1899. Anchos aleros con intención de moldura, dan lugar a los muretes ornamentales que mayor parentesco guardan con el estilo colonial aparecen en los accesos, mediante estribos almohadillados, roleos, cornizas mixtilíneas, recuadros con cortinajes y "cabezas de perro" que es de lo mejor que en cuanto a cantería se hizo durante este período en la ciudad de México. Frisos azulejeados entre el alero de azotea y la fachada de tabique, así como el particular re-

mate de dos hiladas de ventanas a base de dintel ligeramente apainelado, complementan la estructura decorativa del edificio.

REFORMAS AL PALACIO NACIONAL (1926). -

El 15 de septiembre de 1926 y como parte integrante de las celebraciones tradicionales del Aniversario de la Independencia Nacional, el General Plutarco Elías Calles inaugura la nueva fisonomía del Palacio Nacional asiento del Poder Ejecutivo Federal. Las obras de acondicionamiento consistieron en la adición de un piso más (el cuarto nivel), y el remozamiento de las fachadas para adecuarlas al prototipo formal del estilo neo-colonial, con ello se da lugar a dos fenómenos de peculiar interés: primero, la trascendencia "oficial" del estilo arquitectónico característico del obregonato, con lo que esto implicaba respecto de dar continuidad a un programa artístico que en principio era ajeno al nuevo gobierno, y segundo, el peculiar caso de transformar el estilo propio de un edificio que realmente se había construido en el tiempo de la colonia, de acuerdo a los principios plásticos que otra circunstancia temporal y cultural había definido en relación al estilo original del inmueble.

Las modificaciones sustituyeron el acabado en sillarejo que tenía el primer cuerpo por un paño cerrado de cantera; se recubrió el segundo cuerpo con mosaico de tezontle rojo, destacando los marcos de ventanería en el tono claro de la chilu-

ca. El cuarto nivel agregado al edificio, se recubrió también con tezontle rojo y presenta como característica la sucesión de arquillos de medio punto dispuestos en pares, recurso que como ya hemos mencionado, se había adoptado casi como condición del nuevo estilo. La azotea se terminó con una ancha banda de cantera y pingorotás; los remates de las tres puertas fueron continuados verticalmente dándoseles un tratamiento de mayor corporeidad escultórica. Finalmente, la vieja campana del curato de Dolores volvió a ocupar el lugar que se le había asignado desde el 15 de septiembre de 1896, en el nicho del pison central sobre la puerta principal del edificio.

NOTAS / CAPITULO II

- (1) Reyes, Alfonso. "Pasado inmediato", en Visión de Anáhuac y otros ensayos, México, Secretaría de Educación Pública/Fondo de Cultura Económica, 1a. edición 1983, página 129.
- (2) Esta delimitación de la ciudad considera los márgenes del barrio antiguo del modo siguiente; al norte el eje Violeta-Mosqueta, al sur la Av. Izazaga, al oriente Anillo de Circunvalación, al poniente, los límites de la Colonia Guerrero. Los despachos de los arquitectos se concentraban en la actual calle de 16 de septiembre (antes Capuchinas).
- (3) INBA. Catálogo de la exposición de homenaje a Saturnino Herran. Aguascalientes, INBA, 1978, página 14 (Cita de Manuel Toussaint).
- (4) Orozco, J. C. Autobiografía, México, Ediciones Era, S. A., 2a. edición, 1981, página 22.
- (5) INBA, Op. cit., página 10.
- (6) Garrido, Luis. Saturnino Herran, México, Fondo de Cultura Económica, 1a. edición, 1971, página 22.
- (7) Ibidem.
- (8) Ramírez, Fausto. Catálogo de la exposición de Homenaje a Germán Gedovius, México, INBA/MUNAL, 1984, página 19.
- (9) Conversación con el Arquitecto Vicente Mendiola, septiembre 16 de 1984.
- (10) Mariscal, Federico. La Patria y la Arquitectura Nacional, México, Imprenta de Stephen y Torres, S/E. 1915.
- (11) La mayoría de los integrantes del Ateneo mantuvieron siempre una postura hispanizante, mediante la cual descartaban el valor de las culturas prehispánicas y hacían surgir la historia de México, solo a partir de la creación del mestizaje.
- (12) Reyes, Alfonso. Op. cit., página 123.

- (13) De Garay, Graciela. La obra de Carlos Obregon Santacilia, México, INEA, 1979, página 22.
- (14) Obregón, Santacilia Carlos. México como eje de las antiguas arquitecturas de América, México, Edt. Atlante, 1947.
- (15) Murillo, Gerardo. (Dr. Atl). "El Pabellón de México en la Exposición de Río de Janeiro", en: Azuojos N°. 6, México, 1922.
- (16) Conversación con el arquitecto Vicente Mendiola, septiembre 6 de 1984.
- (17) Reyes, Palma Francisco. La política cultural en la época de Vasconcelos (1920 - 1924), México, INVA/SEP, 1981.
- (18) Debrouse, Olivier. Figuras en el trópico; plástica mexicana 1920 - 1940, Barcelona, Ediciones Oceano-Exito, S. A., 1984, página 49.
- (19) Vargas, Salguero Ramón. "Las reivindicaciones históricas en el funcionalismo socialista", Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura del siglo XX, México, INEA, 1982.
- (20) Pallares, Alfonso. "Vasconcelos y la arquitectura", Excelsior, julio 27 de 1924 (subrayado nuestro).
- (21) Galindo, Pimentel Juan. "La obra realizada por la Secretaría de Educación Pública y la etapa actual de la arquitectura nacional", Excelsior, abril 13 de 1924.
- (22) Vasconcelos, José. Textos, una antología general, México, SEP/UNAM, 1982, página 120.
- (23) Ibidem.
- (24) Conversación con el arquitecto Vicente Mendiola, septiembre 6 de 1984.
- (25) Vasconcelos, José. Op. cit., página 119.
- (26) Ibidem., página 119.
- (27) Debrouse, Olivier. Op. Cit., página 60.
- (28) García, Ramos Domingo. "Arquitectura escolar mexicana", en Cuadernos de Bellas Artes N°. 1, 1963.
- (29) Vasconcelos, José. El Desastre, México, Editorial Jus, S.A. 1979, página 84.

- (30) El Universal, mayo 3 de 1924,
- (31) Excelsior, mayo 18 de 1924.
- (32) V.V. arquitecto Vicente Mendiola,
- (33) Azulejos N°. 1, julio 1923,
- (34) El Universal, diciembre 14 de 1924,
- (35) Vasconcelos, José. "El Centro Escolar Morelos" en: La Antorcha, N°. 9, noviembre 29 de 1924 (subrayado nuestro).
- (36) El Universal, noviembre 24 de 1924.
- (37) Vasconcelos, José. El Desastre, Op. cit., página 20.
- (38) Ibidem, página 138.
- (39) Galindo, Pimentel Juan. Excelsior, marzo 2 de 1924.
- (40) Excelsior, febrero 10 de 1924.
- (41) Vasconcelos, José. El Desastre, Op. cit., página 194.
- (42) Ibidem., página 196.
- (43) Ibidem., página 195.
- (44) Excelsior, abril 27 de 1924.
- (45) Ibidem.
- (46) Excelsior, abril 13 de 1924.
- (47) Macedo y Arbeu, Eduardo. "La melancolía de nuestros viejos monumentos". Azulejos, agosto 1921 (subrayado nuestro).
- (48) Excelsior, marzo 2 de 1924.
- (49) Excelsior, marzo 9 de 1924.
- (50) Excelsior, marzo 2 de 1924.
- (51) Excelsior, Abril 13 de 1924.
- (52) Excelsior, julio 27 de 1924.

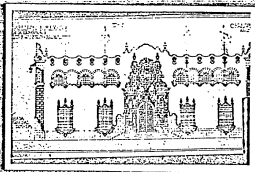
REFERENCIAS FOTOGRAFICAS, CAPITULO II

"LA SENSIBILIDAD NACIONALISTA"

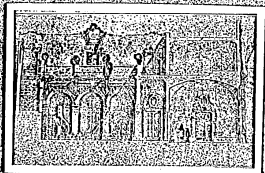
- FOTO 1 "Pabellón de México en la Exposición de Río de Janeiro",
Brasil; Arqs. Carlos Obregón Santacilia y Carlos Tarditi
1922
Foto : Revista Azulejos, No. 6, Febrero 1922
Detalle : Proyecto de fachada principal
- FOTO 2 "Pabellón de México en la Exposición de Río de Janeiro",
Brasil; Arqs. Carlos Obregón Santacilia y Carlos Tarditi
1922
Foto : Revista Azulejos, No. 6, Febrero 1922
Detalle : Corte longitudinal del edificio
- FOTO 3 "Pabellón de México en la Exposición de Río de Janeiro",
Brasil; Arqs. Carlos Obregón Santacilia y Carlos Tarditi
1922
Foto : Revista Azulejos, No. 6, Febrero 1922
Detalle : Vista de la fuente interior (dibujo original-
del Arq. López Moctezuma)
- FOTO 4 "Edificio de la Escuela Nacional Preparatoria"; Arq. Sa-
muel Chávez, 1907
Ubicación : Calle Justo Sierra, México D.F.
Foto : EXA
Detalle : Vista del acceso principal
- FOTO 5 "Edificio Gaona"; Arq. Angel Torres Torija, 1922
Foto : EXA
Detalle : Vista del acceso principal

- FOTO 6 "Edificio Gaona"; Arq. Angel Torres Torija, 1922
Foto : EXA
Detalle : Vista de la fachada principal
- FOTO 7 "Edificio de la Secretaría de Educación Pública"; Ing.-
Federico Méndez Rivas, 1922
Foto : EXA
Detalle : Vista de la fachada principal y acceso
- FOTO 8 "Edificio de los Talleres Tostado"; Arq. Federico Mariscal, 1923
Foto : Historia del Arte Mexicano, Editorial Salvat
- FOTO 9 "Edificios de Departamentos Vizcainas"; Arq. Manuel Ortiz Monasterio, 1923
Foto : EXA
Detalle : Vista de la fachada frontal
- FOTO 10 "Escuela Normal de Maestros"; Departamento de Construcciones de la S.E.P., 1924
Foto : Cuadernos de Bellas Artes, No. 1, año IV, Enero-1963, página LII
Detalle : Fachada de acceso
- FOTO 11 "Centro Escolar Belisario Domínguez"; Arq. Edmundo Zamudio, 1923
Foto : EXA
Detalle : Vista de uno de los patios internos
- FOTO 12 "Centro Escolar Belisario Domínguez"; Arq. Edmundo Zamudio, 1923
Foto : EXA
Detalle : Placa de azulejos, en el interior del recinto

- FOTO 13 "Centro Escolar Benito Juárez"; Arq. Carlos Obregón Santacilia, 1924
Foto : EXA
Detalle : Vista del acceso
- FOTO 14 "Centro Escolar Benito Juárez"; Arq. Carlos Obregón Santacilia, 1924
Foto : EXA
Detalle : Volúmenes adjuntos al acceso
- FOTO 15 "Centro Escolar Benito Juárez"; Arq. Carlos Obregón Santacilia, 1924
Foto : EXA
Detalle : Patio interior
- FOTO 16 "Estadio Nacional"; Arq. José Villagran García, 1924
Foto : Casasola, Gustavo. Seis siglos de Historia Gráfica de México, Vol. 8, página 2288
Detalle : Fachada principal
- FOTO 17 "Proyecto de la casa del Estudiante Mexicano en París"; Arq. Carlos Obregón Santacilia, 1925
Foto : Excelsior, Noviembre 22 de 1925
Detalle : Portada
- FOTO 18 "Edificio de Departamentos en Puente de Alvarado"; Arq. Salvador Vertiz, 1925
Foto : EXA
Detalle : Fachada



1



2



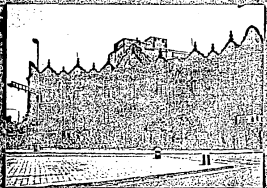
3



4



5



6

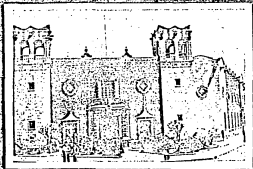


7

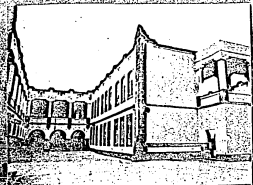
8



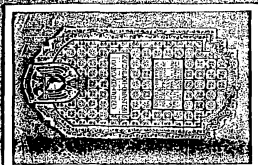
9



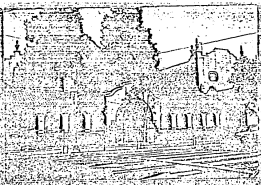
10



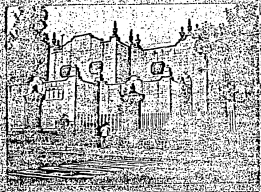
11



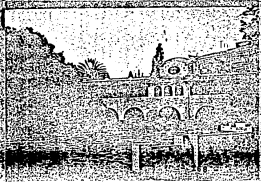
12



13



14



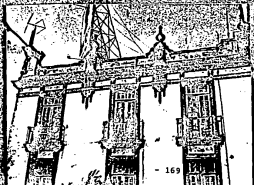
15



16



17



- 169

18

CAPITULO III

EL CONCRETO ARMADO: LA TECNICA CONSTRUCTIVA DE LA DECADA

"El concreto es la letra, el verbo de la arquitectura contemporánea".

Revista Cemento, 1926.

" (El concreto) el material en que se fundirá el espíritu de nuestros siglos".

Federico Sánchez Fogarty.

" (El concreto) he aquí, la síntesis de una nueva época en la historia..."

Revista Tolteca, N°. 20, agosto 1931.

EL CONCRETO ARMADO; LA TECNICA CONSTRUCTIVA DE LA DECADA

Con la renuncia de José Vasconcelos a la Secretaría de Educación Pública el 2 de julio de 1924, se inició el gradual abandono del nacionalismo cultural, estandarte del gobierno que había legitimizado a la Revolución como instancia política nacional. Si bien es cierto que como ya ha sido descrito en el capítulo anterior, el "estilo neo-colonial" no fue abrazado por todo el gremio de arquitectos, si llegó a constituir a pesar del escaso número de obras que se edificaron de acuerdo a sus parámetros, una modalidad objetiva y programática que intentó en su momento junto a la pintura mural, fortalecer la identidad cultural de la República.

El 1° de diciembre de 1924 en el "Estadio Nacional", surge con el intercambio de la banda presidencial entre Alvaro Obregón y el general Calles una concepción política que dominará de un modo u otro los destinos nacionales a lo largo de diez años: "el maximato". Plutarco Elías Calles, no tan solo llega a ser Presidente de la República (por vía electoral) sino que trascendiendo la temporalidad de la investidura de jefe de Estado se convierte en el "Jefe máximo de la Revolución", singular reconocimiento de sus correligionarios que le abre la posibilidad mediante la rigidización de la pirámide del poder, de regir los destinos nacionales aún sobre la voluntad de tres presidentes de la República: Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez.

Las modalidades que presenta el callismo en la dirección estatal no incluyen solamente el robustecimiento de la figura presidencial, circunstancia que inició en su momento el obregonato, sino también la presencia de un proyecto económico, "La Nueva Política Económica" (NPE) que afirmando el sistema de producción capitalista se expuso como la panacea económica del período en apoyo al programa de reconstrucción económica nacional, dando origen no solo a nuevas opciones económicas que fueron aprovechadas por sectores minoritarios de la sociedad, sino también a una caracterización de la cultura urbana, que enfebreció con las imágenes del maquinismo y la industrialización queriendo encontrar en ellos el camino para asumir en el arte, el concepto de modernidad. Fue esta una circunstancia externa que desde el porfiriato percutió en la vanidad de los gobernantes. Agotada la apología nacionalista, en tanto que estilo propuesto como solución a las necesidades arquitectónicas del México revolucionario, se seguirá insistiendo en el rescate de valores plásticos y espaciales heredados de la tradición, cuidándose los arquitectos en sus reflexiones, de no incurrir en la proposición de un estilo histórico como ruta abierta a la definición de la nueva imagen de México. Sin embargo, no se puede soslayar el hecho de que el neo-colonial constituyó sobre todo en los cuatro años del obregonismo, una circunstancia particularmente sólida que habiendo surgido en los caballetes de los pintores, y en las mesas de dibujo de los talleres de los arquitectos, obtuvo la legitimización del ministro de instruc-

ción pública y que a pesar de las críticas recibidas en su momento fue suficientemente congruente con las necesidades de cristalización ideológica que demandaba el Estado. En este sentido los hechos que se desarrollan a partir del callismo toman una distancia notable respecto a la voluntad formal, y a la generación de los nuevos programas estilísticos que serán seguidos por el gremio de los constructores.

Rotas las imposiciones establecidas por el vasconcelismo en materia de arte público, las sensibilidades se abren a las experiencias europeas y norteamericanas; muchas veces las primeras serán recibidas, sobre todo en el campo de la arquitectura, tras establecer una triangulación con los Estados Unidos, en un franco inicio de lo que años después adquirirá el título de "penetración cultural". No son muchas las rutas formales que los arquitectos mexicanos seguirán en su afán de descubrir un léxico moderno que sea capaz de operar en el ámbito mexicano, pero es también innegable que en materia de originalidad marcharon a la zaga no solo de sus colegas extranjeros sino también de los ingenieros mexicanos, que desde fines del siglo XIX fueron siempre los primeros en experimentar con la nueva tecnología edificadora, sellando sus obras con el estigma innovador tan caro a los arquitectos.

Con el uso extensivo del concreto armado que caracterizó sin duda el programa de obras públicas del gobierno callista, los arquitectos se vieron paulatinamente inmersos en una circunscripción absolutamente peculiar y compleja. Por un lado, es un

hecho la orfandad teórica en la que queda el gremio tras la condena del nacionalismo, por otra parte los ingenieros dedicados a la edificación urbana habían comprobado desde principios de la década la eficacia del uso del cemento en las estructuras de los edificios, mientras que sus adversarios laborales se debatían en la discusión de cual debía ser el "nuevo estilo mexicano". Al llegar 1925 y con él, el auge económico del callismo, las obras públicas (pavimentación, urbanización, infraestructura carretera e hidráulica) son ejecutadas por ingenieros y por empresas norteamericanas contratadas para la definición de los proyectos y la asesoría técnica necesaria; desde la pavimentación de las calles de la ciudad de México hasta las cortinas de las presas, pasando por la red caminera nacional son construidos con concreto, calculado, vendido y controlado por los ingenieros. Los arquitectos vislumbrando el peligro que se les avecina de volver a ser desplazados por el sector ingenieril⁽¹⁾ en el planeamiento y construcción de los nuevos edificios inmediatamente se afilian a la nueva tecnología cementera, ensalsando tanto sus méritos utilitarios y económicos, como la virtud de ser el material capaz de dibujar la nueva imagen de modernidad tan solicitada por los pregoneros del progreso local; de lo que no alcanzan a ser concientes es que en esta ocasión no solamente vuelven a arribar tardíamente a la cita de las innovaciones, sino que también son objeto de una poderosa manipulación propagandística desatada por los emporios industriales fabricantes de cemento, y que con toda oportunidad se han enganchado al vagón de los

beneficios económicos que puso en marcha el régimen de Calles. De esta manera aquellos que hacía todavía dos años dibujaban el despiece de los tableros de tezontle laminado para las fachadas neo-coloniales, se encuentran de pronto invirtiendo todas sus esperanzas de originalidad en el dominio de lo que se dió en llamar: "el concreto, el material del siglo XX".

ANTECEDENTES DEL EMPLEO DEL CONCRETO EN MEXICO.

El cemento es conocido y empleado en la construcción mexicana desde fines del siglo pasado, aunque como menciona Federico Sánchez Fogarty: "... (a principios del siglo) el cemento no nos servía para otra cosa que para tapar goteras, en los techos de tabla". En efecto, esta etapa se caracteriza por la sub-utilización tanto de las cualidades mecánicas como plásticas del material; Katzman⁽²⁾ da cuenta de los primeros usos de cemento en cimentaciones apilando tan solo sacos con material envasado, y mojàndolos después para obtener una masa pétreo que en nada se diferencia del empleo tradicional de la piedra junteada con mortero. Hasta 1910 la industria que más demandó el suministro de cemento fue la de los mosaicos, de la cual existían algunas fábricas como la de Granada en Guadalajara, Jal., las de Quintana y Talleri en el Distrito Federal y la de Rivera en Monterrey, Nuevo León. Al mismo tiempo se habían puesto en operación dos fábricas productoras de cemento, la de Santiago-Tlatelolco y la de Dublan en Hidalgo; sin embargo, el escaso consumo era prácti

camente satisfecho con las importaciones provenientes de Bélgica e Inglaterra, por lo que ambas fábricas tuvieron que cerrar antes de 1910 frente a la incosteabilidad de la producción (aproximadamente 50,000 toneladas anuales). En un segundo intento de mayor permanencia, se abrieron en el mismo período tres fábricas alimentadas con capitales extranjeros: la de Hidalgo, Nuevo León, propiedad del norteamericano Juan F. Brintingham, la Cruz Azul, en Jasso Hgo. de Enrique Gibbons y Jorge Watson y la Tolteca, en el mismo estado, propiedad de una firma inglesa; Sánchez Fogarty, inquieto publicista que trabajó extensamente a favor de la mayor difusión del cemento, menciona a estas tres plantas como el inicio real de la Industria Cementera Nacional.⁽³⁾

En 1902 el Contralmirante Angel Ortiz Monasterio, abrió en México una empresa contratista que explotó localmente la patente francesa del "Beton Armé" (concreto armado) inventada por Francois Hennebique. Amén de las obras desarrolladas por la empresa (hasta donde tenemos registrado, fundamentalmente casas habitación) la importancia de la compañía de Ortiz Monasterio se ubicaría en dos renglones: la difusión del uso del concreto armado en obras de arquitectura,⁽⁴⁾ y el abrigo de la formación profesional del ingeniero naval Miguel Rebollo, cuya participación será casi obligada en toda construcción hecha con concreto armado durante la década de los veinte; él mismo fue el introductor del sistema de pilotes de concreto para cimentaciones conocidos como "compresol", lo que también lo destaca como un

precursor en el estudio y dominio del difícil sub-suelo de la ciudad de México.

Lo que se vislumbraba como una pujante industria (La Tolteca fabricó en 1911, 75 000 toneladas de cemento) se ve bruscamente detenida a partir de 1912, cuando el país penetra de lleno en la fase de la lucha armada, que por supuesto limita la puesta en operación de proyectos constructivos ante las prioridades que el sostenimiento de la guerra demandan de los gobiernos revolucionarios. Pese a ello los ingenieros saben encontrar las oportunidades y desprovistos de la sofisticación intelectual característica de los arquitectos de la academia, continúan experimentando con el concreto. Encontramos de esta manera la construcción de los tanques de almacenamiento de Dolores a cargo del ingeniero Marroquin, el acueducto México-Xochimilco con las correspondientes casas de bombas, por el ingeniero Alberto J. Pani; y el faro de Nautla, Ver., del ingeniero Rebolledo. Estando en puerta la estabilidad política que caracterizará el período del grupo de "Agua Prieta", los capitales foraneos se combinan en mayoría con los locales para hacerse presentes en el paisaje urbano de la ciudad de México a través de la construcción de edificios comerciales, cuyos diseños estructurales se encomiendan a los ingenieros, quienes por supuesto postulan el empleo del concreto. De 1920 encontramos los edificios: High Life, el Excelsior y el Gante; y de 1921 El Palacio de Hierro. Si bien los proyectos son dirigidos por arquitectos, no se puede dejar de lado la preeminencia del inge-

niero a quien no puede verse tan solo como el auxiliar que asiste al arquitecto en su tarea creativa, sino quien realmente ha influido en los parámetros económicos de los inversionistas, para que estos soliciten al diseñador un proyecto de amplia rentabilidad al más bajo costo, con todo esto se trasluce ampliamente quién era el profesionista que realmente tenía en sus manos la herramienta medular para el ejercicio de la construcción.

LA INDUSTRIA CENENTERA DURANTE EL CALLISMO.-

El proyecto para la nueva conformación de la fisonomía nacional orquestado por los Generales Sonorenses del Plan de Agua Prieta, necesitó desde su inicio en el periodo de Alvaro Obregón, de la reestructuración de la economía local totalmente maltrecha y desarticulada tras los diez años de la guerra civil revolucionaria. La agricultura se había detenido casi totalmente al incorporarse la mayoría del campesinado a las filas de los ejércitos combatientes; la industria se había también estancado tras la partida de los capitalistas que ante la constante sozobra por las asonadas y golpes de estado prefieren abandonar sus propiedades y emigrar al extranjero. Solamente la explotación petrolera y la minería (concesionadas a compañías extranjeras) mantenían un modesto ritmo de explotación y de consecuente generación de impuestos, rubro que prácticamente era la úni-

ca entrada económica segura para el Estado, Aunado al desastre en que se encontraba la producción interna, pendía sobre el gobierno la responsabilidad de atender a una deuda externa que hacia 1920 había rebasado la solvencia crediticia del Estado; deuda que se había formado con los financiamientos otorgados a los sucesivos gobiernos revolucionarios y que en gran medida se destinaron al aprovisionamiento bélico, circunstancia clave para el mantenimiento del poder político nacional. Frente a este estado de cosas, dos serán las grandes preocupaciones que ocuparán la atención del gobierno de Alvaro Obregón: la renegociación de la deuda externa con lo que se ganaría el tiempo necesario para implementar una nueva estructura económica interna, con el propósito de enfrentar las demandas populares emanadas del espíritu de la Revolución, y el reconocimiento de su gobierno por Washington, circunstancia con la cual alcanzaría la legitimización internacional, una mayor holgura política para la contratación de nuevos créditos con el exterior y la posibilidad de recibir de nueva cuenta a los inversionistas extranjeros que solo esperaban un mínimo de garantías de pacificación social y estabilidad política, para ingresar al panorama comercial de México.

Las circunstancias se precipitan durante el tercer año del ejercicio obregonista, cuando Adolfo de la Huerta, Ministro de Hacienda e integrante también del plan de Agua Prieta, se levanta en armas en diciembre de 1923, inconforme con el curso que había tomado la sucesión presidencial. Los esfuerzos de

Obregón se concentran en la negociación diplomática con Estados Unidos quien todavía no ha nombrado embajador en México, el peligro que se avizora es que De la Huerta logre el reconocimiento como gobierno legal del país, capte el apoyo económico de los norteamericanos y de al traste con el proyecto de continuidad política que se había decidido quedara en manos de Plutarco Elías Calles, para el período presidencial 1924-1928. La insurrección de la Huertista es rápidamente sofocada gracias al apoyo que el ejecutivo recibe de la mayoría de los jefes militares, la capacidad de movilización del ejército federal, el desmembramiento que sufre el grupo insurrecto y el apoyo decisivo del gobierno norteamericano. Mientras esto acontecía en el terreno militar, la cartera de Hacienda que deja abandonada De la Huerta, es ocupada por un intelectual y diplomático que hasta el 25 de septiembre de 1923 se había hecho cargo de las relaciones exteriores de México: el Ing. Alberto J. Pani, quien logrará permanecer en el cargo aún durante el primer tramo del período callista, y al que se reconoce como el artífice real de la política económica del callismo. Pani administra las finanzas estatales de los caudillos sonorenses hasta el 28 de enero de 1927, pero será 1925 sin duda, el año de la apoteosis económica del régimen, éxito financiero que inmediatamente será opacado al año siguiente, tanto por las presiones internacionales en contra de la economía nacional, como por el colapso de las circunstancias internas en que se había apoyado el proyecto de reordenación de la cartera nacional. Sustancial-

mente los objetivos buscados con la NPE (Nueva Política Económica) callista fueron dos: la liberación de la deuda externa, con lo que se podría acceder realmente a una real independencia política al no condicionar el desarrollo del país a los estatutos de la banca y los gobiernos extranjeros, y el consiguiente saneamiento crediticio, que permitiría al país negociar nuevos empréstitos bajo diferentes condiciones en las relaciones de poder internacional; estas acciones se llevarían a cabo mediante un ajustado control de la inversión estatal, la racionalización de los recursos internos, la gradual reprivatización de la economía (el caso de los ferrocarriles fue el primero, aunque al poco tiempo fueron devueltos al Estado), la captación de impuestos por la explotación del petróleo, el producto de la venta de plata a China e India, y por supuesto la apertura del país a la inversión extranjera. Durante 1925 se logró implementar y poner en acción esta tarea económica acarreado resultados sustancialmente positivos, como el superávit de 21'000,000.00 a fin del ejercicio, sin contar con que el Banco de México (inaugurado por el General Calles el 1°. de septiembre de ese mismo año) había iniciado sus operaciones con un fondo propio de 50'000,000.00 provenientes del ahorro interno nacional. Si bien quedó claro que al año siguiente, se incrementó la crisis económica del Estado al debilitarse la mayoría de las condiciones en que se sustentaba el plan (casi todas aleatorias, como fue el caso de los impuestos por la producción petrolera, que sufre un boicot internacional debido a la baja de precios de

Venezuela, y a la cancelación de compras por parte de Estados Unidos), estos primeros doce meses de bonanza económica posibilitaron al Estado para confeccionar un ambicioso plan a mediano plazo que abarcaba la vigorización productiva del país a través del programa de irrigación de la zona noroeste (los feudos de los generales agua prietistas), la considerable ampliación de la red caminera nacional (20,000 km. a construirse en el lapso del periodo de Calles), la reorganización de la banca, y la aceptación de compañías manufactureras de capital extranjero (la Ford, la Palmolive, y la Simmons, se establecen en el país desde 1924). A pesar del caos económico iniciado en 1926 el gobierno no dejó de atender nunca a sus programas de infraestructura caminera y de irrigación. La primera integraría realmente al territorio nacional a fin de hacer más eficaz el control político desde el centro, amén de permitir la rápida movilización de tropas en caso de alguna asonada golpista, sustituyendo al ferrocarril (el medio de transporte más eficaz durante la revolución) que había quedado por lo pronto en manos de particulares. La segunda, configuraba el sueño dorado del callismo, ver a México enriquecerse con el trabajo de los agricultores que al modo de los "farmers" norteamericanos, hicieran producir la tierra y se olvidaran de la política.⁽⁵⁾ Por supuesto que ello planteaba una nueva visión de la reforma agraria, reivindicación social que desde el obregonato había sido manejada más como una cuestión política, que como la satisfacción a una justa demanda popular. No es de extrañar por lo anterior,

que a pesar de las presiones directas del Departamento de Estado Norteamericano que a partir de 1927 esgrime una ingerencia directa en la distribución del presupuesto nacional a través del Embajador Dwight D. Morrow, entre 1926 y 1928 el Estado ha dispuesto un promedio del 6.5% de su presupuesto global (aproximadamente 46'000.000) únicamente al proyecto de irrigación.

Aunado a todo lo anterior, no podemos perder de vista un aspecto importante, que viene por otra parte a clarificar la insistencia de la voluntad presidencial por mantener las tareas de construcción de la infraestructura nacional. Se inicia con Calles, la participación de algunos miembros del sector gubernamental en la contratación de obras por ejecutarse para el gobierno mismo: un medio indirecto de usufructuar los dineros nacionales en beneficio propio, sistema que como "secreto a voces" tendrá su auge en la década de los cincuentas. Las grandes fortunas que amasa un selecto grupo de incondicionales al ejecutivo, se logran por medio de la explotación agrícola, sobre todo en los territorios beneficiados por los planes de irrigación, donde se mantienen intactos latifundios junto al poder mismo de los terratenientes, y a través de la organización de empresas constructoras que monopolizan la contratación de obra pública. El general Calles fue socio de la "Constructora Hysa", fundada por el general Aaron Saens, y de la "Compañía Constructora Anáhuac" creada por el general Juan Andrew Almazan por decisión específica de Calles, y que fue la más importante contra

tista en la construcción de la red caminera nacional. De esta manera los generales que acaudillaban las reivindicaciones revolucionarias, participaban indirectamente de los beneficios de la derrama económica que el gobierno disponía para su tarea renovadora.

Si bien las ejecutoras de las obras eran las empresas locales, las que definían los proyectos de caminos, presas, canales etc., y ejercían la dirección de los trabajos eran compañías norteamericanas, a quienes se contrataba con la confianza absoluta de acercarse a los técnicos que realmente dominaban el material que era capaz de configurar al nuevo país: el concreto armado. A partir de 1925, gran parte de la obra pública del país se planea y se construye utilizando como materia prima el cemento; no solo los bordos de los canales y las cortinas de las presas, sino también la pavimentación de las calles del Distrito Federal; nos encontramos de este modo con que el ayuntamiento de la ciudad de México, destina en 1926 un total de 4'000,000.00 de su presupuesto global de 13'000,000.00 solamente para que el departamento de obras públicas lleve a cabo obras de pavimentación y saneamiento. Al mismo tiempo, la creciente explosión demográfica que afecta a las ciudades más importantes como Monterrey, Guadalajara y el propio Distrito Federal, que reciben a la población que la guerra cristera expulsa de la provincia, empieza a demandar de las autoridades nuevas acciones para atender a la dotación de servicios municipales; si bien no se inician todavía programas de construcción

de vivienda colectiva, si se permite a los particulares la ejección de una nueva modalidad comercial; la urbanización y creación de fraccionamientos habitacionales, negocio en donde se concentran los capitales que no encontraban las suficientes garantías en otros sectores de la economía. La especulación con la tierra urbana nace entonces como un muy floreciente negocio del que por supuesto también participan los miembros de la cima del poder político nacional.

A la vista de tales antecedentes, resulta lógico considerar que quienes se ven inmediatamente favorecidos son los fabricantes de cemento; aquellos que como "La Tolteca" han tenido los recursos económicos para sortear las épocas de depresión y esperar con paciencia las bonanzas de los veintes. Dentro de la cartera de estímulos que el callismo ofreció a la iniciativa privada y en especial al capital foráneo, fueron de vital importancia además de las garantías de "paz urbana" conseguida con la mano dura del Estado, las que proponía la Secretaría de Industria y Comercio y Trabajo dirigida hasta julio de 1928 por el líder "cromista" Luis N. Morones, quien eficientemente controló al sector obrero en favor de la tranquilidad social, necesaria para reforzar la imagen de estabilidad requerida por el régimen. El proteccionismo al capital inversionista no podía tener mayor margen de bondad: exención de impuestos a la importación de maquinaria para nuevas industrias, y hasta de tres años para aquellas que se fundaran con reducido capital, bajas tarifas para los servicios de transportación, exportación

y el comercio en general, amén del férreo control de la clase obrera que mediante el "paquete obrero" se comprometió por medio de su líderes a no estallar huelgas o paros, no hacer demandas de incremento salarial etc. Recursos todos ellos que aunados a la reactivación de la industria de la construcción, son aprovechados inmediatamente por las cementeras para consolidar un nuevo emporio económico.

La Tolteca desde 1919 había avizorado el inicio de la reactivación económica, y lanza una importante campaña propagandística destinada a dar a conocer los beneficios del cemento. El objetivo era incrementar la demanda de tal modo que permitiera a la planta mantener los hornos encendidos las 24 horas del día con lo que se obtendría una importante reducción del costo de producción. Las cosas no se detienen ahí, y en 1923 se da el primer paso importante como antecedente a la "invasión" del concreto que sobrevendrá a partir de la segunda mitad de la década; se organiza el "Comité para propagar el uso del cemento" fundado por los empresarios que tenían en sus manos la dirección de las fábricas cementeras: el ingeniero Marroquín y Rivera (Gerente de la 'Cruz Azul'), el ingeniero Gilberto Montiel, D. Pablo Salas y López, y el señor Gerald H. Vivian, el Comité fue presidido por Jaime Gurza, asistido técnicamente por Alberto Alvarez Macías, administrativamente por Raúl Arredondo y en la publicidad por Federico Sánchez Fogarty, quien se convirtió en el adalid de la causa cementera. El segundo eslabón de la cadena de promoción se da en 1924, cuando el comité deci

de unirse a la celebración mundial del primer centenario del descubrimiento del cemento convocando a un concurso nacional abierto con el tema: "Propiedades de los esqueletos de concreto armado y los recursos decorativos del concreto". El tercer paso, y tal vez el más importante para la difusión del material, es la aparición en el mismo año de la "Revista Cemento" órgano del comité propagador del uso del cemento.

EL CONCURSO DE 1924 SOBRE LOS USOS DEL CEMENTO EN LA ARQUITECTURA.-

En los primeros días del mes de diciembre de 1924, aparecieron en los principales diarios de la capital, la convocatoria, bases y estímulos para la celebración de un concurso nacional, a celebrarse entre ingenieros y arquitectos, cuyo fin primordial era reforzar la campaña propagandística en pro del uso del cemento. Las propuestas de los concursantes debían ser síntesis teóricas sobre alguno de los tres temas propuestos por los promotores: el primero ofrecía un premio de setecientos pesos, para la mejor exposición sobre las ventajas del uso del cemento en combinación con el acero estructural (concreto armado); el segundo con premio principal de cuatrocientos pesos, para la mejor proposición del empleo del cemento en mezcla de mortero, sustituyendo a la mixtura tradicional de cal y arena; y la tercera categoría con estímulo también de cuatrocientos

pesos, para el mejor desarrollo del tema; uso del cemento en artefactos o construcciones desde el punto de vista decorativo, según apunta Federico Sánchez Fogarty⁽⁷⁾ en el primer apartado obtuvo el primer premio el ingeniero José A. Cuevas con el tema: "Cimentaciones de concreto". De la segunda categoría, no tenemos información sobre texto y autor; y el que mayor publicidad obtuvo por parte del comité organizador fue el documento ganador dentro del tercer tema presentado bajo el seudónimo "Aspdin y Parker", que apareció publicado sucesivamente en la Revista Mexicana de Ingeniería y Arquitectura de mayo de 1925 y después en la Revista Cemento de junio del mismo año. Los autores del trabajo fueron los arquitectos Bernardo Calderón y Vicente Mendiola, representantes cada uno de las dos generaciones de arquitectos en ejercicio; Bernardo Calderón, formado en los principios decimonónicos de la academia y maestro de la misma, y Vicente Mendiola recién egresado (24 años de edad en este momento) de la carrera de arquitectura, y que será durante la década uno de los más inquietos buscadores de nuevas soluciones formales para los edificios que se construyen en la ciudad de México. El documento que ambos presentan está integrado por dos partes, un texto en donde combinan posturas éticas describiendo el "debe ser" del diseño arquitectónico con una apología del concreto; la segunda, es un complemento integrado por dibujos representando diversas aplicaciones ornamentales del cemento tanto en fachadas, como en elementos accesorios de la edificación en cumplimiento del propósito que perseguía el comité

promotor del evento de señalar al usuario del material, las diversas posibilidades que tenía de aplicarlo no solo en la estructura misma sino también en el contexto decorativo que rodeaba al edificio. La exposición inicia con las definiciones de los autores sobre la belleza y la arquitectura: "...la arquitectura, es... el arte de la belleza en la construcción ... la belleza no es más que la manifestación esplendente de la verdad. Los medios de manifestación de la belleza en la construcción son tres: la distribución, la construcción misma y la decoración. Es la primera el arreglo conveniente de las formas constructivas; es la segunda, la ejecución lógica y sólida de esas formas; y es la tercera su idealización, su realce, su esplendor".⁽⁸⁾ (Subrayados en el texto original). Destacan en estos conceptos el sostenimiento de que la arquitectura significa en este momento solamente una alternativa de belleza, un medio de producción de objetos con la categoría estética del espíritu académico ajena por completo a las consideraciones utilitarias y de servicio que ya en ese mismo año se agitaban en las reflexiones no solamente de los adalides extranjeros (Walter Gropius), sino también de algunos jóvenes arquitectos mexicanos, como lo era entonces José Villagrán. Del espacio encontramos todavía menos referencias en relación a su categorización dentro de la suma de componentes del hecho edilicio; la insistencia enunciativa de la integración ornamental tanto como el resultado del análisis de los croquis que se adjuntaron para clarificación de lo que debía de ser el nuevo ornato, nos

conducen a la conclusión de que la arquitectura es vista en este momento (por las dos generaciones en activo) en gran medida solo como una labor escultórica de fachadas (ninguno de los croquis representa la planta de un edificio), en donde el autor es libre de desempeñarse como hacedor de formas siempre y cuando lo haga movido por lineamientos estéticos. Del concepto de belleza sustentado por la definición Agustina del "esplendor de la verdad" se desprenderá más adelante toda una ética arquitectónica que casualmente encontrará mayor resonancia en la ideología racionalista mexicana, aunque volitivamente haya decidido apartarse de todo aquello que pudiera significar apego a la Academia. La visión que respecto de la verdad en la construcción tienen los dos autores, se refiere a una singular manera expresiva que conjunta de un lado, la presencia de la tecnología maquinista tan impresionante para las sensibilidades de principios de siglo, y por otro, la seguridad de que la arquitectura debía de seguirse ornamentando para lo cual se eleva a la matemática y a la física como circunstancias de potencial estético. De esta manera, al decir de los autores, las vigas y columnas debían de tener exteriormente dibujados los armados interiores de acero, de tal suerte que las líneas verticales y horizontales señalarían la posición de anillos y varillas, y la transmisión de los esfuerzos de un miembro a otro del sistema se representarían con envolventes escenográficas: "... la distribución del hierro dentro de la masa de concreto, es la expresión matemática de los esfuerzos de extensión , y

que, por tanto, resulta admirablemente racional y lógico subrayar en el exterior, bien sea con la estilización de elementos geométricos, bien con relieves tomados del mismo molde, o bien con elementos de la flora reinante estilizada... (debe manifestarse) por algún procedimiento... el modo en que se retuercen (las barras) las formas radiadas, las expansiones lógicas de los elementos de apoyo, las curvas matemáticas..."(9) Dos años después, en 1927, Vicente Mendiola y Manuel Ortiz Monasterio (socio en ese momento de Bernardo Calderón) llevarán a cabo este propósito de expresionismo-mecanicista en la decoración interna de la Tesorería de la Federación dentro de Palacio Nacional, en donde nos encontramos con un envidado de concreto adosado al plafón de la cubierta; cada una de las vigas presenta trazos en sus tres caras que hacen recordar la existencia interior de las barras de acero. Contra esta concepción mecanicista del ornato, nos hallamos con la tradicional representación de las cabezas de las gualdras, que en este caso hacen las veces de ménsulas soportadas por dinteles de piedra o madera al modo tradicional.

Cuando Mendiola y Calderón explican la conformación de la obra arquitectónica, lo hacen partiendo de los elementos que generan la belleza en la arquitectura: la distribución, la construcción misma y la decoración [sic] la conciencia del espacio no se percibe dentro de estos parámetros cuya definición no alcanza a ser suficientemente clara; no así la explicación que presentan sobre el sistema constructivo de concreto

armado, sus características y los medios para crear con él un nuevo estilo arquitectónico capaz de distinguir al momento actual "... con mucha razón el comité organizador de este concurso ha adoptado como lema de su propaganda el llamar a nuestra edad, la edad del cemento".⁽¹⁰⁾ Respecto de como conseguir resultados "estéticos" en la construcción empleando el concreto, establecían: "La construcción de cemento armado es y debe ser esencialmente monolítica: es de una pieza, sobre todo en el sentido horizontal, y por tanto, no debe tener ninguna línea que manifieste una junta horizontal; si acaso la ampliación del basamento debe ser manifiesta, pero no con las molduras de finidas de los estilos clásicos, sino más bien con un elemento que llamaríamos de resbalado, de transiciones suaves y de apariencia lisa... las aristas finas en un mortero no pueden salir nunca del molde; las aristas finas son propias del cincel; hay que redondearlas... (las) cornizas no deben ser más que la prolongación lógica de las losas de los techos..."⁽¹¹⁾ Atunando en el renglón del ornato se hacen también recomendaciones acerca de como dar el acabado final a las superficies de concreto: "Hemos apuntado la conveniencia de sacar ya la forma moldeada con sus aristas desvanecidas, con sus entrantes y salientes... queda el recurso de aplicar la pintura común y corriente sobre los paramentos de cemento, no en la forma anticuada de paños lisos... sino con esos magníficos procedimientos americanos en gran boga actualmente en Estados Unidos del Norte, que permiten sacar efectos admirables..."⁽¹²⁾ Las indi

caciones sobre como tratar las texturas, los perfiles adecuados y hasta de las herramientas apropiadas para el acabado final se suceden constantemente a lo largo del texto, sin dejar de insistir en que la arquitectura norteamericana debe ser la nueva guía a seguir en sustitución de los patrones estilísticos del eclecticismo europeo, contra el que abiertamente se lanzan criticando sobre todo la opresión imaginativa que para los autores representó: "...sobre la humanidad pesan...no solamente la tradición sino también una multitud de prejuicios... (que significan) el pecado lastre de la rutina". Finalmente las conclusiones abordan la perspectiva del uso del cemento como la panacea para resolver no solo problemas de estilo sino también de la construcción como elemento de servicio comunitario: "de paso indicamos que esta es la verdadera solución del problema moderno de la habitación humana...manifestamos esta condición (la del concreto) pero en forma racional y según el gusto moderno que es más sencillo y menos fastuoso que nunca".⁽¹³⁾

Si bien el texto constituye una valiosa declaratoria sobre la teoría que apenas se ordenaba en torno al cemento, el complemento de dibujos adjuntos (fotos 1 a 4) resultan un invaluable testimonio para rastrear el origen de la plástica arquitectónica puesta en boga durante la segunda mitad de la década. Presentaron doce bocetos que se pueden dividir en cuatro grupos: edificios, elementos del mobiliario urbano, complementos arquitectónicos y soluciones ornamentales para detalles constructivos. De los primeros encontramos: un hangar, la entrada a un

cine, la fachada de una casa habitación y la de una cochera, Salta a la vista primero que nada la intención de utilizar ejemplos de edificios (el hangar, el cine y la cochera), relacionados primero con la máquina en su constante inclusión dentro de la vida cotidiana, y en tal medida el sinónimo de modernidad que ello representaba ligado de una manera muy estrecha con la concepción vanguardista que se tenía del cemento. De los cuatro, el hangar es el único que al presentarse en perspectiva deja ver la concepción totalitaria del edificio en función de una estructura de concreto formada por una sucesión de arcos que dá lugar a una bóveda de medio cañón; al no detallar se indicios de muros pensamos en una concepción realmente revolucionaria, al tomar en cuenta las bastas posibilidades tanto plásticas como de desafío gravitacional inherentes al material. Tanto el cine como la cochera son sobre todo el primero, concepciones demasiado escenográficas de las nuevas fachadas aunque en el segundo caso, aparecen por primera vez, elementos del vocabulario que será característico en la etapa siguiente: pilas tras con acanaladuras verticales y remates en forma de enormes diamantes pétreos.

La fachada de la casa habitación, comparte con la de la cochera la virtud de ser primicia de otros elementos que llegarán a ser netamente característicos de la edificación del período: la masividad cerrada de los cuerpos definidos por una geometría sumamente clara y elemental, el perfilado de las aristas mediante achaflanamientos o simples desvanecimientos tal como se su-

giere cuando mencionan el proceso de moldeo; la sucesión de planos en retroceso, efecto que se consigue mediante el recurso de ampliar el perímetro de cada tablero, a medida que penetra al fondo, la presencia de líneas curvas en contraste a la dominante angular y cuyo efecto es mitigar las constantes horizontales y verticales, al mismo tiempo que se lograba conferir un efecto de mayor corporeidad a la masa tratada. Como elementos del mobiliario urbano se presentaron: una estación de espera de tranvías (apeadero), una banca y el frontispicio de una fuente; tres ejemplos que cubrían el capítulo de "artefactos" destinados a la construcción señalado en la convocatoria. El más interesante es el diseño del apeadero, presentado como una sencilla estructura formada por un respaldo vertical sosteniendo a una marquesina en voladizo, el desplante del respaldo tiende a abultarse de acuerdo a la condición enunciada por Mendiola y Calderón de manifestar con una ampliación de la masa, a las partes que ejercían una mayor tarea estructural. La ausencia de vigas, ménsulas o columnas exentas contribuye a incrementar el valor unitario de la forma que en mucho tiende a lo escultórico. La banca se pensó dentro de un esquema asimétrico con una suave línea curva que define el plano del respaldo; nos encontramos en este diseño con uno de los primeros ejercicios de asimetría, valor que será incorporado francamente en el contexto mexicano por la arquitectura funcionalista de fines de la década. La fuente aparece como un tímpano de contorno circular con decoración incisa y un motivo ornamental de origen

prehispánico, recurso que más adelante seguiría utilizando Mendiola en algunos otros edificios (Inspección de Policía y Bomberos de 1928). Como caso de "complementos arquitectónicos", (también señalado en la convocatoria) se dibujo una torre, ejemplo de sincretismo entre la tradición local de campanarios y el nuevo tratamiento formal propuesto por los autores. Como en la fachada de la casa habitación, las esquinas aparecen achaflanadas y los vanos con graduales remetimientos de sus contornos; un casquete rebajado presentando casetones rehundidos corona la vertical del cuerpo. Una configuración muy aproximada a la del boceto de Mendiola (en opinión nuestra, todos los dibujos traslucen el pulso creativo de Mendiola) fué utilizada por el arquitecto José Gómez Echeverría en la construcción en el año de 1926, de la fuente en la Glorieta Popocatepetl, del recién inaugurado fraccionamiento de la Hipódromo Condesa, con la variante de emplear azulejo para el casquete en sustitución del encasetonado del diseño de Mendiola. Finalmente en torno a la solución sugerida para que el ornato de los cuerpos constructivos de concreto fuera congruente con la intención de que reflejaran su tarea estructural, se presenta un ejemplo de remate de columna de sección cuadrada recibiendo un crucero de vigas de concreto, en cuyos lechos bajos se acusan mediante acanaladuras la posición de las varillas de acero. De igual manera aparece un capitel de columna cilíndrica en donde mediante el dibujo de ganchillos se supone la ubicación del armado radial que recibe los esfuerzos de la losa soportada; tales com-

presiones son expresadas por una sucesión de curiosas ondulaciones en torno al eje de la columna,

Es innegable hoy en día la trascendencia que tuvo el resultado de este concurso, sobre todo por la difusión que se dió al trabajo de la pareja "Aspdin y Parker", al ser aparentemente el único texto que fué publicado por las revistas especializadas de la época, difusión que motivó que los croquis presentados hayan sentado bases importantes para el desencadenamiento ulterior de la nueva morfología plástica del período.

APARICION DE LA REVISTA CEMENTO. - (Fotos 4, 5, 6, 7 y 8).

El año de 1925 es el del inicio de la basta y ambiciosa promoción del cemento; después de la celebración del concurso en el año anterior, y a partir de enero de 1925 el comité encargado de la difusión del uso del cemento inicia la edición mensual de su revista oficial "Cemento". El tiro inicial es de 8000 ejemplares que se distribuyen abiertamente no solamente dentro de los gremios de constructores, sino también en otros medios sociales con miras a impactar el público en general con las virtudes que se exponen sobre el nuevo material constructivo. El publicista Federico Sánchez Fogarty, aparece desde el primer número como integrante de la plana directiva como jefe de redacción; a partir del N°. 16 (agosto de 1926) como director de la publicación y después del N°. 19 (noviembre de 1916) como editorialista, tras ceder la dirección de la re-

vista a Raúl Arredondo. Sus colaboraciones de tono eminentemente apologético son constantes a lo largo de la vida de "Cemento" (que llega por lo menos al N°, 38 en noviembre de 1930). El es el inventor de los lemas que con marcada insistencia aparecen salpicando las páginas de la publicación y que llevan el propósito de incrustarse en el interés de la población: "El concreto es para siempre" "al concreto la humedad y el tiempo lo favorecen", "el concreto es la letra, el verbo de la arquitectura contemporánea".

El decidido apoyo que los fabricantes del producto dan al comité por ellos creado, se manifiesta en el incremento del tiraje a 12,000 ejemplares desde el N°. 12 (febrero de 1926), y que se mantuvo constante hasta el último número aparecido. La revista fue planteada estrictamente como un medio de penetración entre la clientela potencial que realmente se vio bombardeada por la insistente invitación a probar con el concreto armado; no solamente artículos que resaltaban los atractivos, sino también fotografías de edificios en el extranjero construidos con la nueva tecnología, y sobre todo un acucioso registro de las obras locales que habían sido edificadas utilizando cemento en la estructura, los acabados, los blocks de muros, la tubería, la pavimentación, los postes de alumbrado etc. En las notas adjuntas insistentemente se ponderaba a los "felicis propietarios" que habían decidido fincar sus propiedades "para siempre" y a los emprendedores constructores que aceptando el reto, se incorporaban a la pujante vanguardia internacional

que definía el progreso del arte: "tan ilimitadas (son las posibilidades de moldear el concreto) que todavía no salimos del caos arquitectónico que el revolucionario concreto armado ha sumido al mundo entero", decía Sánchez Fogarty en su artículo "El Polvo Mágico" de enero de 1928, después de haber situado al material en la cumbre de los descubrimientos modernos: "...equivale en su ramo a lo que el automóvil, el ferrocarril y el aeroplano equivalen juntos en el de las comunicaciones". (junio 1925 N°. 6)

Capítulos muy importantes dentro del curso de la publicación fueron los dedicados a formularios y recomendaciones prácticas para el uso doméstico del cemento; y las traducciones de artículos aparecidos en revistas norteamericanas presentando proyectos de viviendas susceptibles -por supuesto- de construirse totalmente usando como materia prima el cemento, al tiempo que proponían recomendaciones para la edificación de otro tipo de estructuras. En junio de 1925 se divulgan una serie de especificaciones tendientes al óptimo servicio de las cocheras y concluye el artículo: "tenemos para distribución de todas las personas que se interesen, un folleto publicado en Estados Unidos y que contiene fotografías y detalles generales de diversos tipos de garages [sic]"; si bien norteamérica es tomada como ejemplo a seguir en cuestión tecnológica, Europa sigue resonando en el espíritu de las academias mexicanas y de este modo, no dejan de aparecer referencias a las últimas producciones de Francia, Alemania, Holanda, etc. Sánchez Fogarty va

incluso más allá de las descripciones técnicas cuando hace reflexiones alentadoras en torno a los recursos que la nueva tecnología depara para la sociedad occidental; en el N°. 6 comenta: "esgrime ahora el poder la industria, el gran elemento civilizador de la época contemporánea... el obrero se convierte en hombre libre, consciente de sus derechos y de sus deberes".

No podríamos concluir la presentación de "Cemento" sin hacer por lo menos mención a un factor que si bien no se involucró directamente con las propiedades del material, si contribuyó poderosamente a fijar la relación entre arte moderno y cemento: las carátulas de la revista a cargo de Jorge González Camarena (fotos 5 a 8), quien en 1928 es llamado por Sánchez Fogarty a colaborar en el formato de las portadas y el dibujo de las viñetas interiores. Desde un principio entiende cual es el propósito publicitario que anima a la revista y se aboca a la tarea de concebir imágenes arquitectónicas plenas de una rotundez geométrica, que se rigen como los prototipos perseguidos por los directivos del comité; en ocasiones expone ambientes fantásticos combinados con paisajes naturales de abierta línea geometrizable, que mucho deben al cubismo español de los orígenes, y que al alimón se convierte en la nueva escuela de dibujo que representará a los artistas emparentados con la tendencia Decó. La figura humana es tratada en momentos con la gracia y ligereza que esgrime García Cabral en las portadas para el Universal Ilustrado y otras revistas; en otras ocasiones

tratándose de las figuras de obreros de la construcción, la erige bajo una concepción titánica, como queriendo representar idealmente la vital importancia que tiene la edificación en el mundo moderno. En general las masas de los edificios que dibuja se relacionan con las viñetas que Jean Charlot y Ramón Alva de la Canal elaboran en el mismo tiempo para ilustrar los poemas del "estridentismo"⁽¹⁵⁾ con profusión de líneas quebradas en sucesiones repetitivas, infracción de la ley gravitacional en la posición de los motivos dibujados y un aparente caos de manchas y líneas en desafío a la lógica, no solo de las formas, sino también a los patrones de representación y apreciación de la realidad vigentes en el país todavía a mediados de la dé cada. En síntesis, se trataba por todos los medios, de ubicar al cemento a la par de los punteros artísticos que definían la vida cultural de los veinte; antes de la extinción de la revista en noviembre de 1930, se entrega la estafeta a la publicación que continuará con la labor de difusión hasta principios de la siguiente década, cuando la crisis económica y financiera occidental obligará al sector inversionista local a disminuir el ritmo de construcción: "La Revista Tolteca".

LA "REVISTA TOLTECA". -

Surgida a fines de 1928, esta publicación periódica fue el órgano propagandístico de en ese entonces, la más importante fábrica de cemento: La Tolteca, Compañía de Cemento Portland,

S. A., quien puso en manos de Federico Sánchez Fogarty la dirección de la revista bajo el cargo de "redactor". Se llegaron a editar 32 números sin la misma regularidad mensual con la que inició Cemento, a pesar de ello los tirajes regulares de cada número fueron de 30,000 ejemplares. Si bien, Cemento se caracterizó por la presentación de edificios construídos en el extranjero cuyas condiciones plásticas en general los ubicaban dentro del concepto de "modernidad" aceptado hacia 1925, Tolteca abrazó francamente la causa de la corriente triunfante en Europa hacia fines de la década y cuya gradual incorporación al medio mexicano se empieza a manifestar a principios de los treinta: el racionalismo. A través de los reportajes dedicados a la obra que en México se construía bajo las condiciones de este estilo, como las casas de O'Gorman y Legarreta, la periódica reproducción de artículos y fotografías aparecidos en revistas europeas, principalmente la alemana "Bauformen" y el haber tomado a Le Corbusier como el adalid de la causa nacionalista ("Las historias nos pintan a los políticos y a los militares de Francia y Alemania siempre de pleito -¡pero decididamente los arquitectos alemanes y franceses están de acuerdo!⁽⁶⁾") los lectores de Tolteca ven pasar ante sus ojos ilustraciones que presentan estructuras arquitectónicas cuyas innovadoras características plantean un violento y rápido distanciamiento respecto de las formas que apenas cinco años antes habían sido aceptadas como precursoras. De esta manera la tendencia sobria y abstracta inaugurada por Walter Gropius en el edificio del

"Bauhaus" (Alemania 1925) es la que campea en las nuevas imágenes que ilustran los artículos de la revista. Geometrismo rectilíneo con total concesión al predominio del prisma en sentido horizontal, precisión en los cortes de planos, persistencia de la asimetría utilizada con un propósito eminentemente dinámico a través del equilibrio de volúmenes, la línea curva usada en ventanas o terrazas solo como condición de contraste, son tan solo algunos de los componentes del nuevo léxico arquitectónico que se anuncia en la revista como propio de un "estilo moderno", y que como se verá en el capítulo correspondiente, inmediatamente aparecerá en las construcciones urbanas mexicanas del período.

Es claro advertir el interés que los editores de la revista tenían en la difusión del racionalismo, toda vez que la construcción de los ejemplos expuestos es logrado en Europa a base de concreto. Las referencias acotadas en cada proyecto en relación a las ventajas constructivas son elocuentes: "Las cualidades estructurales del sistema concrecional [sic] permiten hacer las ventanas todo lo elevadas, anchas o alargadas que se necesite y además, donde a usted se antoje ponerlas, para que no solo den luz en abundancia, sino que no estorben... (además se logra) todo lo que un propietario puede desear: que su casa sea moderna. Es decir, amplia con poco terreno, resistente contra fuego, templor y huracán- económica".⁽¹⁷⁾ En esta cita encontramos referencias a dos fuentes características a las que se acude constantemente, la primera es aquella iniciada en "Cemen

to" y es la que trata de motivar al público a utilizar el cemento en la construcción por los atractivos de economía y seguridad en beneficio de la estabilidad constructiva de las obras. La segunda se remite al propio Le Corbusier y sus cinco principios para el diseño de la nueva arquitectura formulados en 1926. "Les 5 points d'une architecture nouvelle", de los cuales encontramos aquí eco en lo referente al modelo de las fachadas: "la fachada (debe ser) libre, el corolario del plano libre en el plano vertical... (y) la larga ventana horizontal deslizante o fenetre en longueur..."⁽¹⁸⁾

Hacia 1932, y a pesar del decremento que se empieza a dejar sentir en el consumo del cemento motivado por la crisis financiera del 29, la fábrica Tolteca construye en Mixcoac, Distrito Federal una nueva planta productora. Como recurso propagandístico la empresa convoca a un concurso de fotografía y pintura cuyo tema es: la imagen y el impacto de la nueva fábrica en el contexto urbano de Mixcoac.⁽¹⁹⁾ El jurado queda integrado por el ingeniero Mariano Moctezuma, Director de la Facultad de Ingeniería, el arquitecto Manuel Ortiz Monasterio (socio de uno de los talleres de arquitectura más importante del país) el pintor Diego Rivera (representante de la corriente revolucionaria de la pintura mexicana) y Federico Sánchez Fogarty. El primer premio de fotografía lo recibió Manuel Álvarez Bravo presentando un material tomado en la sección de "Hornos Calcinadores" de la factoría y cuya composición reforzaba notablemente la imagen de modernidad industrial que perseguía la dirección de

la planta. Los tres primeros premios de pintura fueron entregados sucesivamente a : Juan O'Gorman, el más importante defensor del racionalismo arquitectónico; Rufino Tamayo, quien perteneció a la corriente opositora al nacionalismo-muralista, y había introducido en el medio junto con pintores como Rodríguez Lozano y Agustín Lazo las nuevas alternativas expresionistas europeas, y finalmente Jorge González Camarena quien seguía colaborando con Sánchez Fogarty en la producción de viñetas para "Tolteca".

Al igual que la publicación antecesora, es innegable la enorme influencia que la revista ejerció entre los diseñadores mexicanos, sobre todo en torno a la legitimación que planteó sobre los recursos formales del funcionalismo como sinónimo de progreso y modernidad, y en propugnar por la cabal aceptación del cemento entendido bajo la mira comercializadora de los productores: la única posibilidad para hacer arquitectura moderna.

LOS ARQUITECTOS SE INCORPORAN A LA UTILIZACION DEL CEMENTO.

Si bien la utilización del cemento en forma de concreto armado se inició extensivamente a partir del inicio de la década de los veinte, no podemos dejar de apuntar la relación directa que se dió entre la propaganda masiva y el incremento de utilización del material iniciado con la segunda mitad del decenio analizado. La difusión corrió no solamente a cargo de

las publicaciones especializadas creadas por las compañías productoras con el fin de orientar la voluntad del consumidor en favor del cemento, sino también a través de los mismos arquitectos que desde las páginas de los suplementos de arquitectura de los periódicos Universal y Excelsior, abrazaron la causa del nuevo material como la cruzada redentora de la arquitectura nacional. Firmas tan importantes como la de Federico Mariscal, cuya opinión influye notoriamente en un apreciable sector del gremio, avalan a lo largo de sus artículos la bondad del concreto invitando tácitamente con ello a su uso, bajo la consideración que fue común a los articulistas y que paradójicamente en el caso de Mariscal mismo no se dió en la práctica de sus propios diseños: la tecnología del concreto armado al estar inscrita dentro de los recursos aportados por la industria moderna occidental, llevaba implícita la simiente de la nueva arquitectura.

La prensa periódica nacional llegó a ser un muy efectivo medio de difusión de imágenes y opiniones sobre la construcción urbana tanto extranjera (seleccionada por los responsables de los suplementos) como la local recién ejecutada en la capital de la República, ejemplificando con esta última las soluciones que en México se empezaron a dar dentro de la efervescencia de las nuevas ideas. Federico Mariscal apuntó en enero de 1925 y en relación a los avances de la construcción desarrollados durante al año anterior: "supera por lo excepcional la labor (de difusión) arquitectónica (sostenida) por la prensa..."⁽²⁰⁾

Generalmente en las secciones dedicadas a la materia, se inser-
taban artículos traducidos de revistas europeas tanto como nor-
teamericanas, acompañados de fotografías de edificios que como
ya se dijo, habían pasado necesariamente por la censura de los
editorialistas quienes de esta manera definían su inclinación
por los estilos extranjeros que debían repercutir en el ámbito
local. En Excelsior aparece un artículo cuyo título resulta
un ejemplo por demás claro, del propósito aleccionador seguido
por los arquitectos encargados de la sección: "Como deben ser
nuestras iglesias modernas"; se trata de una breve reseña so-
bre la iglesia de "Notre Dame du Raincy", cuya elección para
ser presentada como el arquetipo de lo que debería ser la nueva
construcción urbana mexicana, no deja lugar a dudas sobre las
preferencias de los editorialistas en relación a sus gustos ar-
quitectónicos. Sorprenden por supuesto dos cosas, el tono im-
perativo con que se señala el título al decir como deben ser...
y en segundo término, la celeridad con que se importan a México
las imágenes de un edificio apenas terminado en 1924, conside-
rando por supuesto las limitaciones de comunicación naturales
a la época. El artículo anónimo (el autor fue posiblemente
Juan Galindo Pimentel) presenta fotografías del interior del
templo destacando la nerviosa desnudez de la estructura de con-
creto y plantea la siguiente reflexión: "Buscaron los autores
(el arquitecto Auguste Perret) las formas que revelen la mejor
manera de transmitir los esfuerzos dado el nuevo sistema de
construcción y el resultado que obtuvieron es sorprendente, qui

zás este sea el primer paso hacia la arquitectura y las formas nuevas en la iglesia..."⁽²¹⁾ Los conceptos expresados en esta cita (con subrayado nuestro) merecen, por el potencial teórico que encierran, destacarse en breve relación; el primero, referido al aspecto mecánico de la construcción aparece como uno de los antecedentes de enlace entre las inquietudes surgidas en Francia a fines del siglo XIX, por alcanzar en la expresión del edificio la lógica constructiva, hecho que se registra, lo mismo en la arquitectura de Henry Labrouste (Biblioteca de Santa Genoveva 1843-50 y la Biblioteca Nacional 1858-68, ambas en París), como en los postulados de Gaudet, quien directamente influye en la formulación teórica que establecerá José Villagrán García a partir de 1925, ("sin construcción no hay arquitectura")⁽²²⁾ El segundo, recoge en un tono más moderado, el imperativo expresado en el título del artículo, reflexionado en este momento en que "quizás" [sic] en el edificio de Raincy se haya expresado la nueva morfología constructiva y estética de la arquitectura actual, con lo que el autor abre la invitación a meditar en la concepción del edificio y dar lugar de este modo a un refrescamiento de los códigos plásticos propios de la tecnología surgida de la mampostería, alejada de la agilidad del concreto pero cuya vigencia seguía adjetivando a la arquitectura mexicana.

Sobre la ampliación al Almacén parisino "Bon Marché" (arquitecto L. H. Boileau) el mismo editorialista comenta lo siguiente en relación a la composición de fachada y el empleo

del concreto en la estructura: "La fachada...de una simplicidad y un aspecto monumental, ha sido compuesta ordenando ingeniosamente las líneas verticales de tal suerte que en perfecta armonía con las horizontales entrambas no son sino la revelación de la estructura... En el interior la decoración, aunque rica y variada, esta exactamente adaptada a la construcción sin que ésta sea otra cosa sino la expresión lógica y utilitaria de la estructura..."⁽²³⁾ La conclusión contundente del autor adopta un tono mesiánico cuando señala: "... el concreto armado... en donde deben buscarse las formas nuevas y los nuevos conjuntos..." Aquí como en el caso anterior se hace hincapié en la preeminencia de la estructura en relación a los valores estéticos de la arquitectura, pero sobre todo se introduce una idea cuya presencia será columna troncal del estilo racionalista occidental a fines de los años veintes: la adopción de un sistema estructural como portavoz plástico y que concilie en sí mismo la tarea decorativa del conjunto, sin que para ello sea necesario alojar en el espacio elementos ajenos a la arquitectura misma. Si bien es cierto que estos planteamientos precursores no nacieron en México, su presencia en el ámbito local durante los primeros años veintes nos dejan ver entre otras circunstancias la rapidez con que en México los arquitectos se enteran de las novedades europeas, cuando además estas mismas en el momento de su propagación no han obtenido en sus lugares de origen la simpatía general enfrentando por ello el desden de los vehículos de difusión.

El Palacio Stoclet construido en Bruselas entre 1905-1911 por el arquitecto vienés Josef Hoffman, es también motivo de una consideración analítica por parte del editorialista quien justifica todos los aciertos del proyecto en la suposición, establecida por él, de que el edificio alcanzó resultados estéticos apreciables por el hecho de haberse construido en concreto; el título del artículo así lo destaca: "El cemento armado como expresión completa de arquitectura doméstica".⁽²⁴⁾ Suponemos que el no haber contado con una información fotográfica más abundante fue importante limitante para la ponderación estructural del conjunto de manera que los juicios corrieron en torno al panorama decorativo de la casa, en apoyo siempre a la premisa planteada por el autor, de que la arquitectura debería buscar un derrotero de austeridad y asepsia ornamental: "...la impresión agradable que las fachadas de esta residencia ofrecen es la extrema sencillez de todos sus elementos. Han desaparecido ya, todas aquellas molduras... todas aquellas decoraciones que fueron fruto y exposición de arquitecturas anteriores...". Producto de "transición" [sic] lo llama en algún momento y a este respecto no podemos menos que sorprendernos por la mirada crítica con que adivina en el proyecto no solo las innovaciones que lo hacen singular aún dentro de la misma producción de Hoffman (tal vez su obra más significativa) sino también como un prototipo digno de estudiarse con mirada reservada al intuirse en él una nueva guía merecedora de experimentación. No debemos dejar de lado la circunstancia de que el articulista expone

sus juicios apenas trece años después de terminada la obra, y que lo hace además en medio de una atmósfera crítica que en mucho se reservaba manifestarse abiertamente por lo moderno, dado que ocupaba toda su atención en encontrar una solución éticamente aceptable en favor de la incorporación del gran pasado plástico de México. Vale la pena destacar que, cincuenta y siete años después de expuestas las consideraciones sobre la importancia de la Residencia Stoclet, Giuliano Gresleri, estudioso de la obra de Hoffmanno halla presentado todavía una reflexión clara sobre la ubicación conceptual del edificio dentro del panorama internacional de la arquitectura moderna, y reconozca que "al más comprometido edificio de Hoffmann" [sic] le haga falta todavía un profundo análisis crítico.⁽²⁵⁾

Una consideración aparte debemos hacer para los señalamientos hechos desde el periódico Excelsior, en relación específicamente a la construcción urbana nacional sin depender para ello de la comparación con edificios extranjeros. Ello significó por supuesto, la total admisión de una nueva axiología emanada de la tecnología constructiva que se trataba de impulsar, de tal manera que el contexto arquitectónico de la ciudad de México es evaluado en función de su tolerancia al empleo del concreto. Se mantienen constantes, tal como ya se mencionó, los afanes por conciliar los rasgos estilísticos de la herencia colonial mexicana, sin perder de vista la importancia que tiene la resonancia de los postulados recientemente ensayados en Europa.

Federico Mariscal, reconoce en el ya citado artículo evaluativo publicado en 1925 ⁽²⁶⁾ "...ahora domina (en la Escuela de Bellas Artes) un eclecticismo netamente propio de América; se procura tomar lo bueno de donde se encuentra... se siguen estudiando... y aplicándose, los elementos de nuestra arquitectura, especialmente de la época virreinal... (y) ya puede vislumbrarse en algunos edificios un esfuerzo por un arte moderno nacional apoyado en lo viejo nuestro... con la sencillez de masas y líneas que parece marcar la tendencia universal en la época presente, debido sin duda a los nuevos materiales, como el cemento armado..." (subrayado nuestro). Conociendo la línea tradicionalista que caracterizó al arquitecto Mariscal y sobre todo el antecedente de la construcción de los Talleres Tostado en 1924, no debe extrañar la sugerencia de redibujar el pasado para garantizar el arraigo localista. Sin embargo, en las mismas páginas y apenas tres meses antes en un artículo atribuido por nosotros a Juan Galindo y Pimentel, se critica la frialdad del gremio de arquitectos ante las opciones de la modernidad: "El principal desacierto (de la edificación en México) ha consistido en no abordar el problema de la edificación, con un espíritu francamente moderno... el mundo... en la construcción de cemento armado, ha encontrado la solución del procedimiento constructivo que llena (todas) las aspiraciones", ⁽²⁷⁾ concluye haciendo una apuesta a ciegas a favor del concreto como portavoz de identidad histórica nacional, aunque no establece con precisión los medios a seguir: "Las estructuras de con-

creto armado... pueden bien entendidas, llevar un sello definitivamente nuestro, usando de las fuentes de inspiración de nuestra arquitectura tradicional". Ciertamente Sánchez Fogarty calculaba bien el impacto de su cruzada publicitaria cuando en uno de sus escritos en derredor del cemento lo llama: "el polvo mágico", por lo menos para un sector importante del grupo de arquitectos, aquel que se encargaba de los medios de divulgación periodística del gremio, la certeza de que el concreto sería la panacea de la sociedad de la revolución vertebraba todos sus juicios en torno al ser y hacer de la arquitectura.

UN PRODUCTO INDUSTRIAL COMO IMAGEN DE LA EPOCA.-

Expuestos los precedentes de la difusión del uso del cemento en la arquitectura mexicana de la década, cabría preguntarse cuales fueron las repercusiones reales en el ámbito de la edificación y sobre todo, si realmente con el ejercicio de su empleo se concluyó en la síntesis del "Nuevo Estilo" prefigurado tanto por aquellos que confiaron abiertamente en el potencial emancipador de la nueva técnica, como por los que originaron la basta faena de divulgación movidos en gran medida por los atractivos económicos que ella acarrearía. Los efectos fueron casi inmediatos, ante la poderosa oleada de estímulos comerciales y la circunstancia de que el material se esta empleando intensivamente tanto en Europa como en Estados Unidos,

los constructores mexicanos se comprometieron con el ensayo de la tecnología que auguraba la renovación fisonómica del naciente entorno urbano. Parece ser que una vez más los arquitectos se dejaron llevar de la mano por el sendero que la ingeniería, tal como lo hizo con el acero en el siglo XIX, escudriñaba con actitud más inventiva y fresca que la que flotaba en los salones de arquitectura de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. A pesar de la contienda profesional desatada contra el gremio de ingenieros desde la primera década del siglo y que permanecía vigente en este momento, los arquitectos no solamente son manipulados por los grandes emporios cementeros (dirigidos por ingenieros) sino que afianzan su dependencia a los talleres de cálculo estructural y dirección de obras (en manos también de ingenieros) a fin de poder incursionar en el naciente mercado de trabajo que auguraba la técnica del cemento.

En los hechos nadie, ni los pregoneros del concreto ni los teóricos que creían inferir el nuevo devenir, supieron definir con claridad cual debería ser la fórmula que condujera a la tan ansiada renovación; las virtudes plásticas del concreto, su maleabilidad y el potencial generador de una verdadera innovación espacial no serán atendidos en el ámbito local sino hasta la cuarta década del siglo, marchando siempre a la zaga de los acontecimientos europeos. La realidad es que en el campo estructural y por lo menos hasta fines de los veinte, el concreto armado pasó a ser un sustituto de las mamposterías y los terrados o embovedados de ladrillo, y por lo pronto solo se ex

plotará de él, la posibilidad de verticalizar la construcción (en combinación con esqueletos de hierro) aprovechando la ligereza de la estructura y el abatimiento de los tiempos de ejecución. Dentro del paréntesis estético, a no dudar el que más inquietaba a los diseñadores, la factibilidad de que por sí mismo el cemento fuera recurso amplio de ornamentación encontrará menos posibilidades de validez, ya que como se detallará en los capítulos subsecuentes será una vez más la vocación de un estilo extranjero la que convidará a la participación secundaria y por tanto no vital, del cemento.

Si bien es cierto que a partir de 1925 se incrementó la presencia de estructuras de concreto en los edificios mexicanos, ellos por sí mismos no llegaron a constituir un léxico formal capaz de dar origen al "Estilo del Cemento", en virtud de que los hacedores de formas se plegaron a la continuación de los patrones estilísticos que con mayoría de recursos visuales, podían apuntar hacia la solución del estilo de la modernidad tan apetecido aún por aquellos que con tanta pasión habían abrazado en su momento a los tradicionalismos locales. Un nuevo panorama empezará realmente a presentarse en el horizonte de la ciudad de México con la aparición de dos edificios que enclavados ya en la siguiente década conciliaron condiciones primordiales para establecer un nuevo programa de originalidad y congruencia: el Edificio Ermita, y el Edificio de la Nacional, en ambos la presencia extensiva del cemento lo mismo en estructura portante que en acabados exteriores, se consideró un argu-

mento clave para su propio desarrollo constructivo.

LAS PRIMERAS CUBIERTAS AMPLIAS DE CONCRETO. -

El concreto armado va paulatinamente imponiendo las virtudes mecánicas de su constitución física no solo en la modulación estructural de edificios y casas habitación, sino también en aquellas obras a que dieron lugar usos y actividades de relativa novedad en México. De esta manera además de emplearse en las cimentaciones, en los pórticos y en los esqueletos que integran el soporte sobre todo de edificios altos, a mediados de la década el concreto empieza a ser objeto de moldeos particulares con los cuales se logra a través de las formas estructurales, aprovechar las cualidades de estabilidad derivadas de las placas de concreto armado vaciadas en grandes extensiones, y exentas de los apoyos intermedios como lo requerían las tradicionales cubiertas de viguetas de acero, entramados de madera, terrados y enladrillados. El antecedente más importante de la cobertura de claros amplios prescindiendo de columnas intermedias, se había dado con las armaduras de acero que gran vigencia tuvieron durante la etapa del porfiriato; sin embargo, aunque si bien ofrecían la alternativa de aprovechar la totalidad del espacio interno para el uso que había generado el edificio, no había por otra parte la posibilidad de garantizar la permanencia de la estructura ante la eventualidad de incendios. El concreto armado al combinar las cualidades del acero en for

ma de varilla, con las virtudes plásticas y de ulterior solidez del concreto, se presentaba como el material capaz por un lado de extenderse tan ampliamente como las armaduras mismas, y por otro dada su consistencia pétreas, de oponer una mayor resistencia al fuego y a los efectos del intemperismo; de este modo encontramos que a medida que avanza la década y con ella el dominio de la tecnología del concreto, son cada vez más los edificios que se construyen moldeando sus techumbres a base de concreto armado.

En lo relativo al tipo de edificios que aprovecharon de inmediato esta modalidad estructural, debemos tomar en cuenta a las instalaciones fabriles, las industrias, los cines, los estadios deportivos, y dos nuevos giros que aparecen contemporáneamente: los hangares para aviones y los depósitos masivos de automóviles llamados "garages". Respecto de esta última actividad, se tiene noticia de la construcción de varios edificios dedicados tanto a la exhibición como a la reparación de automóviles en las ciudades de México y Monterrey; en la Revista Cemento N°. 6 y 17 de junio de 1925 y septiembre de 1926 respectivamente, aparecen artículos destinados a la descripción de inmuebles construidos de concreto dedicados a albergar automóviles en la ciudad de Monterrey. El primero se refiere al edificio denominado "El Auto Universal, S. A.", (foto 13) se trata de un volumen de aparentemente cuatro niveles con preponderantes columnas de concreto en amplios espaciamientos que dan lugar a módulos verticales en los alzados; la fachada principal

recibe en la parte central tres arcos que sirven aparentemente de acceso a los automóviles, mientras que el resto de la planta baja opera como exhibidor comercial mediante grandes vidrieras. El acabado general de la edificación tiende a adoptar una imagen eminentemente fabril mediante la secuencia vertical dentro de cada uno de los módulos, de platabandas de vidrio y tabique aparente; es notable la intención de diseño por enfatizar visualmente la condición mecánica de que la rigidez del edificio esta garantizada mediante la soportería aparente de concreto, mientras que los muros de tabique cumplen precisamente la misma función de la ventanería: ser una limitante virtual entre los espacios interior y exterior. El segundo edificio mencionado es el garage de D. José Treviño, construido posiblemente en 1925 por el arquitecto Fausto Fasti (foto 12); de menor dimensión que el primero, éste edificio de un solo nivel presenta una disímula asociación de elementos arquitectónicos, por un lado la estructura de concreto integra pórticos de gran amplitud que en la parte frontal se recubren con cristales a fin de permitir la exhibición de automóviles, mientras que en el costado lateral (único que aparece en la fotografía publicada) aparecen muros de tabique sin aparente función estructural. Las columnas sobre la fachada principal reciben un tratamiento decorativo que las hace aparentar pilastras con capitel jónico, el pretil de azotea se manejó al modo de platabanda con molduras, gotas y relieves en el friso; la losa de concreto de la cubierta se desprende limpiamente del muro sobre el costado

del edificio dando lugar a la presencia de un alero, elemento que junto con los grandes marcos de concreto y las amplias ventanas de los escaparates, constituyen la aparición de un nuevo vocabulario plástico derivado indudablemente de la operación mecánico-constructiva del conjunto.

En la ciudad de México el arquitecto Federico Mariscal construye en 1927 el edificio de la "Durkin-Reo Motors" en la calle de Salderas N°. 56, destinado a alojar departamentos habitacionales en los dos niveles superiores y venta y exhibición de automóviles en la planta baja. Si bien en este caso la tarea relacionada con el automóvil tuvo que vincularse a otras actividades, la estructura que se utilizó para la cobertura del local en planta baja fue de un carácter muy peculiar disponiendo para ello de una serie de arcos de concreto, que permitieran la cobertura de un claro de 14 metros necesario para el desplazamiento interno de vehículos, y para el desplante de los dos niveles departamentales. Dentro del género de hangares, tenemos referencia del que las autoridades militares construyeron para la Escuela Nacional de Aeronáutica en 1924, dentro del antiguo campo aéreo de Balbuena (foto 9); la preinauguración se llevó a cabo el 15 de noviembre del citado año y según se registró en la nota publicada en el Universal del 16 de noviembre, los datos sobresalientes son los siguientes: dos galerías construidas en una superficie de 4200 M²., las puertas de cada una de ellas median 28 m. de ancho por 7 m. de altura de tal suerte que permitan "...dar salida a los acroplanos más grandes que

se conocen, y entre los que posee nuestro gobierno, los Farnan'. Desconocemos las especificaciones constructivas del conjunto, sin embargo, a juzgar por las fotos publicadas se puede asumir que por el aspecto monolítico de los muros por lo menos estos fueron construidos a base de concreto, dado el tratamiento plástico que se logró con la presencia de una serie de renetimientos rítmicamente seriados a modo de entre calles, y con remate de ventana superior. A este respecto vale la pena considerar a modo de antecedente, el croquis que con el título de "Un Garage Hangar" (foto 1) fue presentado por los arquitectos Calderón y Mendiola para el concurso sobre "Usos del Cemento Portland"; en el apunte aparece un hangar formado aparentemente por una serie de arcos monolíticos que en su desplazamiento direccional dan lugar a una bóveda de medio cañón corrido.

Dentro del género industrial se encuentran por lo menos dos ejemplos a considerar como casos significativos de estructuras de concreto: Los laboratorios Samborns⁽²⁸⁾ construidos en la calle de Aldama por el ingeniero Miguel Rebolledo y la "Fábrica de Focos el Aguila Nacional, S. A.", construida en 1928 por el arquitecto Américo Schwarz.⁽²⁹⁾ Se trata en este segundo caso de una edificación conformada por una serie de arcos de concreto armado con cobertura de 22.5 m. el aspecto externo manifiesta la forma abovedada del edificio, presentándose al frente una serie de cinco ventanas apenas limitadas por mochetas que seguramente fueron los apoyos verticales del tímpano de fachada; un rodapie almohadillado se prolonga desde el frente del edifi

cio hasta renatar en sendos pilones esquinados en forma de chimeneas. Las "Caballerizas del Colegio Militar" (fotos 14 y 15) fue otro importante edificio de gran aire interior construido hacia 1926 por los ingenieros Francisco de P. Herrera y Alberto Alvarez Macfas utilizando el recurso estructural del concreto armado; las fotografías que aparecen en la Revista Cemento N°. 14, de junio de 1926 presentan una prolongada cruzija de tres naves y una considerable amplitud interna, conformada por dos ejes de columnas coincidentes con la unión de las naves de un modelo que alude al trazado de planta basilical. En este caso las cubiertas se sostienen mediante viguetas (en las laterales) y armaduras de acero (al centro) que seguramente recibieron módulos de láminas metálicas; los pabellones adjuntos (almacén de pastura, enfermería, depósito de caballos finos y otros) se construyeron en su totalidad a base de elementos de concreto.

Por último cabe la consideración en torno a uno de los edificios más singulares de los construidos en la década tanto por su total conformación a base de concreto, como por la incorporación que de él hacen en tanto que modelo plástico, el grupo de los "estridentistas", que ya se había encargado de establecer literariamente las condiciones de su nueva comprensión de la estética. Se trata del Estadio Municipal de la ciudad de Jalapa, Ver. (fotos 10 y 11) construido en 1925 bajo la dirección del ingeniero Modesto Rolland y durante el período en el que el general Heriberto Jara fungió como gobernador del Esta-

do de Veracruz. El edificio fue ponderado no solo por la opinión especializada que descubrió en él⁽³⁰⁾ las virtudes de un elocuente empleo del concreto armado, (a partir del aprovechamiento de una hondonada natural a la que solo hubo de regularizar topográficamente y acondicionar en ella, al modo de los estadios griegos de la antigüedad, las gradas laterales sobre el desnivel del terreno), sino también por el grupo de poetas del estridentismo, quienes por aquel entonces radicaban en su mayoría en la ciudad de Jalapa (a la que habían bautizado con el nombre de "Estridentópolis"), quienes juzgan la construcción del Estadio como una muestra de la renovación cultural y artística que teniendo su origen en la ciudad de Jalapa, pronto abarcaría a todo el país siendo el prototipo a seguir a futuro en relación a los nuevos modelos a que podía dar lugar el empleo del concreto. Formas sin precedentes y que lejos de encontrar posibles antecedentes tipológicos en la historia de la arquitectura justificaban su existencia solo en base a la combinación de un espíritu de originalidad (que por otra parte era el que en todo momento animaba la producción literaria estridentista), con un proceso de racionalización que permitía deducir la integración de una plástica nueva a partir de las propiedades físicas de los materiales de construcción modernos. Sobre sale dentro de la composición del estadio, la presencia de un imponente alero perimetral que además de sombrear cierta porción de la gradería cumple con la importante tarea simbólica de operar tanto como cortina material definitiva del complejo dentro

del entorno en el que se ubica, como de elemento que por medio de su transparencia vincula sutilmente a las dos masas espaciales abiertas. El alero monumental está conformado por una serie continua de paraboloides de concreto apoyados en columnas desfasadas del centro geométrico de la figura, para ubicarse en el centro de gravedad del elemento, con lo que se da lugar a dos porciones diferentes de cubierta volada, la de menor dimensión hacia la parte externa del estadio definiendo el ambulatorio perimetral y la mayor hacia el interior, prodigando con su densidad de sombra a la parte alta de las graderías directamente en contacto con ella. Obra de sutilezas plásticas dentro de una prolongada extensión espacial, el Estadio de Jalapa se sigue presentando a sesenta años de su realización como una construcción que al parecer se constituyó con recursos formales ajenos a toda referencia cronológica, de tal suerte, que al paso del tiempo parece incrementar la frescura y novedad de sus argumentos plásticos.

NOTAS CAPITULO III

- (1) Vargas, Salguero Ramón. Las reivindicaciones históricas en el funcionalismo socialista.
En: Apuntes para la historia y crítica de la Arquitectura mexicana del siglo XX, 1900-1980; volumen I, INBA, Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico nacional. N.º. 20-21. México, 1982.
- (2) Katzman, Israel. Arquitectura Contemporánea Mexicana. México, SEP/IMAN, 1.ª edición, 1964, pág. 58.
- (3) Sánchez, Fogarty Federico. Medio siglo de cemento en México. México, Cámara Nacional del Cemento, 1957.
Reimpresión de la Conferencia de 1951.
- (4) Cemento adicionado de agua y agregados pétreos (grava y arena), combinado con un armado de acero estructural, con junto cuyo resultado es un elemento moldeable a voluntad y cuya rigidez final es capaz de soportar esfuerzos por tensión y compresión.
- (5) Krauze, Enrique et. al. Historia de la Revolución Mexicana. tomo 10, México, El Colegio de México, 1.ª edición, 1977, pág. 162.
- (6) Excelsior, diciembre 7 de 1924.
- (7) Sánchez, Fogarty Federico. Op. cit.
- (8) Calderón, Alberto y Vicente Mendiola. "Sobre los usos del cemento Portland en construcciones y artefactos destinados a ellas, desde el punto de vista decorativo". En: Revista Mexicana de Ingeniería y Arquitectura, México, mayo de 1925. pág. 359.
- (9) Ibidem.
- (10) Ibidem.

- (11) Ibidem.
- (12) Ibidem.
- (13) Ibidem.
- (14) Ibidem.
- (15) Schneider, Luis Mario. El estridentismo o una literatura de estrategia. México, INEA, 1970, s/e.
- (16) Revista Tolteca, N°. 19, mayo de 1931.
- (17) Ibidem. (Subrayados en el original).
- (18) Frampton, Kenneth. Historia crítica de la arquitectura moderna. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A. 1981, s/e. pág. 158.
- (19) No es éste el nombre oficial del concurso.
- (20) Mariscal, Federico. "Nuestra arquitectura en 1924", en: Excelsior, enero 18 de 1925.
- (21) Excelsior. "Cómo deben ser nuestras iglesias modernas, La nueva iglesia de Raincy". Abril 20 de 1924.
- (22) Conversación personal con el Arq. Villagrán García. Agosto 18, 1931.
- (23) Excelsior. "Obras de arquitectura francesa ejecutadas en concreto armado". Noviembre 16 de 1924 (subrayados nuestros).
- (24) Excelsior. "El concreto armado como expresión completa de arquitectura doméstica". Noviembre 9 de 1924.
- (25) Gresleri, Giuliano. Josef Hoffmann. Ediciones Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1983, s/e.
- (26) Mariscal, Federico. Op. cit.
- (27) Excelsior. "En México aún no se han abordado los problemas constructivos con espíritu moderno". Octubre 19, 1924.
- (28) Revista Cemento N°. 16, octubre de 1926.
- (29) El Universal, septiembre 23 de 1928.
- (30) Revista Cemento N°. 10 y 11, noviembre de 1925.

EL CONCRETO ARMADO : LA TECNICA CONSTRUCTIVA DE LA DECADA

FOTO 1 Dibujo que acompaña al texto presentado por los Arquitectos Bernardo Calderón y Vicente Mendiola, para el concurso sobre : "Usos del cemento portland en construcciones y artefactos destinados a ellas, desde el punto de vista decorativo"

Foto : Tomada de la "Revista Mexicana de Ingeniería y Arquitectura" Mayo de 1925

FOTO 2 Dibujo que acompaña al texto presentado por los Arquitectos Bernardo Calderón y Vicente Mendiola, para el concurso sobre : "Usos del cemento portland en construcciones y artefactos destinados a ellas, desde el punto de vista decorativo"

Foto : Tomada de la "Revista Mexicana de Ingeniería y Arquitectura" Mayo de 1925

FOTO 3 Dibujo que acompaña al texto presentado por los Arquitectos Bernardo Calderón y Vicente Mendiola, para el concurso sobre : "Usos del cemento portland en construcciones y artefactos destinados a ellas, desde el punto de vista decorativo"

Foto : Tomada de la "Revista Mexicana de Ingeniería y Arquitectura" Mayo de 1925

FOTO 4 Dibujo que acompaña al texto presentado por los Arquitectos Bernardo Calderón y Vicente Mendiola, para el concurso sobre : "Usos del cemento portland en construcciones y artefactos destinados a ellas, desde el punto de vista decorativo"

Foto : Tomada de la "Revista Mexicana de Ingeniería y Arquitectura" Mayo de 1925

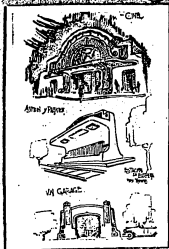
- FOTO 5 Portada de la Revista Cemento No. 25
- FOTO 6 Portada de la Revista Cemento No. 27, Enero 1929
- FOTO 7 Portada de la Revista Cemento No. 26, Noviembre 1928
- FOTO 8 Portada de la Revista Cemento No. 29, Mayo 1929
- FOTO 9 Hangares en el Aerodromo de Balbuena, 1924
Foto : Universal, Noviembre 16 de 1925 (NG.)
Detalle : Conjunto
- FOTO 10 Estadio de Jalapa; Ing. Modesto C. Rolland, 1925
FOTO : ID.
Detalle : Vista de la Graderia
- FOTO 11 Estadio de Jalapa; Ing. Modesto C. Rolland, 1925
Foto : ID.
Detalle : Vista del Conjunto
- FOTO 12 Garage en la Ciudad de Monterrey, N.L.; Arq. Fausto Fausti
1926
Foto : Revista Cemento No. 17, Septiembre 1926 (NG.)
Detalle : Vista de Conjunto
- FOTO 13 Garage, El Auto Universal, S.A. en la ciudad de Monterrey,
N.L.
C. 1925
Foto : Revista Cemento No. 6, Junio 1925 (NG.)
Detalle : Vista de Conjunto
- FOTO 14 Caballerizas del Colegio Militar; Ing. Francisco de P. He-
rreña y Alberto Alvarez Macias, 1925
Foto : Revista Cemento No. 14, Junio 1926 (NG.)
Detalle : Vista general del conjunto
- FOTO 15 Caballerizas del Colegio Militar; Ing. Francisco de P. He-
rreña y Alberto Alvarez Macias, 1925
Foto : Revista Cemento No. 14, Junio 1926 (NG.)
Detalle : Vista del interior



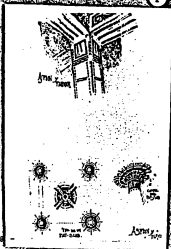
1



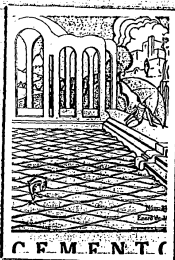
2

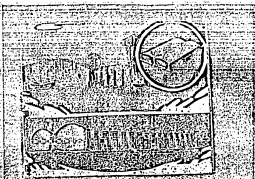


3

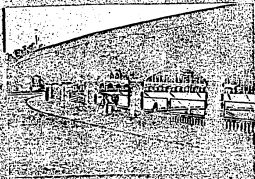


4

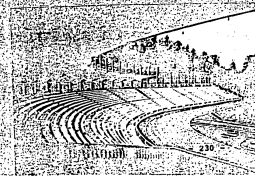




9

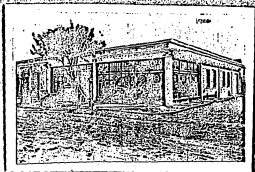


10

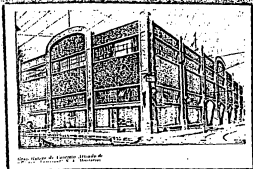


230

11

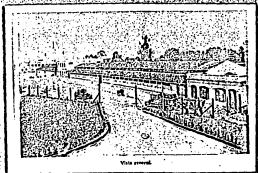


12

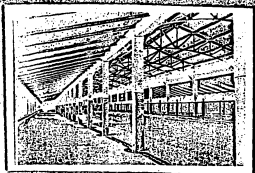


Gran Palazzo di Leningrado. Disegno di
"P. M. Gerasimov" e "I. Kostomarov"

13



14



15

CAPITULO . IV

LA ARQUITECTURA DEL DECÓ

"La moda femenina que acaba de llegar ha puesto en Berlina más de un hogar..."

"La pelona", cuplé de la "Torre de Babel".

"...Si las generaciones futuras lo consideraran (a lo moderno) o no lo consideraran curioso, interesante o artístico es cosa que realmente...nos tiene sin cuidado. Respetemos, veneremos o mejor aún, estudiemos el pasado; pero vivamos lo vivo y visi
ble".

Revista Tolteca N°. 17; noviembre 1930.

"... El exceso de lógica en el análisis de un proyecto lo destruye siempre".

Revista Cemento N°. 32; noviembre 1929.

"El automóvil, el acroplano y el radio son expresiones del com
plejo de la rapidez y el pelo a la oreja y la falda a la rodilla que han adoptado la presente generación femenina, son expresiones del complejo del uso".

Revista Cemento N°. 8 y 9; septiembre 1925. página 17.

LA "EXPOSICION DE ARTES DECORATIVAS DE PARIS" EN 1925.-

La tradición europea de celebrar ferias internacionales organizadas por las asociaciones locales de fabricantes o comerciantes y auspiciadas por los gobiernos de los países sedes del evento, data por lo menos de 1851 cuando Gran Bretaña promueve la Exposición Internacional de la ciudad de Londres. El propósito, mientras estos eventos se mantuvieron vigentes hasta fines del siglo XIX, fue crear un escaparate mundial en donde las grandes industrias que señalaban el progreso tecnológico occidental, mostraran y vendieran sus nuevos productos a los países que por carecer de infraestructura tecnológica propia, tenían necesidad de aproximarse al progreso material a través de la adquisición de maquinaria y recursos, a las grandes empresas que habían coadyuvado a la revolución industrial del siglo. Hubo también el propósito cultural, de que los países participantes mostraran una imagen resumida de su historia, sus antecedentes artísticos, su artesanía, su folklore etc., circunstancia que en algunos casos se dió dentro del marco del "exótico salvajismo", que todavía en el siglo pasado cautivó a no pocos viajeros y exploradores a internarse en los países africanos americanos y asiáticos, en búsqueda de las manifestaciones materiales de antiguas hazañas históricas. El aspecto por caso,

del pabellón con que México participó en la FERIA INTERNACIONAL DE PARÍS EN 1889⁽¹⁾ da buena cuenta de esta circunstancia, un edificio compuesto eclecticamente con motivos decorativos sustraídos de los estilos históricos mesoamericanos, se presenta en el mismo marco en que Francia es representada por el "Gran Salón de las Máquinas" y la "Torre Eiffel", logrados ambos gracias al dominio del cálculo estructural y a la poderosa industria del acero.

Continuando con éste mismo carácter de apertura internacional y con el apoyo del gobierno de la ciudad de París, se registró en 1925 la "Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes" (Exposición de Artes Decorativas) que se propuso también ser el escaparate mundial donde mostrar la excelencia de los productos de los animadores de la feria, en este caso ya no la gran tecnología industrial que con tanta fuerza adjetivó al siglo pasado, sino una nueva rama del diseño aplicado en este caso a la decoración total de los interiores de las viviendas, proponiendo para ello la creación integral de nuevos prototipos de mobiliario, ornatos, enseres, textiles, iluminación etc. Los promotores del evento fueron las grandes firmas comerciales y fabricantes de artículos decorativos franceses (los almacenes Lafayette, Louvre, etc), interesados en inundar el mercado de consumo con los nuevos productos diseñados por el grupo de artistas que agrupados formalmente desde 1919 en La Compagnie des Arts Français, trabajaban en la práctica dirigiendo los talleres de proyectos y las fábricas

propiedad de los más importantes almacenes comerciales parisinos.

El estilo "Bon Gout Francais" que empieza a pernear en las capas de la gran burguesía parisina de los años veinte, es, al decir de Haenz ⁽²⁾ el resultado de un proceso degenerativo y no evolutivo que se inicia a finales del siglo XIX, con los brotes rebeldes de los artistas que enarbolan la bandera de integrar el trabajo artesanal junto al diseño del artista, en aras de crear un producto que resuelva las necesidades cotidianas de la vida del ciudadano común, arrancando de esta manera el arte de su equívoca postura elitista y revalorando el trabajo artesanal en todo lo que de creativo e innovador puede tener. Coincidentemente el movimiento cristalizó en las más importantes ciudades europeas en donde fue recibiendo diferentes nombres, pero siempre en relación a un solo concepto: el arte nuevo (Art Nouveau)). La Wiener Werkstrütte fundada en 1903, y la Deutscher Werkbund de 1907 reunieron a importantes artistas austriacos y alemanes que abarcando todas las ramas del diseño, se constituyeron en aguerridos defensores del binomio artesano-diseñador, presentado como la respuesta que la sociedad moderna demandaba para perfilar el carácter que la identificaría históricamente, apoyada en gran medida por la inobjetable realidad que significaba el progreso material gracias a los procesos de industrialización. La propuesta de estos artistas austriaco-alemanes fue de hecho el último intento casi desesperado por "ennoblecere la actividad profesional en sus in

terdependencias artísticas industrial y artesanal", (3) ante la embestida que sobre todo a partir de la posguerra encabezan los grupos de la alta burguesía, la gran vencedora dentro de la economía en el conflicto bélico de 1914. Las posibilidades de accionar financieramente en contra de las causas sociales y de interés común, se ponen de manifiesto en los cuatro años que van de 1914 a 1917, con el resultado de ver consolidada una burguesía consumista que en los términos de la cultura, manipula el fiel de la balanza para orientar la producción artística en favor de sus intereses de clase, consiguiendo con ello la liquidación de los propósitos de extender el beneficio del buen diseño hacia toda la sociedad como habían expuesto los alemanes del Werkbund.

La producción emanada del grupo de La Compagnie Des Arts Français viene a ser en la primera mitad de la década de los veinte, la que caracterizará la postura cultural de la alta sociedad francesa que desde París tratará de mantener la hegemonía cultural europea, de la que se sentía depositaria desde el siglo XIX; el estilo del "Bon Gout Français" que se deriva de la acción de los diseñadores contratados por los grandes almacenes comerciales parisinos, no ocultara su estrato conservador comparado con la efervescencia artística que en el mismo momento se desarrollaba en la República de Weimar, donde importantes instancias académicas como el "Bauhaus" de Walter Gropius encabezaban un poderoso movimiento de rescate de la práctica artesanal, y en paralelo a la vanguardia artística, trataba de

extender realmente los beneficios del diseño industrial hacia la gran colectividad y no solo en favor de los escaparates de lujo de las tiendas afamadas. Por otra parte la oleada de innovaciones plásticas que se había originado no solamente en Francia sino también en España y Holanda, como fueron entre otros, los casos fundamentales para la historia del arte de Pablo Picasso, Juan Gris, y Vincent Van Gogh, había despertado en los diseñadores la inquietud por responder a las demandas de sus patrones con objetos cuya concepción conciliara la necesidad de su multiplicación masiva, con la incorporación de circunstancias de diseño que transmitieran un mensaje más que de modernidad, de belicosa vanguardia; para ello fue necesario desplazarse del polo crítico en el que se habían ubicado los grandes ismos de la pintura como el cubismo, y el abstraccionismo, decantando solo los argumentos que en la apariencia pudieran satisfacer el gusto de los ricos adquirientes que de esta manera se unían al vagón del progreso cultural. Amén de lo anterior, los encargados de los talleres o laboratorios de diseño se dejaron impactar por una serie de estímulos que provenientes del pasado histórico dieron origen tras un proceso de estilización, al nuevo diccionario formal con el que el "Bon Bout François" actualiza los repertorios artísticos que desde los últimos gestos del Art nouveau habían permanecido prácticamente intocados; de esta manera aparecen en escena referencias a un trasnochado exotismo orientalista, no asimilado directamente en sus fuentes artísticas originales sino por vía de la

creación literaria y la reinterpretación musical finiseculares, que presentan por ejemplo a "Scherezada", como la quinta esencia de un paraíso terrenal pleno de sensualidad y riqueza plástica inalcanzables para una sociedad que como la europea de aquel momento, avanza vertiginosamente en un proceso de mecanización de la vida cotidiana, junto a la voracidad colonialista que los grandes imperios siguen ejerciendo en Africa y Oriente. El descubrimiento de la tumba de Tutankamen en 1922 por Howard Carter, tiene el mismo efecto que en su momento representó sacar a la luz los vestigios de Pompeya y Herculano: el enfrentamiento de Occidente a un pasado pleno de riqueza artística pero rodeado por el misterio, que sobre todo en el caso de la tumba del "Faraon-niño" se vió exacerbado por leyendas de maldiciones y condenas en contra de los transgresores de la paz eterna y los secretos del pasado egipcio. América también se convierte en pródiga fuente de historias y misterios, sobre todo por el notable atraso que en materia de investigación arqueológica y de estudios serios y continuados acerca de las culturas precolombinas se tenía a principios del siglo. A Europa habían llegado las narraciones un tanto anecdóticas y pletóricas de particulares interpretaciones, que acerca del origen de la arquitectura monumental mesoamericana habían hecho los ilustres viajeros franceses, alemanes e ingleses, que armados de machetes y con auxilio de guías indígenas habían redescubierto en el siglo XIX las más importantes ciudades prehispánicas; acontecimientos como la desaparición en 1925 del Coronel Fawcett,

y la expedición que se encarga de su búsqueda en las selvas amazónicas a cargo de Peter Fleming, contribuyen a llamar la atención sobre las ancestrales culturas americanas, y que en tal medida se rescaten de ellas para su empleo y difusión en la producción artística de la época, algunos de los elementos de diseño que les son característicos. De esta manera, de la cultura incaica se retoman las composiciones geometrizaras que empiezan a parecer en los textiles y piezas de orfebrería; lo mismo acontece con el perfil escalonado de las pirámides que del diseño gráfico a la arquitectura monumental, pronto se convierte en un tema capital de la época. Sin embargo, en la mayoría de estos casos, la incorporación se llevó a cabo en función de las apariencias formales externas y sin contar con los procesos de análisis estético que por ejemplo el arte del Africa negra, desencadenó en sensibilidades como la de Picasso, quien buscó en él la revitalización expresiva del arte occidental.

De la misma manera en que fueron utilizados los recursos artísticos lineales y geométricos de estas culturas adjetivadas como "exóticas", también de las nuevas teorías artísticas fueron tomados conceptos que ayudaron a consolidar el contenido vanguardista de la nueva producción decorativa; el Futurismo del italiano Filippo Tommaso Marinetti es la postura que más aceptación tiene, sobre todo, por la preeminencia que los conceptos de velocidad y movimiento tienen en los postulados teóricos de este poeta revolucionario, que en su Manifiesto Futu-

rista de 1909 proclama: "una aportación viene a incrementar la opulencia del universo con una nueva belleza: la belleza de la velocidad". Más tarde el artista francés Fernando Leger contgiado como muchos otros por la novedad del concepto de la velocidad y su expresión artística exclama: "cuando atravesamos un paisaje, en automóvil o en tren expreso, éste recobra en fuerza sintética lo que pierde en visibilidad; tanto el parabrisas como la puerta del compartimiento configuran, unidas a la velocidad, el aspecto usual de las cosas cambiantes... la influencia del desarrollo de los vehículos automotores y su velocidad es en la nueva óptica decisiva".⁽⁴⁾ Se trató entonces de manifestar en los diseños gráficos, en los relieves y en los objetos de tres dimensiones la sensación de desplazamiento de las formas, no en el sentido analítico y conceptual que ejercieron los cubistas limitados a las dos dimensiones de la pintura, si no realmente la movilidad que contradictoriamente congelada por la materia, desarrollaba el ojo humano al abarcar en abanico la sucesión de líneas y planos con que se integraba el contexto del objeto.

Con estos antecedentes programáticos se crea un estilo plástico que caracterizará de manera definitiva a toda una serie de objetos considerados tradicionalmente como "artes menores", y que a pesar de haber tenido casi por consecuencia lógica ante el contacto cultural cierta influencia en la pintura, la escultura y aún en la arquitectura, nunca fue planteada para expresarse en las bellas artes sino solo dentro de los límites

del diseño gráfico, los tapices, la cbanistería, la orfebrería, la joyería, los enseres de uso cotidiano y la decoración de interiores, actividad esta última, que pretendía conjuntar a todas las anteriores y cuyo desarrollo fue muy apoyado por los grandes almacenes parisinos. De esta manera la "Exposición de Artes Decorativas" mencionada en este apartado, tiene como objeto primordial la difusión de los objetos fabricados por los talleres de estos almacenes que pretenden con el apoyo de sus diseñadores, inundar el mercado y convencer al sector económicamente poderoso de la sociedad europea no de la bondad de una nueva escuela artística, sino de la posibilidad de usar los enseres por ellos fabricados como alternativa de afiliación al sector moderno de la cultura. Hemos de apuntar en favor de la historiografía del movimiento surgido en 1925, que el término "Decó" empleado como sinónimo de esta escuela de diseñadores, fue acuñado solamente hasta 1966 cuando se celebró en el Musée des Arts Décoratifs de París (del 3 de marzo al 16 de mayo), una célebre exposición denominada "Les Années 25",⁽⁵⁾ cuyo propósito fue justamente reivindicar el valor artístico de los enseres mostrados en la exposición de 1925, cuya línea de trabajo por otra parte, entró pronto en decadencia sobre todo por las críticas que a finales de los veinte hacen en su contra tanto la Bauhaus como De Stijl, en el sentido de la falsa actitud de modernización que pregonaban los Decó, y también a causa de la organización de la "Unión des Artistes Modernes" fundada en Francia por René Herbst en 1928, influido por el espí-

ritu crítico y la esperanza en el futuro que pregonó Le Corbusier en sus artículos de "L'esprit Nouveau".

Al decir de Paul Maenz, tres tendencias artísticas se disputaron la primacía dentro de la exposición; la primera denominada por él como la "clásica y elegante", caracterizada por el trabajo de la "compagnie" y representada por artistas como Ruhlmann, Lalique y Dufrené. La segunda integrada por los "románticos exotizantes" inspirados en las fantasías orientales y productores de arabescos y seriaciones zigzagueantes, el grupo quedó representado por el trabajo de Poiset, Esté y Rateau; y el tercer motivo, el de los románticos "a la moderna" que rindieron culto a la estética maquinista quedándose sólo en la apariencia externa y formal sin tratar de indagar en los contenidos conceptuales del movimiento; a éste apartado pertenecen los trabajos de Pulforcar, Herbst y Dunand. Habría que mencionar una cuarta modalidad de diseño que en el marco de la exposición no tuvo mayor relevancia ante la oleada propagandística que envolvió a los tres grandes sectores ya enunciados, y que lejos de haber provocado el necesario espacio de crítica que pretendió, fue blanco de las burlas de periodistas y del sector intelectual que había apostado sus mejores cartas en favor del estilo representado en la mayoría de los pabellones franceses. Fueron dos los ejemplos de esta postura contestataria los que con mayor ímpetu señalaron el contraste ideológico y plástico entre la actitud aparentemente moderna de los expositores, y la profunda convicción de una necesidad de cambio pregonada

por los autores de estos pabellones: el soviético, a cargo del arquitecto Konstantin Melnikow, uno de los adalides del constructivismo, y el pabellón del "Esprit Nouveau" de Le Corbusier.

LA DIFUSIÓN EN MÉXICO, DE LAS IMÁGENES DE LA EXPOSICIÓN DE PARÍS.

Plantearemos la hipótesis de que el origen de la vocación por construir en México de acuerdo a los lineamientos del estilo Decó, tiene su origen en la difusión de imágenes que se dió a partir de la exposición de París, por ello consideramos como factor importante revisar el carácter arquitectónico de los pa bellones representativos del estilo a fin de determinar en la medida de lo posible el efecto del impacto visual que esta arquitectura tuvo en nuestro medio, y en qué forma se dió ya en la práctica del diseño de edificios, la combinación entre un repertorio expresado originalmente en pabellones de exposición, y la nueva morfología que se manifestó en los objetos de uso cotidiano desprendida a partir del resultado de la aplicación de la moderna teoría artística parisina. El Decó francés sufre un proceso de transformación enriquecedora tras haber sido adop tado por la sociedad norteamericana de fines de los veinte, en tanto que imagen portadora de las novedades culturales que me-jo r podían representar la circunstancia local de los Estados Unidos. Podríamos afirmar que los efectos transculturizadores del nuevo estilo que se crea en norteamérica ("zig-zag moderne"

"stream line moderne") fueron más importantes que su repercusión en el panorama mexicano, que los de la primera etapa, procedente de París, en gran medida debido a dos circunstancias: su aproximación a la clase media a través de mobiliario, vestido, maquillajes, además de la arquitectura, y por la paulatina desviación de los polos culturales occidentales que sufren un desplazamiento hacia el nuevo mundo; París pierde importancia como la capital artística mundial y Nueva York se prepara para asumir el papel preponderante como rectora de los nuevos gustos, hecho que además vino a ser apoyado con la emigración de talentos intelectuales y artísticos que se desarrolla en Europa a fines de los treinta, cuando ante la asunción del fascismo, Norteamérica recibe a las más notables sensibilidades europeas.

A México la información acerca de la celebración del evento llegó realmente con notable rapidez, ya que a fines del mismo 1925 la revista "Cemento" se encargó de la propagación de artículos relativos al evento, acompañándolos de fotografías de algunos de los pabellones presentados en la exhibición. La edición de la revista correspondiente al periodo agosto-septiembre (números 8 y 9) de 1925 presentó, el que suponemos, primer artículo que en México se refirió al evento parisino, y cuyo título fue, "Interiores en París", (subtitulado: "el nuevo estilo creado por el ensemblier francés"); el autor que firmó con el nombre de Derisanty (tal vez un seudónimo) reconoce que tanto la información como la esencia de los conceptos que vierte

en torno a la "Gran Exposición Internacional de Arte Moderno Industrial y Decorativo abierta en la Ciudad Luz" [sic] han sido tomados de un artículo publicado en la revista norteamericana The Architectural Record firmado por W. Francklyn Paris. Una serie de fotos acompañan el texto, la mayoría de ellas relativas a muebles, tapices y decoraciones interiores, solo una se refiere a la arquitectura propiamente, la del Pabellón belga, que además se situó ajena al artículo mismo. La descripción continuó en la revista de octubre-noviembre (números 10 y 11) con el título de: "La Gran Exposición Internacional de Arte Moderno Industrial y Decorativo de París" a cargo del mismo autor: presentando como complemento una foto de la entrada monumental a la exposición por la "Plaza de la Concordia", un apunte del vestíbulo de la "exposición", sin citar edificio de terminado, pero haciendo hincapié en que se trató de una construcción de concreto, dos de ambientes interiores y dos de sillas presentadas en la exhibición.

La edición de la revista correspondiente al mes de febrero de 1926 (número 12) fué mucho más prolija en cuanto a la atención al evento francés, se publicó un artículo de D. Everett Waid (Presidente del Instituto Americano de Arquitectos) tomado de la revista norteamericana The American Architect en versión al español de M. M. Cos, cuyo título fue "Arte Moderno Arquitectónico"; de contenido sensiblemente diferente al presentado por Derisanty, sobre todo porque este artículo se enfocó al análisis arquitectónico del evento, dejando de lado el aspecto decorati-

vo que tanto inquietó a Francklyn Paris; una serie de veintiseis fotografías de los pabellones más representativos se incluyen como complemento a las ideas expresadas por el arquitecto norteamericano. En virtud de que según el resultado de nuestra investigación serían estos tres textos, las primeras referencias publicadas en México sobre la exposición parisina que dió origen al Decó, los consideramos documentos fundamentales para establecer el seguimiento del estilo correspondiente en nuestro país, toda vez que la arquitectura Decó no partió nunca de un programa teórico que pretendiera sustentarla, sino que surgió como efecto secundario tras la implantación del nuevo catálogo de valores plásticos a que dió lugar la producción de las artes menores expuestas en Paris. Por todo ello es importante presentar algunas consideraciones en torno al análisis de los documentos señalados, en la medida de que constituyen un punto de referencia muy importante para el juicio de la primera arquitectura Decó mexicana, partiendo de la base de que dada la incisiva actitud propagandística que adoptó la revista Cemento (cuyo tiraje fue por demás generoso), el impacto entre los arquitectos de la época no se dejó esperar, otorgando el mejor crédito a los edificios que eran elegidos por la dirección de la revista, adoptándolos de inmediato como prototipos del nuevo estilo moderno.

Son varios los aspectos derivados de estos artículos, que resultan importantes para aventurar una explicación del sentido que en México tuvo el Decó aplicado a la arquitectura; en pri-

mer término, el hecho de que desde un principio parece ser que la información que se estimó como de "primera mano" no fue aquella que se produjo directamente en París, sino el punto de vista y sobre todo el juicio que hizo Norteamérica al respecto, posiblemente las limitaciones económicas imperantes en la época y más aún el sentido original que tuvo el evento al anunciarse como muestra de "Artes Decorativas", limitó la presencia de los arquitectos mexicanos en la exposición con lo que se hubiera logrado una aproximación más estrecha al fenómeno arquitectónico desde la perspectiva de sus propios argumentos creativos. En segundo lugar, está el hecho de que en el primer artículo, se haya hecho mención únicamente a la categoría de la exposición solo bajo el punto de vista de una "reunión de decoradores", y que solamente una vez que la mirada crítica norteamericana lo hubo descubierto, los comentarios giraron a favor de los acontecimientos constructivos del evento; y por último, tal vez lo más notable ya dentro del ejercicio del estilo en el medio de la ciudad de México, consistió en la falta de simpatía entre las condiciones formales de los pabellones que aparecen en las fotografías publicadas, y los códigos plásticos con que se reviste la arquitectura mexicana, que a partir de 1926 se aboca a experimentar con un nuevo estilo decorativo, cuya esencia indudablemente queda referida al Decó originado en Francia. Esta última circunstancia nos lleva a aventurar una segunda hipótesis anén de que a fines de los veinte la invasión de imágenes del Decó a la norteamericana (zig-zag moder

ne" y otros variantes) era ya un hecho en la ciudad de México, los primeros ejemplos catalogados como Decó propiamente, fueron concebidos por sus autores más en apego a los "conceptos teóricos" esgrimidos por los diseñadores franceses (conceptos que por otra parte, aparecen en los textos referidos) en combinación con las llamadas a la renovación plástica que desde el inicio de la década sonaban ya en los corredores de la Academia de San Carlos, no tanto como resultado de un simple seguimiento de formas en atención a las fotografías de obras representativas.

El primer artículo centrado en la importancia que tuvieron en la exhibición las obras de los decoradores de interiores (los "ensemblers"), anota ciertos conceptos derivados del juicio que Francklyn Paris hace en torno a la importancia que tuvieron las decoraciones interiores por encima de los arreglos de fachadas de los pabellones, circunstancia que pone de relieve la congruencia de principios seguidos por los "ensemblers", y con lo que según el autor afirma: "el nuevo estilo ha creado un nuevo arte y un nuevo artista"; las precisiones de Paris expresan que: "los principios del nuevo estilo tienen cierta masculinidad. La ornamentación es sobria y más depende de efectos de proporciones y riqueza de materiales, que está atendida a complicados adornos de labrado o incrustación... este nuevo estilo es sintético y refleja el movimiento del día... los ensemblers... sin ser menos temerarios que los arquitectos, han eludido las excentricidades e ineptitudes patentes en la mayo-

ría de los exteriores presentados...", sobre el origen del estilo plantea una posibilidad de gran importancia para la comprensión y análisis de las formas adoptadas por el Decó: "... las atribuyen (algunos autores) a la reacción sobrevenida al estímulo de dos ideas que son fundamentales: la idea de la rapidez y la idea de la función, la idea del uso... vivimos en los días en que impera o decimos que impera, la razón y estamos desechando todo lo aparatoso quizá porque hemos descubierto que en ello generalmente se refugian y esconden las mentalidades medievales", Respecto a la gama de materiales utilizados para la fabricación de muebles y accesorios para la decoración interior los comentarios del autor apuntan: "El ensamblier aprovecha en sumo grado la textura de las maderas empleadas. Mandándolas aserrar en los ángulos difíciles se obtiene un aspecto de la fibra que es a la vez novedoso y altamente decorativo... en ocasiones se hacen incrustaciones de marfil o de otras maderas y a veces aún de mármol y metal... con gran éxito se recurre al empleo de pieles y artículos de hierro, habiéndose obtenido maravillosos efectos en fierro dulce..." La conclusión que sobreviene después de tan alta ponderación al trabajo de los decoradores expuesto en la feria es que: "los interiores han sido ya consagrados como artísticos, los cuales dejarán una impresión duradera".

En el segundo artículo aparecido en la revista correspondiente a octubre y noviembre de 1925, Derisanty continúa exponiendo las ideas planteadas por Francklyn Paris en su escrito

original; al igual que en el primer documento las definiciones sobre el nuevo sentido del arte se plantean a partir de las características que presentan los diseños de mobiliario y de aquellos objetos que tradicionalmente integraron el capítulo de las "artes menores", la misma arquitectura presentada en la exposición es considerada de menor calidad plástica que las propuestas para ornamentar sus interiores y entre otras cosas, hay una expresión de burla y desdén frente a pabellones que resultaron hitos históricos fundamentales en el devenir de la arquitectura moderna occidental. El famoso pabellón de "L'sprit Nouveau" proyectado por Le Corbusier no merece atención ninguna al no publicarse fotos de él, ni hacerse ningún comentario ni siquiera en torno a su excentricidad respecto del marco general que planteó la exposición. Del pabellón soviético diseñado por Konstantin Melnikov Paris expresa irónicamente: "Del pabellón de la Rusia Soviet la crítica ha llegado a la conclusión de que habiendo sido hecho en la República Bolchevique, al empacarse para Francia los números de las piezas se tergiversaron. No es de extrañar por lo tanto, que el pabellón nos covita parezca lo que parezca". Sobre el nuevo dogmatismo con que parece cubrirse el proceso creativo aplicado a la arquitectura y su contenido material los conceptos son: "...arte moderno quiere decir... lo que no se parece a lo antiguo... el adorno está prohibido. Proporciones -he ahí el factor determinante del modernismo-. El efecto de belleza deben producirlo las felices dimensiones y la masa debe permanecer desnuda. El co-

lor se emplea para embellecer la forma y los materiales finos substituyen a la decoración aplicada... El mueble ostenta la misma sobriedad del edificio que le da albergue". En torno al material de construcción que integró las estructuras de los pabellones se dice: "El concreto ha sido la base de todas las creaciones arquitectónicas", y respecto a los edificios en sí, el único comentario giró en torno a los ocho pilones de concreto que señalaron el acceso a la feria por la Plaza de la Concordia: "La obsesión de lo geométrico, lo macizo y lo angular produjo la entrada en la Plaza de la Concordia", de la cual también en tono de absoluto desdén y adoptando una posición crítica aparentemente contradictoria respecto a la apología que el autor hace de lo moderno, concluye diciendo: "otras personas opinan que esa entrada es grandiosa".

El tercer artículo publicado en el número 12 de febrero de 1926, y firmado por D. Everett Waid, presidente del Instituto Americano de Arquitectos es una transcripción literal del original aparecido en la revista The American Architect. El análisis expuesto resulta mucho más serio en cuanto a la valoración de los hechos que el realizado por Francklyn Paris, aunque no deja de mostrar algunas reservas sobre la morfología del nuevo estilo sobre todo por el desdén con que pretende alejarse rápidamente de los repertorios históricos. La primera manifestación de la reserva con que Waid se acercó a la feria aparece cuando dice al inicio del artículo: "Desde un punto de vista artístico (la exposición) es tan seria como las modas fe-

meninas que cambian de estación a estación"; más adelante anota la característica fundamental que animó al evento: "... el objeto principal de la feria artísticamente considerada fue hacer propaganda a una rama del progreso. Las condiciones expedidas a los exhibidores pedían lo que se designaba como arte moderno y prohibía la presencia de todo aquello que rindiera homenaje al precedente. Las condiciones fueron violadas en algunos casos interesantes, pero en conjunto la exhibición fue admirablemente característica y vigorosa... cuando uno busca la idea o motivo fundamental de esta exposición se encuentra con la inquietud e impaciencia de la época. La actual generación está a disgusto y desea atenerse a su propio criterio..."

Waid no desaprovecha la oportunidad para externar la absoluta confianza que la generación que representa sigue teniendo en los valores plásticos de los estilos históricos, y con el fin de abundar en esta certeza aprovecha los casos de los pabellones orientales y africanos para ejemplificarlos como obras de honestidad arquitectónica, en donde la serenidad y lógica formales derivadas del uso de la tradición, significan un importante contraste en medio del desatado furor vanguardista que él mismo identifica con "la efervescencia de los arroyos campesinos": "El afán de evitar el uso del precedente en los edificios, ha sido la causa de que hubiera muchas obras vacías, informes, y por eso los proyectantes han vuelto a los triángulos y zig-zags de los normandos y los incas... A los turcos y japoneses se les permitió, por alguna u otra razón, construir

sus edificios con sus propios estilos, sin que se les hubiera exigido la adaptación del arte moderno. Sus ejemplares, lo mismo que los árabes y sud-africanos, se vió que eran de ellos mismos, y el observador agradeció que no todas las antiguas anclas se hubieran elevado".

Las conclusiones de Waid son muy importantes toda vez que justiprecia tres acontecimientos de enorme valor significativo como resultados históricos de la exposición, el primero atañe al conjunto de la feria: "La nota culminante de toda la exhibición fue que la idea central en el proyecto estético se llevó a cabo con maravillosa armonía y afinidad desde en las construcciones hasta en las muchas modas femeninas... (la característica fue) el esfuerzo para resolver problemas honradamente, de una manera distinta y, más que todo de una manera atractiva". Del vituperado Pabellón Soviético, establece una primera defensa importante en relación al carácter innovador de su composición: "El Pabellón de la Rusia Soviet es una excepción prominente. Aquí la arquitectura cumplió con su deber, convirtiendo el pabellón bolchevique en un registro histórico, haciendo de él una insigne expresión de una fase de la civilización. Muestra los ideales soviéticos franca y abiertamente aún cuando dibuja el trazo con líneas diagonales". (subrayado nuestro) Finalmente Waid observa con buen tino que en realidad una de las grandes aportaciones del evento al diseño que se empezó a tejer en el mundo occidental a partir de esta década, fue la franca incorporación que la arquitectura hace de los nuevos ma

teriales que la industria produce, aprovechando no solo sus virtudes técnicas económicas y prácticas sino también la enorme reserva estética contenida en cada uno de ellos; amén del concreto armado que de suyo es ponderado por el mismo Paris, Waid anota: "son notables los nuevos estilos para el uso del cristal como decoración y los métodos modernos de emplear las luces artificial y natural".

El artículo aparece acompañado de una serie de fotografías de los interiores y exteriores de algunos pabellones con el propósito de que se valore la arquitectura del sitio, más que al aparato ornamental interior tal como se señala en los dos artículos precedentes. Las imágenes presentadas corresponden a los siguientes pabellones: el de las "Manufacturas de Sévres", de la "Revista de Arte y Decoración" y los "Artesanos Franceses Contemporáneos"; de los "Almacenes Lafayette", de "Lyon y Saint Etienne", de "Nancy", de los "Almacenes Printemps", el de los "Coleccionistas", de los "oficios", la "Torre en le Explanada de los inválidos" el pabellón de los "Almacenes Bon Marché" y el de los "Almacenes de Louvre", vistas interiores de el "Gran Palacio" y un detalle de la reja que limitaba la "Puerta de Honor". Todo ello es una muestra apenas representativa, habida cuenta de que se llegaron a construir según consigna Waid, cerca de 200 edificios de exposición. A efecto de poder establecer una suscita precisión en torno al carácter plástico de los pabellones en base a las fotografías presentadas, hemos establecido una diferenciación en dos grupos: el primero contem-

pla esquemas arquitectónicos de carácter realmente ferial, de aspecto externo grandilocuente y que aparentemente no tuvieron mayor repercusión en el futuro de la arquitectura, a tal grupo pertenece el Pabellón de los "Almacenes Printemps". El segundo apartado se integra con los edificios que responden a las condiciones compositivas y decorativas pregonadas por los mismos críticos de la época como inherentes al nuevo "estilo moderno".

El "Pabellón de los coleccionistas", se presenta como una masa de base cuadrangular que a la mitad de su altura inicia un desprendimiento de cuerpos siguiendo el perfil piramidal característico de las pirámides mesoamericanas. Cada uno de los volúmenes sucesivos acusa un carácter absolutamente lineal reforzado por medio de cornizas sobresalientes que determinan los límites en su desfazamiento hacia la vertical, la imagen de cerrada corporeidad limita en todo momento la posibilidad de crear una impresión de soltura plástica, aunque no por ello se descarta la idea de movilidad natural generada por la ascensión de cada uno de los cuerpos. La ventanería se enmarca de acuerdo a la proporción vertical sin interferir en el carácter masico del pabellón, y utilizándose a favor de señalar un ritmo acompasado de planos oscuros contra superficies blancas, circunstancia que viene a ser complementada con las características estrias verticales tan utilizadas por el estilo en general. Los pabellones de "Lyon y Saint-Etienne" y el de "Nancy", ambos de concreto según se apunta en los respectivos pies de foto mantienen características muy similares: un predominan

te cuerpo horizontal bajo al frente con eje de simetría acusado por el acceso de escala sobresaliente, y reforzado por medio de un cuerpo vertical al centro de planta poligonal, que en el primer caso se compone de tres tambores con ventanillas rectangulares en el perímetro, dando en conjunto lugar a un cuerpo de perfil piramidal; en el segundo edificio se trata de un solo tambor de menor altura que en el anterior y rematado por un casquete bajo y muy recortado. En ambos casos se aprecia una serie de vanos rectangulares sobre el cuerpo horizontal, que en el de Lyon aparecen solo como remetimientos para vencer la inercia longitudinal del gran plano de soporte, y en el de Nancy constituyen realmente ventanas hacia el interior. Las cuatro fotos que se presentan en relación al "Pabellón de los Oficios" nos presentan una estructura también horizontal, porticada al frente con un claro eje de simetría y con sendos remates laterales sustentados por dos pares de robustas columnas que abrigan masas cerradas, cumpliendo el propósito dentro del esquema academicista de operar como formas astringentes de la fachada del edificio. El interior se muestra como un vasto jardín rodeado de corredores de baja altura a lo cual contribuye el peso compositivo del pretil que lo rodea.

Las plantas poligonales aparecen también en los pabellones de "Sèvres" y el de la "Revista de Arte y Decoración", conformando volúmenes bajos y de una gran fuerza unitaria, en ambos la cornisa sigue siendo un elemento básico para conferir la escala del edificio más en relación al propósito definido por

el arquitecto, que a la conformación de los niveles interiores del conjunto; en el de "Sèvres" la volumetría es sencilla, apenas constituida por un solo cuerpo polifacético con alero perimetral al tercio de la altura total y un breve volumen que aparece con mayor altura en la zona central. En el de la "Revista de Arte y Decoración", el juego compositivo es de mayor riqueza y expresión sin abandonar un señalado propósito de sencillez orientado a dar libertad total al despliegue de planos; el volumen se descompone por el ascenso de un cuerpo central que se manifiesta en la fachada dando lugar al acceso principal, el contorno general de menor altura, se compensa jerárquicamente mediante la presencia de la ventanería perimetral que aparece ribeteada a intervalos por gruesas columnas con cintas verticales intermedias al modo de entrecalles. El Pabellón de "Galerías Lafayette" sigue muy de cerca el esquema del edificio anterior: planta poligonal, masa central de mayor altura con acceso implícito, cuerpo perimetral mitigado con vanos; en este caso se abandonó la sencillez planimétrica para abordar un diseño cuya característica viene a ser el rotundo sentido decorativo exterior como generador de la cualidad estética del conjunto. Para tal efecto se utiliza la estria abultada indiscriminadamente tanto en los apoyos aislados como en los pretilos, y un enorme vitral con trazos que dan la idea de resplandor rematando la dilatada escalinata que enlaza el interior, remetido por la misma escalera, con el exterior de la plazoleta frontal. La multiplicación de líneas verticales tanto como horizon

tales producidas por escalinata y estrías, es ya en este momento al igual que los desfazamientos piramidales y las cubiertas planas, una característica notoria de la plástica promovida por los arquitectos y artesanos que dieron sentido al estilo Decó.

La "Torre de la Explanada de los Inválidos" de la cual desconocemos cual fue el uso para la cual se destinó, se organizó a partir de un desplante cuadrangular en cuyas esquinas aparecen gruesas columnas polifacetadas y rematadas mediante cornizas ochavadas y casquetes cortos que dan la impresión de cupulines; la primera mitad del cuerpo se distingue por el plano remetido más allá del confín de las columnas y por tres ventanas con la ya característica proporción rectangular, la segunda mitad actúa como coronamiento del cuerpo inferior no así de las columnas que se proyectan frente al límite del primero, una suerte de balcón corrido sostenido con ménsulas se lanza al frente en cada una de las caras del prisma provocando un buen logrado efecto de estabilidad geométrica sin llegar a estrambóticos efectos de composición. La azotea se ve definida por un pergolado seguramente de concreto, tal como los que casi inmediatamente empezaron a aparecer en algunos edificios de la ciudad de México (véase el caso en 1926 del "Teatro al Aire Libre Coronel Lindbergh"). El Pabellón de los "Almacenes Bon Marche" dibuja en su morfología externa una mayor concesión a la idea de volumen arquitectónico unitario, a partir de una planta regular cuadrada, se levantó un cubo central al que se le fueron adosando prismas en sentido escalonado y con trayecto

ria ascendente de la base a la cúspide, el efecto que presenta esta composición se relaciona al igual que algunos de los casos ya citados con la silueta general de la pirámide precolombina, sin embargo, es claro el propósito de avanzar más allá de la mera referencia a las apariencias, toda vez que la generatriz de la masa establece una intención posesiva del sitio en que se ubica al extender ejes centrifugos de igual importancia perceptiva en cada una de las cuatro fachadas, y culminar al modo bizantino con un quinto eje ascensional que parte del centro del edificio y que se extiende verticalmente por encima de la estructura, hecho que se pone de relieve mediante la incorporación sobre la azotea del volumen principal de un segundo cuerpo de planta octogonal aligerado con ventanería perimetral, y cuyas caras correspondientes a los ángulos de la base reaccionaran contra las esquinas del cuerpo inferior. Es notoria la impresión de constante movilidad que se apreció en todo el conjunto, a través del pausado ascenso de volúmenes, remetinimiento de planos y sentido rotatorio infringido al cuerpo mediante el constante deslizamiento de esquinas; las aristas horizontales se perfilaron con breves repizones de color diferente de manera de lograr una doble acentuación: la limitación de los prismas que de esta manera adquieren cierta independencia geométrica, y un énfasis direccional acorde a la idea de expresar el concepto de "velocidad" en la materia sólida.

El Pabellón construido por los "Almacenes de Louvre" tendió más a la decoración agregada que a un sentido unitario de

la forma ornamentada como se apunta en el caso anterior; siguiendo con la idea muy extendida en la arquitectura de la Feria de usar la planta poligonal, el conjunto se despliega en forma de un cuerpo dividido a las dos terceras partes de su altura por una corniza perimetral remetida, en la parte superior el espacio exterior penetró libremente hacia una terraza limitada por jardinería y floreros de corte romántico al centro de las columnas pareadas. El espacio central interno culminó en una poco agraciada linternilla octogonal, cubierta con casquete rebajado y aleros en el perímetro, que alcanzan a proyectar una breve sombra sobre las caras laterales; la primera parte inferior del cuerpo del pabellón presenta como elemento interesante vanos estriados en tres caras con un profundo remetimiento que concluye en la pantalla de la ventana, este detalle junto con la dinámica natural del prisma poligonal que conforma el edificio, vienen a ser los elementos de enlace con la tónica general establecida en la gran mayoría de las construcciones de la exposición. En lo que toca a las imágenes de los interiores, sobresale en cuanto a la estructura, la impresionante frialdad que el abstraccionismo de las formas hizo característica del Decó, la multiplicación de las abultadas estrias que generalmente van asociadas al recubrimiento perimetral de las columnas establece una acelerada dinámica visual, que lo mismo lanza a la apreciación en sentido vertical que al deslizamiento con cierta parsimonia sobre la continuidad de los planos que difícilmente encuentran un límite virtual; todo en

el interior Decó presupone la existencia de la dinámica como un hecho vital de la arquitectura, que de esta manera alcanza una capacidad de enlace absoluto respecto de la movilidad que a su vez establece el espectador.

La reja que definió la "Puerta de Honor" resulta muy importante en virtud de que es un antecedente directo de las formas que utilizó Federico Mariscal para la decoración del interior del Palacio de Bellas Artes. De acuerdo a la fotografía publicada, se integró con robustos pilares de concreto estriado rematados con lienzos pétreos (aunque desconocemos si fueron metálicos) dispuestos a modo de conferir la imagen del escurrimiento de agua en una fuente de flujo vertical; Mariscal utiliza este mismo recurso en las lámparas de pedestal adosadas a las pilastras de Bellas Artes, en donde a base de conos de cristal invertidos da lugar a un efecto mediante el cual la luz parece desparramarse hacia la base del elemento. La herrería empleada en la "Puerta de Honor" se compuso con una grácil filigrana de líneas curvas en diversas amplitudes, conformando un diseño basado en formas vegetales. Una vez más tal como en la mayoría de los elementos ornamentales descritos, el discurso formal se integra en función de propiciar la impresión de una "movilidad latente" en la estructura del material, pero furiosamente desatada en la imaginación del espectador.

LA PRODUCCION DECÓ EN MEXICO.-

La aparición del nuevo estilo europeo coincide en México con el resurgimiento económico que planteó el régimen callista. No solo el sector oficial sino también la iniciativa privada demandan la construcción de nuevos edificios que les permitan la extensión de las actividades de administración pública y negocios respectivamente. No puede dejarse de lado las facilidades económicas que posibilitan a la clase media a iniciar el poblamiento de las nuevas zonas residenciales en las afueras del sector antiguo de la ciudad de México, y que como se verá, integrarán paulatinamente un concepto diferente en las modalidades de vivienda tanto por sus cualidades funcionales, como por el nuevo aspecto estético que se produce a partir de ese momento. La arquitectura Decó viene a ser de inmediato el sinónimo de vanguardia propuesto por los diseñadores para la satisfacción de los proyectos que la sociedad coloca en sus manos con el fin de modernizar el contexto urbano de la ciudad; importantes personalidades como es el caso del arquitecto Juan Segura llegarán a ser al paso del tiempo, los epígonos de la renovación que si bien tuvo que competir con otras alternativas plásticas y conceptuales (el funcionalismo de los treinta), durante mucho tiempo fue considerada como la opción totalizada de la forma de construir acorde con la vanguardia revolucionaria mexicana.

Con el fin de realizar una revisión metódica de los principales ejemplos construidos en el periodo Decó, hemos aventurado una agrupación de edificios en función de sus elementos ca-

racterísticos, sin que por ello quede descartada la posibilidad de encontrarlos alternando en un momento dado con otras corrientes plásticas; la organización queda conformada por cuatro líneas de desarrollo: la primera denominada "Geometrista", alude a un propósito purista que busca caminos de expresión en el lenguaje lineal y abstracto; la segunda, "Ecléctico-mayista" se emparenta vivamente con los postulados "clásicos" del Decó europeo, y su primera interpretación por los Estados Unidos, que en el caso de México, presentó proporcionalmente pocos ejemplos, pero es sin duda una de las fuentes naturales de inspiración del modelo Decó. La tercera, la tendencia "plasticista" ofreció casos muy interesantes de coherencia plástica, y a no dudarlo originó algunos de los edificios más reconocidos del estilo; finalmente el cuarto apartado, el "decorativista", contempla la presencia en los edificios de la basta colección de recursos y aplicaciones formales que llegaron a ser característica inconfundible del discurso ornamental de la tendencia.

TENDENCIA GEOMETRISTA. -

Este apartado del estilo se desarrolla de acuerdo a un vocabulario plástico en donde los motivos aparecen ceñidos a condiciones de un estricto geometrismo, la línea es redescubierta como una rica posibilidad de gran contenido estético y emplea-

da lo mismo en forma dilatada para definir los contornos de los planos que concentradamente en pequeños recuadros de apretados ritmos paralelos. La verticalización lineal de los planos es una de las grandes aportaciones que el estilo trae aparejado con el propósito de imponer virtualmente el pronunciamiento de la altura física del edificio, circunstancia que por un lado señala el desapego total a la tradicional horizontalidad del paisaje arquitectónico en la ciudad de México compuesto por las construcciones coloniales y por las obras del porfiriato, cuyo aspecto formal tiende generalmente a desarrollarse dentro del marco de estables equilibrios compositivos, y por otra parte se ubica como el germen del modelo con el cual la moderna arquitectura mexicana intentará buscar su identidad con el rascacielos norteamericano. A pesar de que el acento en el len guaje estético está dado en la reiterada presencia del ángulo recto usado como uno de los signos formales del estilo, es evi dente encontrar desde los ejemplos más tempranos la presencia casi constante de recuadros labrados en cantera o materiales si milares conteniendo motivos de caprichosas formas orgánicas, condición que como se verá más adelante, dió lugar a toda una caracterización singular en un grupo determinado de edificaciones.

Otra de las grandes proposiciones compositivas que se pon drán de manifiesto a partir de esta tendencia a la geometriza ción, es aquella que se refiere a la concepción y tratamiento de las fachadas principales de los edificios, el paramento es

considerado como una pantalla que tiende a proyectarse frontalmente en busca de su tercera dimensión, a través de la superposición de delgados paralelepípedos que a medida que se desprenden del fondo ven disminuido su perímetro de tal manera que el efecto visual que se presenta al espectador, es el de una sucesión que avanza del fondo hacia adelante, circunstancia que no se había ejercido anteriormente en la arquitectura local, toda vez que las fachadas eran objeto de una lectura lineal a lo largo del horizonte. El Decó configura un nuevo esquema en el cual no sin dejar de lado la timidez de la operación en medio relieve, el edificio parece penetrar en el espacio frontal que lo limita el cual no reacciona en este caso como una resultante de la fachada, sino como el medio dentro del cual ésta se desarrolla plásticamente. Si bien el Decó menos que cualquiera otro de los estilos arquitectónicos desarrollados en el medio mexicano durante la década de los veinte, se aventura en la experimentación espacial interna, o en la reorganización de los esquemas de funcionamiento de los locales que alberga el inmueble, aparece desde el punto de vista de la composición externa como uno de los más inquietos, creativos y originales, hecho que queda demostrado en la revisión de los ejemplos más sobresalientes del período.

Los arquitectos que diseñaron de acuerdo al concepto Decó constituyeron tal vez sin haberlo propuesto programáticamente una verdadera avanzada dentro del concepto del nuevo modelado de exteriores, a pesar de que los orígenes del estilo se fincan

en el propósito ornamentalista del edificio, el modelo genérico que se siguió en México y más todavía el que hemos denominado de tendencia geometrizable, se desprende paulatina y naturalmente de la ortodoxa metodología que buscaba la adición de formas sobre el plano, para esgrimir un nuevo concepto estético que consiste en concebir integralmente la superficie y proceder después a comunicarle un rítmico desenvolvimiento alejándose de la esquina curva, y utilizando como gran recurso la incidencia modeladora de la luz solar, que al provocar sutiles líneas de sombra en los vértices y aristas de los recuadros estimula la potencialidad de captura de la tercera dimensión manifiesta en la combinación planimétrica. De esta manera las entrecalles completas en todo lo alto del paramento, la participación de juegos de estrias y la presencia a modo de contrapunto de algunas líneas y planos horizontales, llevan como cometido fundamental crear impresiones de gran abstracción plástica, toda vez que la geometría del rectángulo es la fuente constante de recreación formal, y el eje de simetría en el alzado principal exterior sigue siendo un elemento fundamental para el discurso del partido arquitectónico. La expresión en fachada sigue diversas variables que pueden ser: la modificación de la altura de la entrecalle central, la modificación del material y color que reviste a la misma y, en la mayoría de los casos, la presencia de una marquesina de trazado mixtilíneo y cuya suave ondulación provoca una concentración de sombra precisamente en el punto en donde se presenta el acceso al edifi-

cio.

El eje de simetría avanza a partir del ingreso y viene a culminar en una dilatación espacial interior, cuya escala y proporción le otorga primacía jerárquica dentro del conjunto de tal manera que su destino se circunscribe al de área de uso colectivo: patio de circulación, patio de estar, sala de reuniones etc. Algunos de los ejemplos más notables de edificios construidos bajo las normas de la tendencia geometrística en la ciudad de México son los siguientes: Edificio de la Alianza de Ferrocarrileros de México, el Orfanatorio San Antonio y Santa Isabel, el Frantón México, la Central de Teléfonos 'Victoria' y el conjunto de casas habitación en el N°. 74 de la calle de Puebla.

EL EDIFICIO DE "LA ALIANZA DE FERROCARRILEROS DE MEXICO".-
(Fotos 1 y 2).

En el año de 1925 la Alianza de Ferrocarrileros de México (antepasada del actual Sindicato de Ferrocarrileros de México) convocó a un concurso público y abierto, buscando al diseñador y constructor que cifándose a los recursos económicos y al programa de requerimientos que demandaba la agrupación de trabajadores, se hiciera cargo de la construcción de un edificio que debía albergar: oficinas, locales para recreación y salón de asambleas, dentro de un terreno de regular dimensión y próximo a la estructura abandonada del malogrado Palacio Legislativo

del porfiriato. Desconocemos la lista de participantes al con curso que sin lugar a dudas debió ser muy concurrido, toda vez que hacia el año de 1925 las oportunidades de trabajo en la ciudad de México seguían siendo escasas, y más aún aquellas que además ofrecían la posibilidad de participar en un innovador concepto de edificación como el que en este caso solicitaba la organización de trabajadores y que hasta donde tenemos entendido, fue la primera que contó con los fondos económicos suficientes, y la estructura política y administrativa internas para plantearse la necesidad de contar con un local de uso exclusivo, que además reflejara socialmente la solidez organizativa de la agrupación.

El fallo del jurado otorgó el primer premio al anteproyecto presentado por tres jóvenes arquitectos recién egresados de la Escuela de Arquitectura: Vicente Mendiola, Carlos Greenham, y Luis Alvarado; el edificio fue rápidamente construido e inaugurado en el año de 1926. Dejando de lado la circunstancia de que fue éste uno de los primeros conjuntos encomendado por el sector de trabajadores que tan importante participación tuvo durante la guerra de Revolución, arquitectónicamente representa uno de los casos más tempranos de la presencia de una morfología que al tiempo quedara identificado con el estilo Decó que se desarrollara en México; diseñado en el mismo año en que se escenificó la importante exposición francesa, pone de manifiesto el hecho trascendental de que si bien durante el evento parisino se construyeron los pabellones ya citados, en realidad

las ideas y las imágenes plásticas que los hicieron posible, se habían venido incubando tiempo atrás a través de algunas reflexiones teóricas y con mayor importancia en los objetos de uso cotidiano que desde inicios de los años veinte, se empezaban a diseñar ya de acuerdo a nuevos patrones plásticos. Sin descartar la posibilidad de que los tres arquitectos hayan sido influenciados por las imágenes de la exposición, esto tuvo que haber sido necesariamente después del diseño del edificio, toda vez que como ya se ha dejado sentado el primer juego de fotografías sobre la exposición de París que se publica en México (hasta donde nuestros registros nos han permitido averiguarlo) apareció en el mes de septiembre de 1925, fotografías que además no presentan prácticamente ningún punto de coincidencia con el edificio de los ferrocarrileros. Una de las posibilidades para pensar en que este conjunto pudiera ser producto directo del léxico arquitectónico presentado en el evento, sería la de que alguno de los arquitectos diseñadores hubiera estado presente en el mismo, la información de que disponemos nos deja saber que al menos Vicente Mendiola (quien seguramente como en otros muchos casos de su trabajo en colaboración, llevó la pauta del diseño) no viajó a París en ese año ni en el resto de la década misma, haría falta obtener la información sobre los dos coautores restantes. Por todo lo anterior, la interpretación que nos resulta más convincente en torno al origen del vocabulario plástico del edificio es aquella que fija su procedencia en las estilizaciones lineales y el peculiar mol-

deo de planos de los modernismos austriacos y alemanes de principios de siglo, los que, tal como ya lo hemos planteado, alimentan en sus orígenes a la nueva tendencia que en la exposición de 1925 vió cristalizado su lenguaje geométrico.

La fachada de este edificio tiene un doble significado dentro de la historia de la plástica post-revolucionaria, por un lado y como ya se acotó, inaugura para la arquitectura local el uso del repertorio Decó; por otro, es una de las más claras manifestaciones de autonomía expresiva llevada a cabo por diseñadores jóvenes, que se veían la mayoría de las veces, en la necesidad de colaborar en un taller de proyectos dirigido por alguno de los arquitectos de mayor prestigio en la época (Mendiola en este momento trabaja para la firma "Calderón-Ortiz Monasterio") y por las noches laborar en sus propios proyectos que aunque de menor importancia, les daban la oportunidad de ensayar caminos de expresión absolutamente propios. El edificio se construyó en un lote situado en la parte intermedia de la manzana, circunstancia que limitó a la construcción de una sola fachada externa; en el interior se dispuso un espacio de holgada dimensión planteado como sala de asambleas y usos múltiples, paralelamente se organizaron los tres niveles de que consta la estructura orientados al frente del inmueble, quedando el gran salón reservado a la zona posterior y un pasillo intermedio uniéndolo con el vano del acceso situado en la parte central de la fachada. Este fue el punto de origen de los ejes de simetría tanto vertical como de profundidad en base a los

cuales se organizó el partido del proyecto; el pavimento de fachada funciona de acuerdo a un régimen planimétrico absoluto, subdividido por cinco entrecalles de las cuales la intermedia resalta el punto del acceso haciéndose más alta que el resto del conjunto y modificando la tonalidad de la cantera de recubrimiento, del blanco chiluca en el resto de la fachada a gris oscuro solamente en los límites del friso central. La ventaneria adoptó la proporción rectangular a fin de coadyuvar al énfasis verticalizante de todo el alzado, dibujándose éste con suaves transiciones de planos y que, como ya se explicó con anterioridad, busca enfáticamente dentro de esta tendencia geometrizable la preeminencia tanto de la línea (a través de los bordes sombreados) como del paralelepípedo de muy escasa profundidad. Prácticamente todo el conjunto se resuelve en un movimiento interno de vanos de diferentes dimensiones, que empalmados orgánicamente plantean un retroceso de planos hasta fundirse con la superficie encristalada de ventanas, y en avance frontal, buscando la captura del espacio dentro del que se configuró el edificio. De manera directa y apenas señalada en algunos detalles de magistral factura, encontramos también por primera vez dos elementos que serán de reiterado uso por los artifices del estilo: la presencia de estrias y la tendencia a la piramidización de las masas; en este caso, las estrias aparecen como dos breves cintas horizontales flanqueando el remate, constituidas por pequeños prismas triangulares que en consecuencia mantienen generalmente una cara sombreada y la otra

iluminada, el efecto a la distancia es el de un contrapunto de diminutas sombras que refuerza la solidez de la entrecalle intermedia; es este un detalle de logrado buen oficio, por los diminutos cuerpos geométricos que con un breve giro de aristas modifican radicalmente el contexto de sombras del conjunto, así como por su repercusión en el suave balance que prodigan a la pantalla luminosa de la fachada cuyo potencial dinámico se refiere al ascenso vertical de las líneas. A su vez la piramidización se pone de manifiesto en los sucesivos recortes de las aristas de los planos al llegar al pretil de la azotea, la intención fue ir gradualmente disminuyendo el ancho del coronamiento de tal manera que en la cúspide la sección fuera menor que la de la misma base del pretil.

Como remate ascensional de la entrecalle central, aparece un pequeño medallón trabajado con un labrado externo de contorno circular y un fondo a base de mosaico veneciano azul, sobre el que destacan las iniciales estilizadas de la congregación propietaria del inmueble. Un arco de medio punto define el acceso, mientras que una marquesina metálica sujeta mediante cadenas al muro principal, despliega un sosegado movimiento ondulatorio sobre el ingreso mismo densificando de esta manera, la única área profusamente sombreada de la fachada, la que permanentemente y dada su condición eminentemente planimétrica se mantiene iluminada. Los accesorios tan propios del Decó y que son en sí mismos una cualidad formal inobjetable del estilo, aparecen de modo reservado en la herrería de las ventanas de

la planta baja, en el portón del acceso, y en el relieve que exorna el borde de la marquesina, concebido dentro de una aparente analogía con motivos pres hispánicos (fundamentalmente grecas), al igual que el borde del paño en el que directamente se apoya el arco de acceso.

ORFANATORIO SAN ANTONIO Y SANTA ISABEL.- (Fotos 3 y 4).

El Orfanatorio San Antonio y Santa Isabel, fue el primero de los cuatro edificios dedicados a la caridad pública que la "Fundación Mier y Pesado" construyó de acuerdo a la disposición testamentaria que le dió origen. La referencia que tenemos sobre este vasto conjunto que a la fecha sigue cumpliendo con la tarea social para la cual fue construido, es que fué encargada su construcción al arquitecto Manuel Cortina García distinguido miembro de la tradicionalista línea académica, y quien en esa época contaba ya con un probado prestigio profesional como diseñador y constructor de importantes residencias. Desconocemos quien fue el autor del proyecto del conjunto que tradicionalmente se ha asignado al mismo arquitecto Cortina, circunstancia que ponemos en duda principalmente después de revisar la línea de diseño eminentemente ecléctica y apoyada en el academicismo finisecular que se aprecia en la obra de Cortina; el proyecto fue desarrollado en el gabinete de Cortina y posiblemente siguiendo las normas generales para el trazo del partido (sobre

todo en planta) dictadas por el viejo maestro, pero el encargo de moldear la volumetría y el diseño de paramentos, detalles y accesorios de ornato consideramos que debió ser alguien que como en el caso de los autores del edificio de ferrocarriles, hubiera tenido acceso a las modernas propuestas estéticas europeas. Sabemos por otra parte que el arquitecto Juan Segura G. (recomendado por sus familiares los Hier y Pesado), colaboró directamente en la ejecución del edificio llevando a cabo la residencia de obra, desconocemos cual pudo haber sido su participación -si es que la hubo- en la realización del proyecto mismo, que por otra parte presenta una singularidad plástica muy independiente de la que Segura pondrá en juego cuando el año siguiente empieza a ejecutar sus primeras obras importantes.

El conjunto se organizó considerando áreas comunes de convivencia, deporte y estudio en la parte central del complejo, que para ello adoptó una planta elíptica y donde se ubicaron el patio de recreos y la alberca; siguiendo un esquema radial, parten ocho brazos con los alojamientos separados para hombres y mujeres, y coincidiendo con el eje menor de la elipse están la zona de gobierno en la parte frontal y las aulas en la posterior.⁽⁶⁾ Los cuerpos que contienen los espacios de alojamiento presentan una morfología muy diferente a aquellos que se localizan en la región frontal del conjunto (la que avanza sobre el alineamiento de la calzada Guadalupe), mientras que los segundos recibieron todo el impacto de los recursos del Decó, los primeros (dentro de lo que hoy podríamos explicar como un

descenso en la jerarquía plástica del proyecto) aparecen como prismas rectangulares, de notable desnudez y pronunciados vértices que acusan la robusta geometría de las nasas. La ventanería rectangular ubicada en los dos niveles de los cuerpos atenúa lo que hubiera resultado un exceso de peso virtual, con firiendo con su sosegado ritmo transitorio un bien cuidado equilibrio compositivo. La gran importancia que encontramos en la elemental sintaxis geométrica de estos cuerpos, es la de ser antecedentes muy importantes al advenimiento, pocos años después del racionalismo expuesto por Juan O'Gorman, una de cuyas máximas giraba en torno a la defensa de la desnudez decorativa del edificio, toda vez que el acento expresivo lo debía dar la volumetría misma conformada de acuerdo a un régimen cubista en donde por consiguiente, la presencia del prisma rectangular era el punto de partida expresivo. La utilización del concreto armado desde la cimentación y después en la superestructura, contribuyó por un lado a la eliminación de accesos externos (cornisas, ménsulas etc.), y por otra a conformar como consecuencia y de acuerdo a los nuevos estilos que cobrarán importancia a partir de los años treinta, una nueva estética en donde conceptos como la apariencia de solidez, la pulcritud de las líneas horizontales, y la extensión de los vanos de ventanas serán primordiales. Uno de los mejores ejemplos que podemos encontrar en el orfanatorio en relación a esta nueva estética de procedencia totalmente "ingenieril" (como aquella que desde el siglo XIX, y expresada en las construcciones

de hierro vino a impactar a los pioneros europeos de la modernidad arquitectónica), es el del cuerpo anular que rodeando la elipse central une en un circuito a los diversos brazos del conjunto, la vista particular de esta estructura ligando un cuerpo con el otro, es la de un puente que limpiamente y sin emplear elementos de apoyo secundarios salva el espacio enlazando los volúmenes.

La fachada principal (Oriente) del edificio fue objeto de un tratamiento diferente, teniendo como apoyo la misma geometría rectangular a que dió lugar la estructura de concreto, los cuerpos sufren un despliegue frontal muy interesante y pocas veces observado en otras edificaciones; partiendo de un cuerpo paralelo en cada uno de los extremos de la fachada, esta inicia un movimiento que la lleva a plisarse en ángulos de diferentes aberturas sin respetar la norma generalizadora del Decó, de replegarse en compases de ángulos rectos. La ondulación se acentúa con dos elementos diferenciadores: el primero es una torreta de planta circular, que en la esquina opera como rótula que impulsa el despliegue, este cuerpo a su vez se cubre con un cupulín de bóveda muy rebajada, nervaduras de concreto y profusa crystalería cuya procedencia estilística pudiera encontrarse en los torreones ornamentales de edificios como el "Palacio de Hierro". El segundo elemento que acusa la movilidad frontal, es la fachada de un cuerpo que se proyecta perpendicularmente al frente; la intención formal parece ser la de atenuar las prolongadas horizontalidades a que da lugar el conjunto sin tener

que llegar al pronunciamiento vertical. Estas breves fachadas (recuérdese que estamos enfrente de una composición absolutamente simétrica) son realmente un ejemplo de bien logrado diseño arquitectónico, las esquinas se curvan ligeramente por medio de haces de estrias para pronunciar la continuidad plástica de este alzado, respecto del resto de la fachada; tres en trecalles que reciben ventanas y que se perfilan con las ya ca racterísticas deslizamientos de planos rectangulares constituyen el tema central, y un coronamiento de ligero perfil apiramidado toca con ello uno de los propósitos que dentro de las apariencias buscó el estilo. Estas dos reducidas fachadas cobijan a su vez al último desplazamiento frontal que concluye en el paño central que contiene el acceso al edificio; pares de ventanas rectangulares formando entrecalles configuran la temática de este frontispicio, en donde por primera vez aparece en un edificio de la época, el característico alfabeto voluptuosamente estilizado que será a la larga, uno de los signos inconfundibles del diseño Decó.

EL FRONTON MEXICO. - (Fotos 14, 15 y 16).

Construido en 1929 el "Frontón México" puede ser catalogado como una de las grandes construcciones de la década; edificado sobre los 3300 m² de un terreno ubicado en la periferia de la plaza de la República, el vasto conjunto sigue cumplien-

do a la fecha la misma actividad para el cual fue proyectado, aun que con la sustitución de algunas funciones y la modificación consecuente de elementos de la composición interior tanto como de fachadas, (a juzgar por las imágenes del proyecto original)⁽⁷⁾ sin embargo, desconocemos si estas modificaciones fueron planteadas durante la construcción misma, o son posteriores a su terminación, nuestra particular opinión es que se hayan presentado de origen, toda vez que la fachada presenta una gran coherencia formal. El diseño es original del arquitecto Joaquín Capilla, quien resultó ganador en el concurso que para el efecto fue convocado por el comité propietario del inmueble, y la construcción quedó bajo la responsabilidad de los ingenieros Teodoro Kunhardt, Ernesto Gómez Arzapalo y la Compañía "Concreto, S. A."

El complejo se desarrolla en torno al gran espacio destinado al frontón que ocupa todo el flanco norte de la estructura; la banda sur actualmente está organizada en cuatro niveles destinados al alojamiento de oficinas independientes de la actividad deportiva que da nombre al edificio. Según la descripción del proyecto original,⁽⁸⁾ el frontón de exhibiciones profesionales iría acompañado por otros dos géneros de servicios: un área social integrada por cabaret, bar y restaurant, y un club deportivo dentro del cual habría alberca, gimnasio, frontones abiertos y cerrados para aficionados y zona de baños y vestidores. Toda la estructura del edificio, incluida la cubierta del frontón en forma de bóveda rebajada, es de concreto

armado, circunstancia que fue objeto de gran publicidad en su momento, dada la dilatada magnitud del conjunto. La fachada sur se organiza de acuerdo a un sistema reticular de entrecalles sobresalientes y subdivisiones horizontales, formadas por placas ciegas que soportan ventanas cuadrangulares; este esquema no dista mucho del planteado originalmente, y solo sustituye en dos niveles, muros cerrados por los consiguientes a base de ventanería de cristal. El frontis oriente tanto como la fachada norte limitantes del frontón en sí, asumen la presencia sobresaliente de contrafuertes de concreto modelados de igual forma que las entrecalles del alzado sur, a base de una sucesión gradual de rectángulos que disminuyendo en dimensión a medida que avanzan al frente, tienden a destacar sus aristas por medio del efecto de claroscuro; "la entrecalle desvanecida" se ha convertido ya a fines de la década en un símbolo inequívoco del nuevo estilo que configurará dentro de los márgenes de la historia local, el gran periodo del Decó.

Las dos esquinas frontales del edificio se refuerzan empleando una superficie curva que a su vez se enlaza a las fachadas contiguas por medio de una sucesión de estrias, que resuelven de manera clara y contundente el propósito de diseño, consistente en establecer una permanente continuidad de planos evitando en todo momento los quiebres violentos a que dan lugar las agudas angulosidades rectas. En el proyecto original se contempló la ubicación de marquesinas ondulantes en cada uno de los cuatro accesos al edificio; sin embargo, el estado ac-

tual solo mantiene la presencia de este elemento de gran sensualidad plástica, en los accesos abiertos en los torreones de las esquinas. La delgada losa que da origen a estas breves coberturas físicas, cumple no solo con el propósito de jerarquizar con mayor intensidad el cambio de dirección de los planos frontales, sino que además opera como elemento de contraste plástico al significar una condición de virtual suavidad en medio de un contexto de apretada solidez geométrica. La ligereza con que se registra el aparente vuelo de las marquesinas, viene a interrumpir el gradual traslado de la luz hacia la sombra sobre la superficie cilíndrica de la esquina, provocando con cierta violencia la irrupción de una pesada mancha sombreada sobre el limitado territorio del ingreso. Tal como se aprecia hoy en día, las dos entradas al conjunto de oficinas sobre la fachada sur, son arcos de medio punto que discretamente se dibujan inscritos dentro de la gran armonía cuadrangular del paramento, mientras que una banda de ventanillas rectangulares desplantadas sobre un rodapie define perfectamente el área de planta baja; dos tableros en relieve labrados con motivos de inspiración prehispánica, se colocaron en la parte superior de los cilindros laterales como una clara muestra de aplicación de los motivos ornamentales con los que generalmente se acompañaron las edificaciones características de esta corriente ar-tística.

LA CENTRAL TELEFONICA VICTORIA.- (Fotos 17, 18, 19 y 20)

Dentro de la gran expansión tecnológica que aplicada al ramo de las comunicaciones se dió en el país durante el periodo del Maximato, la proliferación de la red telefónica ocupó un sitio de primera importancia. A fin de apoyar a la instalación del sistema que cada vez es objeto de mayor demanda dentro de la ciudad de México, las empresas extranjeras que tenían concesionado el servicio por el gobierno mexicano, impulsan la construcción de edificios que les permiten alojar las "centrales" de distribución de nuevos ramales urbanos. La mayoría de estos proyectos han desaparecido o han sufrido modificaciones radicales en su constitución física; sin embargo, la que ocupa este análisis ha logrado mantenerse prácticamente inalterada a más de cincuenta años de haber sido construida. La "Central Victoria" (actualmente perteneciente al sistema de Teléfonos de México), fue construida en 1931 de acuerdo al proyecto de los arquitectos Fernando y Miguel Cervantes y bajo la dirección técnica del ingeniero Hugo Lindsguit; la estructura es de cuatro niveles dedicados al trabajo de oficinas y un recinto interno a modo de patio cubierto, contemplando una altura equivalente a la de la zona de trabajo, y que originalmente fue utilizado como gran salón de pasos perdidos en donde el público podía hacer uso del servicio colectivo de teléfonos. Tanto este espacio como el vestíbulo de acceso al conjunto recibieron el tratamiento ornamental que más tarde se convirtió en caracte-

rístico del Decó; los pavimentos se integraron con materiales pétreos de diversos colores formando figuras de contornos geométrizantes, las bancas y mesas integradas a la arquitectura, fueron forjadas en concreto y tabique y terminadas con generosidad plástica y cromática. Las puertas y cancelos de cristal son marcos de hierro que soportan además de las placas translúcidas, vibrantes enjambres en zig-zag, ondulaciones y requiebres concediendo a la línea una vez más, la preeminencia total dentro del contexto plástico del edificio. La fachada exterior parte del principio organizativo de las "entrecalles desvanecidas" para contener a las bandas verticales que reciben la apertura de ventanería; ésta a su vez juega con la alternancia de dos ritmos, el de los vanos aislados y el de los que se reúnen en grupos de tres, en ambos casos la forma de la ventana es rectangular apoyando el sentido general de la fachada que busca el énfasis de la vertical; planos aislados se presentan paulatinamente entre las ventanas y en algunos casos sirven de apoyo a recuadros con labrados de índole totalmente abstracta. La planta baja recibe un rodapie de recinto: viejo elemento de estirpe colonial y que sigue operando como medio para acentuar el peso virtual del conjunto; los vanos del cuerpo central de fachada, presentan en este nivel la diferenciación de contar con un cerramiento mixtilíneo característico también de la etapa artística en que se sitúa la construcción de este inmueble. No existe marquesina, y en sustitución de ella y como elemento que tiende a reforzar la presencia del

ingreso (sobre el eje de simetría de la fachada), los arquitectos se valieron del mismo efecto que condiciona las "entrecalles desvanecidas", utilizando en este caso planos recortados con el mismo contorno del arco, y cuyo paulatino remetimiento concluye en el vano que físicamente contiene la puerta de entrada. Sendas águilas flanquean junto con lámparas cúbicas la zona del ingreso al edificio, respecto de ellas vale la pena apuntar las siguientes consideraciones. Las águilas recubiertas en latón o bronce representan en este caso algunas circunstancias importantes para la interpretación plástica del conjunto dentro de los límites del estilo Decó en el que se enmarca, si bien la condición de ornamentar "persé" se recoge de la voluntad parisina puesta de manifiesto en 1925, el motivo específico del águila ubicada frontalmente y en posición sedente es indefectiblemente de procedencia norteamericana, circunstancia que viene a reafirmarse cuando las águilas sirven para sostener hasta banderas (recuérdense las águilas flanqueando el acceso del Empire State Building, inaugurado en New York en el mismo año). Por otra parte el modelado de cada una de las figuras, es en sí mismo toda una lección de ornamentalismo, las diferentes partes que integran la anatomía del ave, se conformaron a base del clásico sistema de combinación de planos de contorno cuadrangular, y que si bien acusan el volumen del cuerpo, en ningún momento pretenden incidir en la generación de una forma de contornos curvilíneos y de aspecto masivo; las alas plegadas al fondo se presentan como un gran resplandor en el que se apo

ya el cuerpo del águila, y el plumaje aparece representado a través de la sucesión de breves superficies de forma rectangular que una vez más se manifiestan por medio del sombreado de aristas. Las lámparas sobrepuestas al muro, representan en este momento un recurso del que se valieron muchos diseñadores para incorporar a su arquitectura la imagen de la electricidad como distinción del progreso. En este caso las lámparas presentan los lineamientos generales con los que se pueden identificar estos accesorios en la época; se trata de una caja vidriada dentro de otra hecha a base de una ligera estructura de hierro; que viene a significar un continente de enorme gracia apenas acorde por su delicadeza con el enigmático fenómeno que a primera vista puede ser el instantáneo encendido de una bombilla eléctrica.

LAS CASAS HABITACIÓN.-

El género de la vivienda unifamiliar se vio también impactado por la presencia de Decó no solo en la capital de la República, sino también en muchas ciudades de provincia. En el caso de la ciudad de México la proliferación del Decó o de cualquiera de sus múltiples variantes se presenta asociado a la edificación en las zonas aledañas al casco antiguo de la ciudad y con especial inclinación al Sur Poniente. Difícilmente se encuentran ejemplos del estilo en la parte Norte y Poniente,

toda vez que a pesar de las expansiones que vino sufriendo la ciudad, estas regiones siguieron siendo habitadas por la clase media y proletaria, no así el caso de las nuevas urbanizaciones que como la Condesa, y la Hipódromo Condesa, se significan como la mejor alternativa que la pequeña burguesía tiene a mano para incorporarse al vértigo de la modernidad que venía de Estados Unidos. Por tal motivo, la apariencia Decó se convierte rápidamente en motivo de identidad dentro de estos nuevos fraccionamientos, y aún en algunas calles de colonias que, como la Roma colindan directamente con los nuevos barrios y en tal medida se ven directamente contagiados por los nuevos juegos de imágenes. Hemos seleccionado dos casos para ilustrar la aplicación del Decó geometrizable dentro del género de vivienda, ambos fueron construidos por el mismo autor en terrenos contiguos pero presentan una interesante variante en cuanto a sus repertorios formales, que aunque no se desentienden de la genealogía Decó representan dos de los modos expresivos en que se derivó el estilo; cada uno de ellos es un conjunto de viviendas integrados de acuerdo al tradicional sistema espacial del patio central (de vecindad), y sendas crujías flanqueándolo; se ubican en la calle de Puebla N°. 74, el construido en 1931 y Puebla N°. 82 el correspondiente a 1932 y el autor fue el arquitecto Jorge Carlos Capdevielle. (Fotos 38 y 41). El primero se manifestó de acuerdo a un concepto de mayor abstracción, en el sentido de que utilizó líneas (horizontales fundamentalmente) en busca de la integración de planos dentro de

una asepsia total respecto a la posibilidad de ser identificado con algún otro estilo histórico; las texturas son absolutamente planas, no hay rodapiés, los ángulos rectos predominan constantemente pero se ha perdido el refinamiento en cuanto al tratamiento de los perfiles ligeramente sombreados, característicos del período. El conjunto contiguo de expresión formal, mucho más coincidente con el Decó, parece contener de manera subyacente un velado intento por recrear el gusto neocolonialista que por la época de la construcción del inmueble, todavía se mantenía vigente en el medio local. Se sustituye el impulso horizontal del edificio vecino, por un equilibrio medurado en donde ambas trayectorias se balancean formalmente, el ángulo con inclinación aproximadamente de cuarenta y cinco grados toma el sitio del ángulo recto y da lugar a los perfiles mixtilíneos u ochavados; la densidad de las texturas ásperas, la altura e importancia que cobra el rodapie tanto como la presencia de balconería de hierro forjado, son los principales argumentos para pensar en una reprimida inquietud neocolonialista. Ambos conjuntos son incuestionablemente Decó tanto por la constitución geométrica de los alzados como por la fecha de construcción, y resultan en buena medida casos excepcionales dentro de los múltiples ejemplos generados por el estilo toda vez que la mayoría de ellos buscó la seguridad virtual que confería la incorporación de relieves escultóricos, en contra de la aparente llanura a que podía dar lugar el geometrismo absoluto como elemento de composición ornamental.

2. TENDENCIA ECLECTICO - MAYISTA.-

Hemos dejado anotado el efecto que en la creación del característico vocabulario expresivo del estilo Decó, tuvo la re consideración de la arquitectura prehispánica mesoamericana co mo recurso inspirador. Aplicados primero en los diseños de en seres menores de uso cotidiano, los perfiles arquitectónicos mayas empezaron a ser pronto una fuente muy rica de sugestión artística, toda vez que contenía valores muy estimados para los diseñadores del periodo: dinámica lineal, juegos de clarobs curo y todo el misterio que le podía conferir tanto su origen en selvas inexploradas, como el casi total desconocimiento de la historia de sus creadores.

Las imágenes que las culturas precolombinas aportan al nuevo diseño industrial europeo son generalmente sintetizadas en grafismos de caprichosos contornos, en seriaciones de gre cas o trazos lineales que sin una referencia específica a al gún detalle determinado cumplen con el importante cometido de evocar una circunstancia cultural, a través de las abstraccio nes y los tejidos polilineales en los que conclufan los proyec tos decorativos de los artesanos franceses. Si bien como he mos apuntado con anterioridad, los perfiles de las grandes cons trucciones piramidales con sus ritmos sincopados de entrantes y salientes, taludes y tableros y preeminente invocación de la masa sobre el plano, son en un momento dado elementos capaces de inducir en la morfología de los nuevos objetos, su repercu

sión real en la arquitectura seguirá un camino de extrañas triangulaciones socio-culturales, en donde Francia opera como detonador ante la posibilidad de establecer un nuevo eclecticismo que se nutra de los motivos plásticos del arte prehispánico. México y Centroamérica son los herederos de las culturas mesoamericanas creadoras del arte que desde principios del siglo XX adquiere respetabilidad en los museos de Europa, y los Estados Unidos de Norteamérica (conscientes de su orfandad cultural) hacen del arte prehispánico latinoamericano un venero del cual extraer motivos de renovación plástica inducidos por la aceptación modernista que de ellos hacen los europeos.⁽⁹⁾ De esta manera, se establece un peculiar ciclo de "sugestión-producción" del cual México recoge solamente los modelos previamente configurados en el extranjero, los cuales distan mucho de la particular interpretación que los arquitectos locales hacen de sus propios antecedentes históricos.

La alternativa de utilizar los motivos decorativos indígenas en la arquitectura moderna norteamericana, data por lo menos de principios de siglo. Con una vocación planteada en la búsqueda de lo exótico, se construyeron en ciudades del suroeste norteamericano edificios dotados de una barroca ornamentación cuyos antecedentes como apunta Marjorie Ingle,⁽¹⁰⁾ pueden ser rastreados en las estructuras mayas y toltecas mexicanas. Edificios construidos en la ciudad de Los Angeles California, tales como el "Hotel Cordova" de 1912, el "Southwest Museum" de 1919-1920 a cargo de los arquitectos Allison and Allison, o la "Hollyhock House" construida por Franck Lloyd Wright entre

1918-1921, son apenas algunos de los muchos ejemplos que pueden ser mencionados en relación a la codificación de proyecto arquitectónico, que procuró no solo el revestimiento externo con aplicaciones de estuco, sino también las ambientaciones internas a través de una libre interpretación de los motivos estéticos indígenas. Si bien en estos casos no nos enfrentamos con un arqueologismo a ultranza como el que esgrimieron los arquitectos mexicanos (véase el caso de Manuel Amabilis entre otros), es notorio entender que la incorporación de elementos se hace con una relativa discriminación formal, por la cual no se procura la interpretación o la reinvención de los motivos tras un proceso de síntesis abstraccionista, tal como se ejerció durante el período de los veintes o más aún de los treinta, cuando inclusive el notable avance de la expresión pictórica occidental incide directamente en los esquemas formales desarrollados por los arquitectos. Los casos ya señalados tanto como algunos de los que vienen a presentarse en plena década Decó, son abigarramientos de relieves que inundan el espacio interno, o matizan las perspectivas externas de las edificaciones con enjambres formados por mascarones, cabezas serpentinas, copias malinterpretadas de relieves palencanos, y en la mayoría de los casos singulares formas que más que apoyar al propósito de extender un estilo historicista lo que hacen es citar constantemente la candidez del norteamericano, que se solaza con una postura al modo "naif", o de acuerdo a su actitud racista de estimar al latinoamericano bajo la óptica del "buen salvaje".

En el periodo que abarca los años veintes y treintas, apa-
recen sintomáticamente una serie de teatros en la unión ameri-
cana, que siguiendo los lineamientos plásticos enunciados pro-
curan la presencia del exotismo iberoamericano dentro de los
ambientes ciudadanos; Teatros "Azteca" [sic] encontramos por
lo menos en las ciudades de: San Antonio (1926), Eagle Pass
(1915), ambos de Texas; Teatros "Maya" [sic] en Denver Col.,
Los Angeles, California (1927) y el "Triburo Theater" de Queens,
New York (1930). A pesar de lo vistoso e impactante que resul-
ta la experiencia de estos edificios (hoy en día la mayoría
están profusamente policromados, aunque desconocemos si este
fue el propósito original del proyecto), no podemos afirmar que
su presencia haya condicionado la maduración de la arquitectu-
ra mexicana en la misma época, más bien serán otros los edifi-
cios que con un afán más velado de trasposición de símbolos
del lenguaje formal, pero con mayor énfasis en los procesos de
abstracción, dejarán sentir sus efectos en algunos edificios
construidos en México; tal vez los efectos mayores se plantea-
ron a nivel de las grandes estructuras de rascacielos en donde
sin intención de ocultamiento, los arquitectos norteamericanos
que los edificaron en el periodo ya señalado, hicieron uso tan-
to de los perfiles arquitectónicos mayas y teotihuacanos, co-
mo de los rutilantes destellos de la ornamentación Decó france-
sa. La ciudad de México, tal como se verá en el capítulo sub-
secuente dejó penetrar libremente todos estos nuevos caracteres
plásticos, sin reparar jamás en que se habían originado en su

propio territorio geográfico.

El edificio del "First Baptist Church" de Ventura California⁽¹¹⁾ construido por el arquitecto Robert B. Stacy-Judd en 1928-1930, es ejemplo del tipo de diseño que apoyado en el arte maya, se vino a manifestar casi inmediatamente en el horizonte de la ciudad de México. No podemos afirmar categóricamente el hecho de que este edificio sea la simiente del estilo desarrollado en México con las características neomayas que pretendemos desglosar en este apartado, tampoco tenemos la certeza de que algunas fotografías del conjunto hayan sido conocidas en México; sin embargo, la hipótesis planteada a partir de las similitudes formales y las fechas de ejecución de los respectivos edificios tanto en California como en México, gira en torno a considerar que algunos arquitectos mexicanos tuvieron conocimiento de la existencia de los edificios californianos (los ejemplos más representativos del neo-maya californiano, se desarrollaron en los alrededores de Hollywood)⁽¹²⁾, posiblemente a través de experiencias directas, y que motivados más que por la posibilidad de ejercer un estilo arqueologista, por el aspecto atrevido y modernizante de las fachadas, decidieron continuar con la misma línea en sus propias edificaciones; mientras que para el diseñador norteamericano la pirámide representaba un vínculo con el pasado indescifrable de las culturas mesoamericanas, para el arquitecto mexicano de finales de los veinte, esta misma figura geométrica era el símbolo de la tan anhelada verticalización con la que se hallaba revestida

la imagen del progreso artístico: el rascacielos.

El edificio de la "Baptist Church" se presenta exteriormente como una masa esquinada asimétrica y con el acceso principal en coincidencia con el vértice de los dos alzados laterales. El triángulo es la gran constante geométrica que define las partes esenciales de la composición, se le localiza en los vanos de ventana y acceso, y en el perfil de un enorme pilón frontal que robustece con su presencia, - eminentemente ornamental- la esquina del conjunto. En este caso la figura triangular más que hacer referencia a la silueta piramidal, alude a la forma peculiar del "arco falso maya" con sus características paredes inclinadas la una frente a la otra y cerramiento adintelado; una serie de ranuras verticales sobre el plano del pilón frontal y en los volúmenes sobresalientes del primer cuerpo, provocan una seriación de claroscuros que coadyuvan a reforzar el espíritu verticalizador que anima la composición. No faltan por supuesto las características "entrecalles desvanecidas" que de manera moderada significan la presencia del soplo europeizante dentro del léxico plástico de norteamérica; las ranuras a que hemos hecho alusión operan dentro de este conjunto como la contraparte de las estrias Decó, mientras que estas últimas disuelven la luz en líneas sucesivas de sombra que tiende a la luminosidad plena, aquellas concentran porciones oscuras dentro de esbeltos rectángulos perfectamente definidos que son además partes integrantes de series perfectamente ritmadas. La proximidad del estilo empleado en el edifi

cio con el Decó de la época es evidente, no solo por la inclinación conceptual hacia los propósitos ornamentales prehispanicos sino también, y de manera muy importante, por el tratamiento plástico del continente formal en donde la luz es controlada de manera sutil a través tanto de los desplazamientos frontales de planos, como en la alternancia ritmada de plenitudes y negaciones luminosas. Otros hechos sobresalientes dentro de la geometría del edificio son: los recortes dentellonados tanto del pilón como de uno de los volúmenes inferiores, circunstancia que alude a una marcada intención de rescatar la silueta de la pirámide maya del "Castillo de Kukulkan" en Chichentzá; la simetría que priva en el alzado principal, en contradicción del sentido axial del plano formal triangular, las fachadas laterales corresponden a modelos autónomos de composición, en una de ellas sobresale una gran ventana recortada sobre un arco falso maya, y en la otra coexisten dos breves volúmenes de siluetas diferentes el uno del otro. Completa la decoración externa una corniza moldurada a base de muy breves columnillas de procedencia Puuc, rematada por un talud invertido.

En México, la aparición de edificaciones haciendo referencia a este carácter prehispanista, coincide con el fin de la década y se resuelve a lo largo de dos vías: una es la que mayor vinculación guarda con la arquitectura californiana, y la otra que trata de ser más auténtica en cuanto a la imitación de las formas decorativas mayas, en especial aquellas que se dieron en las ciudades de la Península de Yucatán durante el pe

riodo Puuc (Uxmal sería el ejemplo a seguir más característico, toda vez que en esta época es ya una ciudad conocida por la arqueología). Del primer caso (Fotos 42, 57 y 58) encontramos algunos ejemplos en las zonas residenciales céntricas de la ciudad de México (la colonia de los Doctores), generalmente en el género de pequeños edificios departamentales, aunque no se presenta una marcada intención por trabajar la totalidad de los alzados al modo neo-maya, si aparecen algunos argumentos señaladamente característicos de esta línea; la tendencia a la verticalización de algunos paramentos a través del uso reiterado de gruesas estrias abultadas de sección cilíndrica, la alusión a los perfiles triangulares en el recorte de planos y sobre todo la presencia del marco mixtilíneo que recuerda en algunos casos de proporción vertical, al ya mencionado arco falso maya. En general, podríamos afirmar que este vano tan característico en la época, tiene su origen justamente en la silueta de la bóveda falsa maya y no como explica Israel Katzman, en la tímida intención de los arquitectos de abandonar paulatinamente el arco de medio punto, para incorporar el cerramiento adintelado propio de la tecnología del concreto.

En cuanto al segundo caso, el de los detalles decorativos cuya procedencia es marcadamente Maya-Puuc, se presenta en forma de parciales aplicaciones en fachadas cuya línea o temática general bien puede responder a otra intención estilística (foto 44); en este sentido es válido afirmar que la sintaxis plástica de los alzados externos se ve complementada con la presen-

cia de series de columnillas de robusto fuste y corta estatura, limitadas por las características cornizas de atadura con las que se solían rematar las estructuras horizontales mayas. Si bien el uso de estos recursos plásticos no fue exclusivo del periodo analizado (hemos visto que aparece en edificios cronológicamente anteriores a la aparición del Decó en México), sí resultaría válido afirmar que a instancias de la proliferación de las libertades ornamentales del Decó, se obtiene una suerte de legitimización del repertorio neo-maya en total independencia respecto de la línea arqueologista que siguió entre otros el arquitecto Manuel Amabilis, logrando con ello la elevación de algunos motivos artísticos precolombinos a la categoría de acentos de modernidad.

3. TENDENCIA PLASTICISTA.

Hemos agrupado bajo el rubro de tendencia plasticista a los edificios construidos durante esta época bajo los lineamientos generales del ornamentalismo decorativista, pero con un matiz diferente en el trabajo de la envolvente general del edificio y cuyo resultado se sintetiza en formas de planos muy cerrados, gran concesión por la masividad y una lejana evocación de la línea expresionista desarrollada en esa época, por el arquitecto alemán Erich Mendelsohn. Con esto, no intentamos afirmar que la arquitectura Decó mexicana, o por lo menos esta li-

nes plasticista, haya encontrado su motivo de inspiración en la obra de Mendelsohn cuya obra más reconocida en ese momento era la torre del Observatorio Einstein construida en 1921 en Potsdam Polonia, no contamos con los elementos documentales que nos permitan afirmar que Mendelsohn y su Torre Einstein fueron conocidos en México a fines de la década, circunstancia que en definitiva hubiera sido una magnífica justificación a la presencia de esta línea expresionista-arquitectónica. Las relaciones de identidad deben ser ubicadas en torno a la voluntad de forma, que nutre tanto al arquitecto alemán, como a los mexicanos que decidieran ensayar con nuevas composiciones de fachadas.

Mendelsohn llegó a ser uno de los más importantes propagandistas a través de su obra y sus croquis, de la voluntad expresionista en la arquitectura, entendida aquella como el propósito de trascender la tarea de servicio eminentemente práctico que le dan al usuario las formas y el espacio, para involucrarse en una suerte de léxico dramático que anima sustancialmente a ambas circunstancias y que generalmente impacta de manera directa la sensibilidad del espectador, quien encuentra en la arquitectura no solo la posibilidad de desarrollar la práctica cotidiana de sus actividades, sino también un medio propicio para desencadenar los hilos tensos de la imaginación.

Si bien la obra gráfica (las colecciones de apuntes) de Mendelsohn, parece ser que no fue conocida tempranamente en México, los conceptos teóricos de otro importante expresionista

como fue el también alemán Hanz Poelzig, si tuvieron una relativa difusión en nuestro medio, por lo menos (entre otras circunstancias) a partir de la publicación en 1925 del artículo: "Arquitectura Alemana" firmado por Ricardo Calderón.⁽¹³⁾ Se trata del condensado de un ensayo publicado por el mismo Poelzig en la revista norteamericana "The American Architect" (se omite la referencia de fecha y número en la Revista Cemento), en donde expresa algunos de los conceptos más sólidos que animaron su producción arquitectónica: "Los estilos no se crean, sino emanan" es la sentencia con que se abre el escrito, que debe entenderse como una crítica directa a la ola estilística que privaba en Occidente a principios de siglo, y que pretendía a base de un eclecticismo simplista concluir en la nueva caracterología formal definitoria del presente siglo; la crítica se extiende al puntualizar: "los americanos siguen en gran parte aferrados al estilo antiguo y a las tradiciones francesas. En cambio en Alemania tenemos el dilema de sustituir esos estilos por un estilo moderno -lo malo es que no existe todavía". De la misma importancia en cuanto al contenido conceptual resulta la siguiente reflexión, toda vez que se adecua perfectamente a la idea que en México se había desarrollado respecto de lo que es y significaba la arquitectura moderna: "... es obvio que en la Alemania de hoy los detalles del edificio no pueden ser más que lisos tanto en materiales cuanto en forma"; cuando revisamos la producción del periodo Decó, y en particular aquella que hemos denominado "plasticista" no pode-

mos menos que pensar en la forma tan acertada en que ésta cita parece haber sido aplicada en las composiciones de los alzados. Al igual que en los casos anteriores, hemos planteado una selección de ejemplos representativos para ilustrar el capítulo de tal forma que en lo que toca al plasticismo haremos referencia a los siguientes cuatro edificios: "El Teatro Coronel Lindbergh"; "El Edificio de Policía y Bomberos", "El Edificio de la Asociación Cristiana Femenina" y la "Estación del Ferrocarril Infantil de Chapultepec".

EL TEATRO CORONEL LINDBERGH/1927.- (Fotos 6, 7, 8, 9 y 10).

Ubicado en el corazón del Parque General San Martín (actualmente y por costumbre: "Parque México), el "Teatro al aire libre Coronel Lindbergh" fue diseñado por el arquitecto Leonardo Noriega por encargo de los promotores inmobiliarios "Basurto y De la Lama", quienes cuando lanzaron la campaña de ventas del fraccionamiento "Hipódromo de la Condesa", ofrecieron a sus clientes los beneficios de grandes zonas arboladas. El proyecto del fraccionamiento desarrollado por el arquitecto Jose Luis Cuevas incluyó en la parte central del trazado elíptico del conjunto, un dilatado parque de convivencia comunitaria; el proyecto particular de esta área se puso en manos del arquitecto Noriega quien además del teatro diseñó las fuentes, (Foto 10) el mobiliario urbano, los senderos y el lago interior.

Si bien la colonia Hipódromo Condesa representa hoy en día uno de los ejemplos más significativos del Art Decó Mexicano,⁽¹⁴⁾ las estructuras que confinan el espacio del teatro al aire libre se han consolidado en la memoria colectiva de la cultura mexicana del siglo XX como las más clásicas representaciones de esta tendencia artística, toda vez que si bien no contemplan una incorporación fiel y estricta de los modelos europeos, representan la adecuación local de los mismos dentro de una interesante combinación ecléctica en donde incluso se dejan ver elementos formales del nacionalismo mexicano, directriz que como hemos dejado sentado, se encontraba profundamente arraigada a mediados de la década y que en el proyecto de Noriega se manifestó a través de vigas de concreto con remates moldeados al modo de gualdras de madera. Este hecho, que si bien no responde estrictamente a un modelo histórico colonial, sino a una reinención de la historia de procedencia seguramente norteamericana, será un argumento de uso extensivo en muchas de las casas que se construirán en la propia colonia a partir de 1927, siempre que se trató de satisfacer la inquietud por el "colonial mexicano" solicitado por los usuarios.

La arquitectura del teatro al aire libre extiende sus tres elementos básicos en torno a un vasto espacio descubierto central: corredores pergolados en sendos flancos del conjunto, una tribuna-foro como remate del conjunto y una fuente que limita a la vez que sugiere con su transparencia el ingreso al teatro. Los pasillos pergolados (Foto 7) son de planta ligera

mente curva de tal suerte que la directriz de la circulación la establece el mismo espectador a medida que deambula y se interna en el espacio, sin ser éste el que predetermine la trayectoria del desplazamiento; gruesas columnas con acabado de áspera textura y sección poligonal sostienen el emparrillado superior de vigas de concreto dando lugar a una tamizada penetración lumínica, diferenciada cualitativamente de la que priva en la explanada central, y que viene a resultar una sutil transición entre ésta y el follaje sombreado del resto del parque; el gran foro (Foto 6) que limita el espacio central se desarrolla mediante un muy interesante repertorio de sugerencias arquitectónicas, que a la vez que operan como contenedores del sub-espacio dedicado a la representación teatral no significan un límite físico ni a la vista ni al ambiente del entorno, sino delicados elementos transitorios. Cinco elevadas y robustas columnas que sostienen un pergolado de concreto definen el foro abierto, las secciones poligonales de los pilares y sobre todo la voluntad formal de caracterizar un espacio mediante líneas verticales que lejos de limitar solo acentúan una posición dentro del ambiente, son las más clara relación de una de las primeras copias directas de los monumentos levantados en la exposición de París de 1925: la entrada a la exposición por la Plaza de la Concordia, conjunto que apareció fotografiado por primera vez en México en la "Revista Cemento",⁽¹⁵⁾ en ambos casos las columnas de concreto, no cumplen una tarea de soporte físico sino tan solo el propósito de ser un hito en el espacio

abierto. Enlazados a la columnata mediante un muro bajo de horizonte mixtilíneo, se localizan en ambos extremos del foro casetas cúbicas coronadas con el característico volumen de perfil dianantado, (Foto 8) que también pasará a ser uno de los modelos de ornamentación muy característico en la época; la fachada frontal de cada una de las casetas recibió aplicaciones en relieve policromo debidas posiblemente a la mano de Roberto Montenegro, con las tradicionales representaciones de las máscaras del drama y la risa tratadas en este caso de una manera innovadora, al ser doncellas de hierática frontalidad las que portan las máscaras. La señalada verticalidad de estas decoraciones se enfatiza mediante las líneas de los pliegues de las togas, hecho que además se repite en las estrias del fondo que sensualmente vibran siguiendo trayectorias semi-curvas; en las fachadas laterales y sobre el dintel de las puertas el autor dispuso medallones con motivos de gusto prehispánico. La fuente que limita al conjunto en la zona frontal, se compone con una escultura que representa a una sensual mujer con rasgos indígenas y que con los brazos en jarras sostiene sendas ollas de las cuales brota agua; una vez más nos enfrentamos a un propósito de tipo nacionalista aunque en este caso combinado con una alternativa de limitación espacial, -por medio de agua- absolutamente innovador dentro de la arquitectura mexicana, sobre todo si recordamos la robustez de las fachadas con que se caracterizó la construcción urbana hasta la época del nacionalismo mismo. El conjunto resulta un fiel seguidor del Decó

francés, no solo por la interpolación misma de elementos como la ya mencionada columnata de la plaza de la concordia, sino por el espíritu mismo que animó a la obra. El propósito de aplicar colores con sentido eminentemente decorativo, así como la distribución de pequeñas masas que como en el caso de los arcos intermedios que interrumpen los pasillos pergolados laterales (Foto 9), vienen a ser una vez más junto con las rejas de fino calada geometrizable, circunstancias de una intención plástica que se propone defender el valor estético de la arquitectura a partir de la ornamentación de sus elementos constitutivos.

EDIFICIO DE POLICIA Y BOMBEROS DE LA CIUDAD DE MEXICO.-

(Fotos 11, 65 y 66).

Dentro del extenso programa de construcción de edificios para la administración pública emprendido por el Gobierno del General Plutarco Elías Calles, se edificaron inmuebles no solo para alojar a las Secretarías de Estado (el de Salubridad y Asistencia fue sin duda el más importante) sino también para el servicio de las dependencias del gobierno municipal de la ciudad de México. El magnífico conjunto construido en la esquina de las calles de Independencia y Revillagigedo y dispuesto para albergar las instalaciones tanto del cuerpo de bomberos, como de la dirección de policía de la ciudad, es el más importan

te ejemplo dentro de este propósito de renovación edilicia llevada a cabo por los generales sonorenses. Construido dentro del periodo en el que el general Francisco R. Serrano fue Gobernador de la ciudad de México, el proyecto fue encargado directamente por el general Calles a la compañía "La Urbana, S. A."⁽¹⁶⁾ propiedad del arquitecto Guillermo Zarraga quien se vió favorecido con la mayoría de los más importantes diseños y construcciones que se desarrollaron durante los cuatro años del régimen callista.

En aquella época el arquitecto Vicente Mendiola Q. era responsable del taller de proyectos y diseñador él mismo, de los principales proyectos recibidos por la compañía, de esta manera al presentarse el encargo del "Edificio de Policía y Bomberos" fue él quien directamente se encargó del diseño total del edificio. Por la fachada que da hacia la calle de Independencia se abrieron los accesos para las carros cisterna de los bomberos que pasaron a ocupar toda la planta baja de ese flanco del edificio; por la otra fachada se dispuso el acceso principal y la entrada de vehículos patrullas que se depositaban en el patio interno; los pisos superiores alojaban los dormitorios, gimnasios y oficinas administrativas del servicio público que tenía su sede dentro del conjunto. Exteriormente el esquema se resuelve a partir de la torre de la esquina y los dos paños de las fachadas desplegados uniformemente a ambos lados del vértice del volumen, la torre al tiempo que geométricamente eslabona los alzados perpendiculares, se independi

za sutilmente mediante dos órdenes de recursos estéticos: planos cerrados que tienden a fortalecer la imagen del volumen cúbico, y un incremento en la altura del elemento a través de la incorporación de una suerte de linternilla o cupulin formado por contrafuertes perimetrales de concreto de diseño ascensional. La esquina justifica además la variación plástica de que es objeto respecto al entorno del propio edificio, en función de que aloja las escaleras un pozo central sobre el que colgaban las mangueras, con objeto de propiciar el total escurrimiento de agua después de los servicios; es esa también la justificación para la presencia de la torreta o pináculo que corona el elemento y en cuya parte superior, se hallaba instalada la sirena que alertaba al cuerpo de bomberos en caso de siniestros.

Exteriormente la planta baja se diferencia del resto del conjunto por la presencia de arcos de medio punto en los vanos que dan acceso a los carros de bomberos, y por dos relieves sobre recinto negro situados en el desplante de la torre de la esquina (Foto 66); uno hace alusión al fuego y el otro al agua, siguiendo un prototipo iconográfico emparentado con la tradición prehispánica, ambos son debidos a la mano del escultor Manuel Centurión. El cuerpo de la torre presenta una de las más ágiles y bien logradas composiciones Decó logradas en la ciudad de México; con sus tres grupos de ventanas escalonadas en cada una de las dos caras, es de los primeros casos en que la arquitectura mexicana se propone incorporar la idea de movi-

miento, concepto estrechamente vinculado a los ímpetus vanguardistas del arte occidental. Ambas fachadas están tratadas con el mismo sistema ornamental ensayado en el edificio de la Alameda de Ferrocarrileros, alternando "entrecalles desvanecidas" con lienzos verticales de ventanas de proporción rectangular, a su vez el cuerpo recibe también el modelado de los planos en retroceso a cuya riqueza de claroscuro se añade la alternancia de los vanos ascendentes de ventanería. No faltó en este caso, como en la mayoría de las realizaciones del periodo, el complemento de los elementos de ornato secundarios tales como: asta banderas empotrados en los muros, lámparas externas, barandales, rejas y letreros integrados a los cerramientos de los accesos; en el Excelsior del 16 de septiembre de 1927, se publicaron dos perspectivas hechas por Mendiola sobre el proyecto del edificio, en una tonada desde la contra esquina, se acusa de manera sobresaliente la importancia dada al pilón del vértice respecto del despliegue de la masa general, mientras que la otra hace alusión seguramente a alguna fase del anteproyecto, ya que representa un conjunto de mayor dimensión (Foto 65) que el ejecutado realmente y cuya extensión se prolongaba hasta la Avenida Juárez. En ella aparecen la torre en su posición final, los accesos de los carros de bomberos sobre la calle de Revillagigedo y un tratamiento de fachada a base de un ritmo acompasado de entrecalles alternando con ventanas, la planta baja es tratada al modo renacentista con un rodapie de mayor densidad volumétrica que el resto del cuerpo que a su

vez en subdividido dos veces mediante sendos accesos, mismos que repercuten verticalmente en formas de remetimientos rematados con arcos de medio punto.

LA ESTACIÓN DEL FERROCARRIL INFANTIL DE CHIAPULTEPEC/1928.-

(Foto 13)

Una de las obras urbanas emprendidas por el Gobierno del general Plutarco Elías Calles, fue la remodelación y acondicionamiento del Bosque de Chapultepec, tanto en la parte que correspondía a la residencia del presidente de la República, como en la que estaba destinada a recreo colectivo. El proyecto de gran extensión se desarrolló a lo largo de los cuatro años que abarcó el régimen callista, y requirió de la colaboración de varios arquitectos que se hicieron cargo de cada una de las zonas comprendidas en el plan de reformas. El arquitecto Luis McGregor⁽¹⁷⁾ encabezó el equipo que se hizo cargo de las obras en el castillo: remodelación de las terrazas externas, construcción de escalinatas de las pérgolas y del monumento a los Niños Héroes del jardín superior; en la zona que correspondía al recreo público se construyó el zoológico y las fuentes. Los trabajos en general se iniciaron en 1925, y se distribuyeron entre los siguientes arquitectos: Roberto Alvarez Espinoza⁽¹⁸⁾ quien se ocupó del diseño de las fuentes de "las ranas" y "la exterior", para lo que aprovechó el antiguo surtidor al inicio

del acueducto; suya es seguramente también la del "Quijote". José Gómez Echeverría⁽¹⁹⁾ estuvo a cargo de la estación terminal del ferrocarril escénico que rodea el parque zoológico. Otras obras ejecutadas en este mismo periodo y de las cuales no hemos encontrado referencias respecto a sus autores, son las siguientes: integración al parque, del terreno y construcciones de la ex-hacienda "La hormiga" (actualmente residencia presidencial de "Los Pinos"), el proyecto del Casino Militar, las instalaciones deportivas del campo de polo, y los proyectos del invernadero y el orquidario.

La estación del ferrocarril se compone de una limpia estructura de concreto monolítico, formada por una bóveda de cañón corrido, soportada por costillas curvas que descargan directamente en el suelo; tanto al frente como en la fachada posterior se colocaron lienzos de cristal siguiendo el contorno curvado de los arcos de medio punto, y cruzados verticalmente por dos columnas. Enmarcando lateralmente las fachadas, aparecen en cada alzado dos torretas macizas de envolvente cúbica cuya función es únicamente de apoyo decorativo, tratando posiblemente de remedar la función simbólica de los campanarios parroquiales del siglo XVIII mexicano. Cada una de las torretas presenta en la cúspide un muy interesante juego facetado que de algún modo mucho tiene que ver con el diseño de los remates diamantados que fueron característicos de la época; los fustes de las torres presentan el achatamiento de los vértices dentro de una intención que podemos interpretar como fortalecimiento

del valor masivo de la forma, al crear elementos de generatriz cúbica, pero con suave tránsito entre cada una de las superficies que integran el cuerpo del elemento. Esta condición se continúa en la parte superior de cada pináculo, al convertirse las aristas achatadas en breves émulos de contrafuertes que abrazan a un cubo interior recubierto con pedazería de mosaico multicolor, coronados por pirámides despuntadas. Estos paños policromos contrastan con el blanco que impera en todo el edificio, circunstancia ésta última que contribuye a establecer la unidad y continuidad formal del conjunto. José Gómez Echeverría había ya experimentado el uso del azulejo y el mosaico de colores en la fuente de la "plaza Popocatepetl" y el mobiliario urbano que diseñó para el fraccionamiento Hipódromo-Condesa, y aunque en algún momento justifica el uso de estos materiales en base a un propósito de reminiscencia colonialista, - en el caso de la estación del ferrocarril, se trata a todas luces de una voluntad ornamental más emparentada con los propósitos del estilo Decó que con los afanes arqueologistas puestos en boga pocos años antes. Anexo al cuerpo principal del edificio cuya función es la de servir como salón de pasos perdidos de la terminal ferroviaria, se dispuso la construcción de un pabellón sin muros laterales integrado al ambiente circundante, en cuyo interior se alojó un merendero que sigue operando como tal hasta la fecha; las esbeltas columnas de forma cerial y una suave ondulación de la cubierta en la zona central del espacio nos hacen pensar en el aspecto exterior que presentó el hoy de

saparecido "Mercado de Flores" construido en 1927 en el atrio de las iglesias de la Santa Veracruz y San Juan de Dios en la ciudad de México. (20)

La estación tal parece que fue planteada como un reto estructural que de inmediato fue aprovechado por la fábrica de cemento "La Tolteca", quien colocó en la fachada principal una placa de azulejo dirigida a los niños y cuya leyenda reza del modo siguiente:

"Esta estación durará muchos siglos porque el concreto se hace con cemento. Cuando seas grande, tus palacios los harás con concreto". (21)

Por otra parte, la imagen externa del conjunto se presenta airosa por la estabilidad que le confiere la desaparición de los apoyos intermedios y por la soltura con la que la estructura hiende y configura a la vez su propio espacio; la impresión es de notable audacia estética correspondiente a un estilo ávido de incursionar por el derrotero de actualidad plástica, que con tanta pasión era defendida en el país a fines del periodo de los años veintes.

EDIFICIO DE LA ASOCIACIÓN CRISTIANA FEMENINA ("YWCA")/1933.-

(Fotos 33, 34 y 35).

Se trata de uno de los ejemplos más tardíos de la tendencia Decó en México; construido en 1933 en un momento en que si bien todavía tenía amplia aceptación el ensayo estético desen-

cadena en los últimos años del período anterior, la discusión formal empezaba a centrarse en torno a la validez del racionalismo como la única respuesta capaz de resolver los ingentes problemas de habitación que enfrentaba la revolución. Esta circunstancia cronológica permitió a los arquitectos autores del proyecto, hacer un selecto acopio de los patrones plásticos plasmados en los edificios que les antecedieron y resolver la composición arquitectónica dentro de un esquema absolutamente congruente con la línea Decó. En el basamento del edificio existe una placa con los créditos a los autores de la obra, de los que a juzgar por el cargo que ostentaron resulta difícil detectar quien fue realmente el inspirador del proyecto: El arquitecto R. S. Gore fungió como arquitecto consultor; B. H. Adam, fue el director técnico; J. L. Cordero, el arquitecto es cultor y el ingeniero José A. Cuevas el responsable técnico de la obra.

El edificio es una contundente masa cúbica. situado en una esquina; dos son las fachadas que se ofrecen a la vía pública y el carácter general pese a la presencia permanente de vanos de ventanería es el de un ambiente interno absolutamente intros pectivo, alejado de todo tipo de relaciones visuales con el ex terior, pero con los necesarios vínculos que permiten tanto la iluminación como la ventilación necesarias para el desempeño de la práctica deportiva que originalmente sustentó al conjunto. La sintaxis plástica exterior se despliega utilizando una serie de recursos de gran relevancia, tanto por la síntesis

que proponen a partir de experiencias anteriores, como por su caracter absolutamente innovador; las fachadas se organizan en función de bandas verticales limitadas por las características "entrecalles desvanecidas" y subdivididas mediante gruesas platabandas ciegas que presentan generalmente aplicaciones a base de relieves, el nivel superior correspondiente a la zona de azotea se expresa exteriormente a base de marcos formados por las entrecalles y una trabe perimetral que a pesar de su escasa sección, alcanza a manifestarse como el remate horizontal de los paramentos de fachadas. El alzado sur resulta el más interesante en virtud del manejo asimétrico que se hace de sus componentes; hacia el costado oriente aparecen planos superpuestos en posición escalonada que además de diferenciarse del contexto por su intención de alto relieve, lo hacen por presentar una modalidad peculiar en la disposición de los vanos de ventanas. Hay un plano inferior en talud hacia adentro y unas columnillas que naciendo de ellos provocan una combinación de intersecciones de líneas diagonales con el correspondiente efecto de sombras en aparente movilidad, no solo por la incidencia de la luz solar, sino por la dinámica generada por los planos inclinados. Los vanos restantes forman en función de sus dimensiones dos órdenes diferentes para cada uno de sendos niveles colosales que se presentan al exterior, su proporción es rectangular y presentan en las partes inferiores el mismo detalle de plano inclinado (innovador dentro de la arquitectura mexicana) de las ventanas anteriores; pares de columnillas inter

medias y una clara intención distintiva respecto de los apunta dos para el cuerpo oriente, toda vez que es evidente la intención de provocar menor densidad de sombras, al no penetrar pro fundamente en la tercera dimensión.

A pesar de que la integración general del conjunto lo hace incidir preponderantemente en el sentido vertical, los auto res dispusieron el equilibrio de fuerzas plásticas mediante la inclusión de series de líneas horizontales limitadas por las entrecalles; en las zonas de ventanería se manifiestan mediante los manguetes que forma breves rectángulos apaisados, y en las platabandas a través de la simulación pétreo de una suerte de tabletas que obran como consecuencia visual de las ventanillas. El aparato ornamental es de lo más sugerente en la medi da que contempla tanto los estímulos futuristas plasmados en la imagen del aeroplano, en este caso simbolizado por las águ las con alas desplegadas frontalmente que exornan el pretil de la azotea, y en las líneas diagonales tan características de los impulsos "aerodinámicos" que en México estuvieron vigentes hasta entrada la década de los años cincuentas. Por otra parte, el revestimiento de cantera que señala el basamento de la esquina representa además de otra contribución a la dinámica de asimetría, un delicado detalle ornamental que bien puede ser calificado de obra maestra del Decó mexicano (Fotos 34 y 35): se trata de una suerte de coraza impuesta al cuerpo del edificio (con lo que exalta su vocación de ser un detalle de exorno) formada por dos cuerpos, el inferior exhibe sendos relieves

con personajes de evidente extracción figurativa prehispánica, aunque dibujados con la habitual dureza lineal y geometrista del Decó, que hace que los mismos trazos curvos que limitan piernas y brazos aparezcan dentro de la fórmula rectilínea que se contempla en el resto de la figura. Los rostros vistos en perfil han buscado su inspiración en las máscaras funerarias teotihuacanas y significan un dramático contraste plástico de transculturización artística, respecto de los penachos en forma de águila e integrados por una sucesión de líneas diagonales al modo europeo y norteamericano de la época, que paulatinamente se van integrando a la anatomía de cada uno de los personajes. El cuerpo superior de gran vitalidad asimétrica concilia tanto la presencia de cartelas con leyendas alusivas al destino del edificio, con cortes diagonales en las esquinas que adquieren la calidad de ser suaves traslados visuales de los planos frontales hacia los posteriores. La esquina misma de toda esta aplicación resguarda mediante un remetimiento, la presencia de una pequeña puerta metálica situada en diagonal, mientras que la parte superior presenta un suave recorte de la masa para desde la dimensión del bajo relieve, mostrar una combinación geométrica lineal de gran soltura y enorme valor combinativo dentro de la coherencia de este breve conjunto en relación al volumen total edificado.

La platabanda intermedia del edificio expone sobre las aplicaciones horizontales que simulan tabletas, siete recuadros sobresalientes y moldeados con una temática que hace alusión a

actividades formativas desarrolladas por la juventud. Cada uno de los cuadretes resulta una pequeña muestra del más puro trazo lineal puesto en boga en Europa a partir del desencadenamiento de la corriente Decó; una vez más, tenemos que hacer referencia a circunstancias que, como la agilidad lineal, el ensamble de planos y la ausencia de detalles anatómicos vienen a ser características de esta modalidad de diseño que sin duda encontró en el conjunto de la "YWCA", la mejor circunstancia para su manifestación clara y definitiva.

TENDENCIA DECORATIVISTA.-

Las amplias libertades compositivas a que dió lugar la aparición del gusto Decó, permitieron a algunos arquitectos mantener vigente el propósito de ornamentar externamente las edificaciones haciendo uso tanto de los recursos naturales como de aquellos que de manera accesoria podían colaborar al diseño de alzados y ambientes interiores. La reacción que provocó la protesta airada de los funcionalistas, no alcanzó en el momento en que cobró vigencia (paralelo al auge del Decó) a destempler la confianza que los diseñadores habían encontrado en el uso de aditivos plásticos adosados a la geometría de las construcciones, partes sustanciales de un estilo que en no pocos casos alcanzó niveles de gran excelencia estética difícil-

mente igualada en etapas posteriores, sobre todo por la gran calidad que se pudo dar en la manufactura de herrerías, labrado de cantera, granito y otros materiales pétreos, modelado de relieves a base de pastas suaves, combinación de metales y uso de azulejos y mosaicos. Al sector de edificios que más se cobijó en la valorización de estos recursos (anteponiéndose a la calidad que alcanza el trazo regulador por sí mismo), es al que hemos denominado "Decorativista" y es tal vez el que de manera más importante contribuyó a la difusión de la nueva iconografía Decó, creando un vocabulario de símbolos inconfundibles dentro de la historia de la arquitectura mexicana moderna.

El repertorio de elementos reelaborados de acuerdo al modelo Decó, puede sintetizarse para su revisión de acuerdo a los siguientes renglones:

Exteriores

1. Relieves adosados
2. Marquesinas
3. Vanos de acceso
4. Herrería en puertas de acceso y otros elementos
5. Rodapiés y jardineras
6. Letreros y lámparas
7. Asta banderas y esculturas
8. Ménsulas

Interiores

1. Directorios, buzones y puertas de elevadores
2. Fuentes y bancas
3. Pavimentos y lambrines
4. Vitrales y mascarones

RELIEVES ADOSADOS. - (Fotos 25, 44, 62 y 67)

Consisten la mayoría de los casos en placas cuadradas o rectangulares moldeados a base de pastas suaves o labrados directos en el material de acuerdo a tres temáticas predominantes: la de motivos vegetales, las composiciones abstractas a base de línea y planos, y los temas que muestran escenas en donde aparecen seres humanos o animales. La primera categoría, la de los temas vegetales, fue la más extendida en cuanto a su uso; presenta generalmente ramilletes de hojas estilizadas con terminación en roleos y volutas, en ocasiones el labrado toma como elemento sustentante la forma del vegetal para después a partir de un proceso de estilización dar lugar a nuevas apariencias formales que tan solo guardan breves referencias de la organicidad del motivo original. Un apéndice derivado de este motivo fue el de los frisos rectangulares que presentan diseños fitoformes extendidos y con gran frecuencia volcados dentro de una voluptuosa geometría integrada preponderantemente por líneas curvas, tal es el caso de algunas de las fachadas diseñadas por

el ingeniero Francisco Serrano quien en la mayoría de los casos ordenó esquemas originales para sus decoraciones (Foto 62), de jando de recurrir a los diseños aparentemente prototípicos de que disponían los talleres de labrado. No solo las hojas fueron motivo de exaltación decorativa, en algunos casos dentro de los ejemplos revisados para tomar estas conclusiones, apare cen también flores en disposición aislada y frontal como en la fachada de la casa ubicada en Campeche N°. 47 (Foto 44); es de entenderse la inclinación por utilizar con mayor frecuencia la hoja aislada, toda vez que ello pudo significar una reinterpre tación de los motivos de ornato clásicos greco-latinos, en los que como se sabe, los ramos de hojas de acanto, vid y otras va riedades formaron el punto de partida para la creación de gran des motivos que se mantuvieron impertubables a lo largo del tiempo.

El segundo modelo utilizado fue el de las composiciones planimétricas, cuyo único cometido es el libre ensamble de por ciones sombreadas contra planos iluminados ajenos a toda relación figurativa. Aunque de hecho este fue un recurso empleado en el trazo de los alzados, en algunas ocasiones se le encuentra por menorizado a base de series geométricas tanto en forma de cenefas y bandas verticales, como en forma de recuadros y tableros. El "Edificio Anáhuac" (Fotos 36 y 37), obra del ingeniero Serrano (1932) presenta en su fachada magníficos ejemplos de esta línea decorativa, tanto por la sobresaliente en tre calle central a base de lazería romboidal que termina por

convertirse en la parte superior en sucesión de líneas horizontales, que a su vez dan lugar a platabandas lisas y extendidas como en los recuadros que se dan alternados en los cuerpos laterales, y cuyos diseños son únicamente combinaciones de formas curvas y rectas tal vez como resultado de un proceso de síntesis y abstracción, pero cuya apariencia se desvincula de cualquier referencia clara a algún elemento figurativo. La tercera opción, la de las escenas en donde participan seres humanos y animales se dió con menor frecuencia que las anteriores, aunque no por ello dejó de presentar muestras de excelente calidad artística como las que ya señalamos correspondientes al edificio de la "YNCA". Como antecedente importante para esta variación temática debemos de anotar el caso de los relieves que Carlos Obregón Santacilia ordenó para las fachadas del edificio de la Secretaría de Salubridad, los cuales son alusiones a las diversas actividades desarrolladas por el ministerio; todos ellos presentan combinaciones de elementos simbólicos pero representados en un total apego al aspecto real del objeto. Caso característico ya dentro del estilo Decó es el cuadro que aparece sobre el acceso del edificio situado en la esquina de Hamburgo y Lieja (Foto 67) y que representa una variación del friso "riego de las panateneas, que adornó exteriormente el perímetro del Partenon.

LAS MARQUESINAS.- (Fotos 15, 22, 24, 49, 51 y 52).

El empleo de una breve cubierta sobre el acceso principal

al inmueble si bien no representó en éste momento una innovación total a la arquitectura moderna mexicana (aparece en edificios como el "Palacio de Correos" de 1902, y el "Correo Francés" de 1926) si resulta aportación del Decó el retomar su uso como distinción funcional y estética dentro del contexto particular del edificio. De procedencia europea (el modernismo de principio de siglo recurre a la marquesina tanto en París como en Viena) seguramente llegó a México a través de los arquitectos extranjeros que laboraron en las dos primeras décadas, pero no causó impacto en el medio local a tal grado que una revisión general de las fachadas diseñadas en este lapso, da como resultado el dominio de paños continuos en donde el acceso se distingue tan solo por una modificación de proporciones o algún enmarcamiento particular. La arquitectura Decó singulariza el acceso bien sea por medio de un avance frontal del volumen superior que le corresponde, o mediante la incorporación de una losa de concreto que abarca solo el límite del mismo; la losa puede ser plana como en el "Edificio Picadilly" o suavemente curvada como en el "Edificio San Martín", (Foto 22) en ambos casos el tratamiento es idéntico, se trata de densificar la sombra sobre la región de la fachada que recibe la puerta de ingreso al edificio; este mismo propósito puede ser incrementado plásticamente creando una serie sutil de transiciones que van desde la presencia de bloques de cristal en el cielo de la losa con lo que se obtiene una gradación lenta del cambio de luminosidad, hasta el retroceso de la misma puerta de ingreso

a través de vanos abocinados, con los que se generan vestibulaciones en las que se permite una gradual transición de frescuras ambientales. En general la intención implícita en el diseño de la marquesina es la de consolidar una imagen de ligereza estructural por lo que a pesar de no actuar mecánicamente como elemento en cantiliber, presenta en los costados ménsulas que aparecen con perfiles desvanecidos y recortados; externamente el borde de la marquesina se filetea con mosaicos de colores o algún material brillante que siendo accesorio contribuya a remarcar la intención de independencia plástica de la losa respecto del conjunto. Buen ejemplo de estas alternativas tenemos para el primer caso, en el edificio ubicado en la esquina de Av. México y Chilpancingo, (Foto 24) y para el segundo, en la marquesina del edificio de la Alianza de Ferrocarriles de México.

. VANOS DE ACCESO.- (Fotos 17, 45, 47, 51, 52 y 53).

Muy pocos son los casos de edificios construidos bajo la influencia Decó en los que como apuntamos anteriormente, el vano de acceso aparece solo como una perforación dentro del lienzo de la fachada; aún cuando el conjunto carezca de marquesina (como el "Edificio de la Central Victoria de Teléfonos"), el vano presenta una intención perfectamente clara de diferenciación respecto del conjunto al que pertenece a base de gradaciones luminosas. Uno de los recursos más empleados es el de

abocinamiento del vano, que consiste en desdoblar y proyectar hacia la tercera dimensión el mismo perfil que aparece en primer término, pero que a medida que retrocede disminuye en dimensión; este avance no se hace continuo sino escalonado, de tal suerte que cada determinada distancia aparece materialmente el perfil del vano cada vez de menor dimensión, con lo que se obtiene el clásico juego de líneas ritmadas tan entrañable al estilo Decó. El perfil del vano puede ser de tres tipos: el adintelado, que fué el menos usado tal vez por la escasa riqueza plástica a que podía dar lugar, el de arco de medio punto (como en el "Edificio Picadilly") y el arco mixtilíneo ("Edificio San Martín") (Fotos 22 y 53); que fue sin lugar a dudas el que con mayor vigor llegó a caracterizarse como elemento distintivo del periodo. La mayoría de las veces el retroceso de la puerta de ingreso a que daba lugar el avance interior del primer plano del vano, permitió la existencia de un pequeño vestíbulo que bien podía quedar en comunicación directa con el medio ambiente, o en otros casos como el "Edificio San Martín" o algunas de las casas construidas en la Hipódromo-Condesa, era limitados con breves rejas metálicas sin perder por ello su propósito de ser una concesión del espacio interno del inmueble hacia la vía pública.

HERRERIA DE PUERTAS DE ACCESO Y EN OTROS ELEMENTOS.- (Fotos 20, 29, 54, 55 y 63).

Clara reminiscencia de la preocupación sostenida por el

"Art Nouveau" fue el peculiar tratamiento que se dió a las puertas principales, parrillas de ventilación de sótanos, balcones y otros elementos. Si bien en general la arquitectura nunca descuidó el diseño pormenorizado de los soportes de puertas y ventanas, ya que en el caso de México se registraron notables trabajos de carpintería durante el periodo colonial, viene a ser el estilo nouveau de acuerdo a su programa de rescate estético de las artes menores, el que sin duda inicia la revaloración de los objetos funcionales como nuevos sujetos capaces de constituir una obra artística. La libertad con que el nouveau incorpora los materiales constructivos que la industria del siglo XIX le ofrece, viene a resultar una de sus más importantes singularidades estilísticas al aparecer las magníficas combinaciones de vidrio y metal que en las puertas de acceso a los edificios representan por una parte, la cancelación de la negación visual entre interior y exterior y por otra, la posibilidad de que sobre la transparencia de las hojas se presenten los caleidoscópicos diseños laterales y filigranas metálicas. En este sentido es necesario mencionar los ejemplos de puertas diseñadas por arquitectos que como Gaudí, Guimard y Horta establecieron en Europa el punto de partida para las nuevas relaciones espaciales que la edificación busca en cada ejercicio compositivo, además del enorme valor plástico que cada elemento guarda en sí mismo. En un hecho conocido que en el caso de México la arquitectura Nouveau no tuvo una importante penetración, prueba de ello son los escasos ejemplos represen-

tativos construidos en el país de acuerdo a los cánones del estilo; sin embargo, la incorporación de imágenes se dió a través del diseño gráfico con que se componían la multitud de revistas europeas que circularon en el país, del mobiliario importado (recuérdese la muy importante colección con que se amuebló la "Casa Requena", y que actualmente se encuentra bajo la custodia del Museo de Chihuahua), y de los objetos y enseres de uso cotidiano que pasaron a formar parte habitual de los menajes de casa de la clase media de la ciudad de México. En todos estos objetos y en las fachadas de los pocos edificios estilo Nouveau que se construyeron durante el porfiriato, quedaba implícita la vocación plástica de la tendencia artística europea, que buscaba apartar el arte de la frialdad maquinista a la que la producción industrial en serie amenazaba ahogar, desplegando como respuesta la utilización de formas inspiradas en el mundo vegetal y en el exotismo de las culturas orientales a las que se consideró como reductos de la libertad creativa de la humanidad.

El arquitecto del periodo Decó en México aborda el diseño de la herrería bajo el punto de vista de aprovechar la presencia del elemento que se propone diseñar, como un objeto más dentro del programa estético del edificio; para ello utiliza dos recursos compositivos básicos: el contraste entre materiales, pormenor que se da en función del color, la textura, y las cualidades aparentes de dureza y suavidad a que de lugar la constitución externa de la materia; el uso extensivo de la li-

nea como condición plástica fundamental, esto se desarrolla bien a través de líneas curvas en forma de latigueantes trazos o de sensuales conjuntos de barras metálicas generalmente dentro de esquemas ajenos a la simetría, y en los que por ende impera la agilidad y el movimiento virtual de las formas. La unión contrastada de materiales se exalta sobre todo en el muy frecuente recurso de colocar una pantalla de cristal sobre la que se tejen las mallas metálicas, que se presentan como sutiles velos definidores de límites espaciales, sin llegar a interponerse como obstáculos que aislen o confinen ambientes; el Decó en este sentido fue importante promotor de la interrelación entre interior y exterior, más como exaltación del potencial físico de los elementos (cristal y acero) que como circunstancia programática de una teoría arquitectónica. Cromáticamente la inclinación se mantuvo en el aprovechamiento del color natural de los materiales, resultando una circunstancia muy importante la mezcla de brillos y superficies opacas. El acero inoxidable con su habitual tonalidad plateado brillante, aparece con mucha frecuencia junto al amarillo del latón y al negro mate del fierro, ribeteando puertas, letreros, ventanillas, etc. Es importante mencionar el hecho de que el uso de metales de acabado altamente pulido y tonalidades áureas y acoradas, trasladaba a la arquitectura además de la posibilidad de una nueva cromática fría y brillante, la posibilidad de ser testimonio de un hecho de modernidad tecnológica, con lo que se podía resolver conceptualmente el propósito de que los edifi-

cios tras solucionar su esquema decorativo particular, quedaban enlazados al vértigo que las teorías futuristas y maquinistas habían puesto de relieve como alternativa de revitalización y actualización artística.

RODAPIES Y JARDINERAS.- (Fotos 22, 24, 40, 41, 42 y 43).

El rodapié o platabanda pétreo adosada al desplante del edificio como elemento transitorio entre la cortina de fachada y el vértice desde el cual emerge del subsuelo, es un elemento que también procede de la arquitectura histórica, al igual que otros ya mencionados con anterioridad, su uso fue constante en las edificaciones urbanas civiles del periodo colonial mexicano. El Decó mantiene vigente su utilización aplicándolo como principio de contraste cromático y de texturas, generalmente se trata de una banda lineal de no más de un metro de altura ligeramente sobresaltado del paño general del alzado, con aristas redondeadas y algunos breves escalonamientos particulares que lo hacen disminuir su peso virtual e imprimir a la vez un breve sentido dinámico. El contraste por color se da la mayoría de las veces por ser el rodapie de tonalidad distinta a la fachada, y por textura bien sea porque la placa sea de una gran tersura debida a lo pulimentado de la piedra (granito la mayoría de las veces) o en sentido contrario, por aparecer esta con superficie rugosa y áspera como en el caso de la "Central Victoria de Teléfonos", en la que la piedra de la platabanda de des

plante se trabajó al modo de sillares rústicos.

Las jardineras se muestran como pequeñas prolongaciones de la arquitectura hacia la vía pública, y en tal medida aparecen dentro de los límites que impone la marquesina del acceso. Se trata en la mayoría de los casos de pequeñas cajas cúbicas adosadas a los muros de fachada, que se presentan flanqueando el acceso principal del inmueble; el diseño particular de estas parejas de accesorios coincide con la tónica geométrica aplicada al conjunto de la fachada, lo mismo que la calidad y tipo de material utilizado para su conformación viene a ser una consecuencia del empleado en el rodapie frontal con el que y en función de la escala dimensional de las jardineras, se establece una fuerte imbricación plástica.

LETRENOS Y LAMPARAS.- (Fotos, 20, 36, 59 y 60).

Otro de los objetos de uso práctico y decorativo por el cual el estilo Decó encontró una particular distinción dentro de la arquitectura mexicana del periodo veintes y treintas fue la presencia de letreros exteriores, con los cuales se daba a conocer el nombre y número del edificio. Para ello se diseñó tanto un alfabeto como una serie numérica cuyas características residen en ser una síntesis amanerada de los trazos habituales de cada una de las letras y números; se crearon con ello símbolos de gran vigor rectilíneo y cortes angulosos, en los cuales la presencia de la línea curva dilatada y amplia, confiere al

nuevo repertorio un singular modelo de identidad estética estrechamente vinculado al carácter artístico de la edificación. Tanto letras como números se manejaron como breves planos alejados por completo de cualquier intento volumétrico, y fabricados bien sea con materiales metálicos sobrepuestos en el cerramiento del acceso, o en algunos casos labrados en la piedra misma que actúa como recubrimiento de la fachada.

Parte integral del mobiliario externo asociado al acceso, es la serie de pequeñas lámparas eléctricas que adornan los exteriores, en ocasiones se les encuentra como sustento del letrero que anuncia el nombre del inmueble como es el caso del "Edificio Picadilly", aunque en la mayoría de los casos aparecen solo como detalles decorativos bien sea pareados a ambos lados del acceso abocinado, o de modo singular dentro de composiciones en ocasiones asimétricas, en donde la lámpara no ocupa necesariamente el centro del vano como se dió con mucha frecuencia en las casas unifamiliares de la colonia Hipódromo-Condesa.

Al igual que lo que se apuntó en torno al uso de materiales metálicos brillantes y acerados, la presencia de lámparas incandescentes en el exterior del edificio refleja la intención del arquitecto por valerse de aquellos elementos técnicos, que a finales de la década de los veinte eran sinónimos de alta tecnología industrial tanto como de confort al servicio de la habitación urbana. La energía eléctrica utilizada para generar luz artificial fue todavía hasta la tercera década, una

distinción de eufórica modernidad reservada solo a algunas porciones de la ciudad de México, en donde la nueva planificación y el alcance económico de sus habitantes podían hacer posible su incorporación y disfrute; de igual manera la posibilidad de mantener el juego de brillos y reflejos sobre el plano de la fachada, aún cuando la luz del sol hubiera desaparecido, viene a significar dentro del proceso de diseño urbano que venimos analizando, el hecho de que la mano del progreso científico actúe a favor del fenómeno arquitectónico, manteniendo vigente la sintaxis estética del edificio aún en condiciones en que habitualmente ésta tendría que desaparecer a la visión del espectador. Las lámparas eléctricas en la arquitectura Decó significan el triunfo de la permanencia artística sobre las adversidades cíclicas del paso del tiempo, gracias a la frialdad maquinista que si bien había sido condenada por estilos anteriores, en este momento y no solo para la construcción, ha quedado constituida como la gran imagen dispuesta a adjetivar la cultura del primer cuarto del siglo XX, frente al devenir de la historia.

Las lámparas son en la mayoría de los casos, objeto de una composición geométrica tan estricta como la del edificio en sí; no se trata como se dió años después y hasta nuestros días, de objetos fabricados en serie dentro de una reducida variedad de prototipos absolutamente limitados a la idea de congruencia y unidad estilística de cada construcción. El continente de las piezas fabricadas para cada caso particular, sigue la morfolo-

gía cúbica que distingue a la tendencia Decó: aparecen de esta manera prismas rectangulares armados con tres caras de cristal opaco (la cuarta cara se adosa al plano de respaldo) blanco o de colores, incorporados a un entramado de líneas, ribetes y ángulos metálicos que actúan como soporte astringente de la parte más delicada del objeto de la que además emerge milagrosamente la luz artificial. Estas mismas estructuras metálicas que confinan a la vidriería, en ocasiones alternan con placas que contribuyen a consolidar una importante conjunción de conceptos: la artesanía de la mampostería, el alto grado de tecnificación que permite el doblado y moldeado de las barras de acero y las placas de cristal, y el hecho insólito que resulta de la presencia de la luz eléctrica sin medios aparentes que la generen.

ASTA BANDERAS Y ESCULTURAS.- (Fotos 11, 17, 19 y 27).

La utilización de asta banderas en los edificios es una tradición proveniente de la arquitectura estatal europea, que sobre todo hacia el siglo XIX tiende a robustecer la imagen del poderío imperial a través de símbolos arquitectónicos. Respecto de las esculturas, el carácter que en México tuvo la estatuaria colonial integrada a las fachadas fue de orden diferente, en la medida de que se trató en los casos de edificios civiles, de sencillas alegorías generalmente en relieve sobre el carácter nobiliario de la familia, para lo cual se recurría al

labrado del escudo de armas. En el terreno de la arquitectura religiosa, el propósito era ser testimonio litúrgico volcándose en la espiritualidad de la feligresía, que de esta manera entraba en contacto con lo sagrado aún antes de traspasar la puerta de la iglesia. El influjo visual de la arquitectura gubernamental europea motivó a los arquitectos mexicanos al uso eventual (no fue tan extendido como otros componentes formales) sobre todo en los edificios de uso colectivo, de asta banderas y esculturas, de las cuales tal vez el primer gran antecedente de tono épico se presentó en la decoración externa que Adamo Boari ideó para el gran "Teatro Nacional".

Ante las escasas posibilidades que la morfología natural del asta bandera ofrecía al diseñador, se apeló en casos como el del "Edificio de Policía y Bomberos" a dotar a la vara, de un apoyo basal consistente en caprichosas formas estilizadas provenientes de las fuentes de inspiración que animaron a la mayoría de los detalles decorativos de las construcciones de la etapa. El caso de las esculturas de bulto fue también de empleo reducido y generalmente también dentro del marco de los edificios construidos para el desempeño de actividades públicas; fue más solicitado como hemos dejado sentado, el recurso del bajo relieve en forma de placas sobrepuestas a la fachada. De los casos más importantes en donde aparece escultura de bulto está el ya mencionado "Teatro Coronel Lindbergh" con la hermosa figura de indígena que supone uno de los límites del espacio abierto interior, y las águilas que en actitudes de total

frontalidad se presentan como símbolos de fuerza y desafío en las fachadas tanto de la "Central Victoria de Teléfonos" como del conjunto de "Policia y Bomberos". Estas figuras no encuentran ningún posible antecedente en la iconología local, toda vez que a pesar de tratarse del ave emblemática del escudo nacional, es necesario considerar más que la forma la actitud con que se plasma el animal tratando en este caso de ser símbolo de una rancia prosapia europea, más que la posibilidad de significar un estrechamiento con los valores históricos locales.

MÉNSULAS.- (Fotos 24, 45 y 52):

El principio de alternancia de planos registrado en la mayoría de los edificios de la época Decó como una característica distintiva del estilo, sufre una trayectoria evolutiva que lo conduce de la sutileza de relieves de corta profundidad utilizados en casos como el de La Alianza de Ferrocarrileros, hasta el desprendimiento pronunciado de anchas bandas verticales que se proyectan más de cincuenta centímetros por enfrente del lienzo total de la fachada, como en algunos edificios y casas habitación de la colonia Hipódromo-Condesa. Lo que confiere una particular característica a estos volúmenes es además del hecho de violentar la formación de sombras en el alzado, la circunstancia de expresarse con la imagen de una fortuita ingravidez al no descansar directamente en el suelo, sino sobre

repisas de concreto que emergen del muro a la altura del primer nivel, y sobre la que se apoya el tablero de la entrecalle. El perfil interior del elemento se resuelve con un boleco de la arista o mediante la presencia de sendas cabezas de vigas de concreto generalmente sobrediseñadas en un aparente propósito por mostrar visualmente la capacidad de sostén físico de que son capaces, al soportar la descarga estructural del cuerpo al cual se adosan; existen en estos casos la voluntad formal de trastocar la apariencia de la mecánica estructural de los muros, toda vez que bien sea a través de los roleos inferiores, o de la presencia de las puntas de trabes, la impresión resultante es la de que existe un cuerpo bajo que opera como ménsula o repisa sobre el cual se da el apoyo total de la masa prismática que se desprende de la fachada. Esta condición muy común en los edificios Decó de principios de los treinta, puede ser vista en el conjunto de departamentos de la esquina de Avenida México y Chilpancingo, y la casa habitación en la esquina de Avenida Amsterdam con la misma calle de Chilpancingo, cuyo autor fue seguramente el arquitecto Juan Segura a juzgar por la identidad de elementos plásticos que aparecen en la fachada, respecto de los que utilizó en muchas de las casas de las que sí se tiene la certeza de ser él su autor.

ELEMENTOS INTERIORES.- (Fotos 30, 32, 39, 56 y 68).

La inquietud ornamental expresada en esta época buscó no

solo el tratamiento de fachadas sino también el asalto a los interiores de los inmuebles. Cuando se trató de casas habitación unifamiliares, la orientación decorativa seguida por el diseñador se limitó a la carpintería de puertas, pasamanos y otros accesorios menores, a la incorporación de vitrales de colores en algunas dependencias y al empleo tradicional de molduras de yeso a modo de cenefas en las uniones de muros con el cielo raso que ocultaba la estructura de entrepiso. En los casos de edificios públicos o departamentales, la motivación manifiesta exteriormente en los accesos irrumpió en las áreas de vestibulación y escaleras, los cuales en algunos casos se constituyeron como ejemplos excepcionales del repertorio Decó para interiores; el amueblado y la presencia de algunos accesorios distintivos como lámparas de pie, tapetes y cortinas, fabricados y distribuidos por la mayoría de los almacenes importantes de la ciudad en total apego a los lineamientos del estilo aplicados en Europa y Estados Unidos, vinieron a complementar los espacios con una calidad ambiental que ha pasado a la historia como un prototipo inconfundible de la época.

DIRECTORIOS Y BUZONES.- (Fotos 30 y 56).

Utilizados dentro de los vestíbulos de edificios de oficinas o departamentos, estos accesorios funcionales recogieron toda la elegancia y sofisticación del aparato ornamental externo. Si bien las formas empleadas en los esquemas compositivos

de fachadas y exteriores en general muchas veces escapó a la sujeción que podía representar la lógica funcional, en los detalles que conformaron los diseños de los objetos más próximos a los usuarios y con los cuales estos podían tener un mayor contacto manual, la fantasía desbordó los límites ya de por sí amplios que operaban en los talleres de proyectos. La geometría lineal tan característica de la tendencia configuró para los directorios empotrados en los muros, una profusión de rectángulos perfilados con las líneas brillantes del latón y el acero inoxidable que destacaban del fondo colorido de mármoles y granitos, o en algunos casos tableros de maderas finas ricamente labradas siguiendo la planimetría abstracta del estilo. La eventual presencia de formas orgánicas de líneas circulares, contribuyó con sus ritmos lineales o furiosamente exaltados (como en el Edificio Mier y Pesado de Juan Segura), a establecer un sutil equilibrio plástico en donde la continuidad lineal casi ilimitada amenazaba con provocar composiciones de aparente frialdad. No faltó por supuesto la presencia del cristal (Edificio Anáhuac) que desprendido ligeramente del paño general del alzado daba lugar a sensaciones de ingravidez sobre las que se tejían las abigarradas palabras formadas por el característico alfabeto Decó, pleno de líneas y pureza de ángulos rectos.

Los casos de edificios altos que requirieron la colocación de elevadores de pasajeros presentaron la mayoría de las veces, delicados trabajos de diseño en las puertas de los ascensores

fabricadas de acero inoxidable. Caso típico de ello es el ya mencionado Edificio de la Fundación Mier y Pesado en el que Juan Segura trasladó a los elevadores los enjambres de pequeños círculos que caracterizan el vestíbulo del conjunto. El propósito fue claro en este sentido, se trataba de que el diseño artístico tomara posesión del artefacto mecánico que de esta manera se veía distanciado de su realidad técnica para ser un objeto más dentro del discurso plástico del recinto. En casos como el Edificio La Nacional los esgrafiados de las caras externas de las puertas consistieron en un perfil piramidal invertido del cual emergen rayos coronado todo por la máscara frontal del dios maya Chac; en otros ejemplos, la decoración consistió en dibujar grandes letras de pesada forma Decó que solo formaban la palabra: Elevador.

FUENTES Y BANCAS.- (Foto 37).

Al igual que el caso anterior, el agregado de las fuentes y bancas forjados en concreto o mampostería de tabique, se dió con mayor frecuencia en las vestibulaciones interiores de los edificios de uso colectivo; vale la pena señalar en este sentido el interés manifiesto en muchos conjuntos del período por enriquecer para los usuarios los espacios internos, combinando en ellos la función de circular con la de estar comunitario. Si bien es cierto que por la reducción de áreas que conlleva el nuevo perímetro de lotificación que se ensaya en colonias -

como la Hipódromo Condesa, no siempre posibilita al arquitecto disponer de un área generosa para el encuentro vecinal, en aquellos edificios en donde se contó con un margen mayor de área el amueblamiento de vestíbulos predeterminado por el diseñador, llegó a constituir también una circunstancia ambiental de suyo, característica del estilo Decó. Caso notable de esta voluntad espacial es sin duda el Edificio Anáhuac, en donde la separación entre dos cuerpos del conjunto dió la posibilidad de contar con el acceso lateral de luz natural hacia el pasillo de acceso en planta baja, en cuya parte central, el ingeniero Serrano, dispuso una pequeña fuente con banca perimetral que dió lugar a un receso en la circulación (Foto 37); a la fecha, los vecinos continúan usando este recinto como sitio de reunión comunitaria.

Las bancas de mampostería policromas del vestíbulo de la Central Telefónica Victoria son otro ejemplo de esta misma inclinación de diseño, que actuó en el sentido de enriquecer plástica y ambientalmente las áreas de servicio de los inmuebles. Cabe señalar que de una manera tardía se siguen encontrando modelos de esta línea que procuró la redención artística de las circulaciones en casos como el del Edificio Basurto, diseñado por el ingeniero Serrano en 1942, y más próximo a nuestros días en el Conjunto Aristos de José Luis Benlliure, que en 1961 ensayó una sintaxis cromática y escultórica de una calidad difícilmente superada en otro edificio moderno.

PAVIMENTOS Y LAMBRINES.- (Fotos 32 y 56).

La bidimensionalidad de la geometría plana que singularizó a la mayoría de los objetos producidos por el estilo Decó se manifestó dentro de la arquitectura no solo en la composición de los alzados exteriores, sino también en el diseño refinado que se dió a los pavimentos con que se revistieron los vestíbulos de edificios públicos. Utilizando una amplia gama de materiales pétreos como mármoles y granitos de diferentes colores y con despieces de formas diversas, los mosaicos para pisos que legó el Decó se siguen mostrando como brillantes superficies de intenso colorido y ricas disposiciones de figuras geométricas.

Las placas con recuadros ajedrezados tan utilizadas por los constructores del porfiriato como consecuencia a la insistente penetración del romanticismo decorativo europeo de fines del siglo XIX, dejan rápidamente su sitio a las fantasías de grecas, recuadros, cenefas y formas planas y anguladas a que da lugar la imaginación Decó, motivada por la aparente prisa por asimilar los conceptos del maquinismo-futurista que constantemente aparecen plasmados aún en los detalles constructivos que tradicionalmente contaban ya con un modelo de integración decorativa. Las tiras de maderas preciosas con ensamble palmeado y en combinaciones coloreadas, fueron también una alternativa importante para el revestimiento no solo de pisos sino de lambrines en muros que la mayoría de las veces cumplie-

ron la función de significarse más como rodapiés de unión entre pavimento y pared, que como acabado total de estos; los recubrimientos de muros marcharon casi siempre en concordancia con los pisos, utilizándose placas de onyx, mármol y granito natural, cuando la tónica de aquellos era pétreo, o las suaves maderas cuando tratándose de locales íntimos, el terminado de piso así lo demandaba. El diseño de carpintería alcanzó también a las puertas de acceso a los departamentos interiores, y en ocasiones a los pasamanos y barandales de escaleras; las puertas se conciben como planos frontales ajenos a las normas de simetría convencionales usadas hasta el momento, sobre el paño de madera al exterior se juega con molduras sobrepuestas que con siluetas rectas o curvadas van dando lugar por sí mismas a combinaciones con fondo opaco en absoluta armonía con la tónica general de la ambientación propuesta por el proyecto. Algunos ejemplos sobresalientes de estos trabajos artesanales aplicados a la madera se tienen todavía en algunas de las puertas de entrada a los departamentos del Edificio Ermita.

Como una variación de este refinado trabajo de madera dentro de los parámetros establecidos por el Decó, cabe mencionar un interesante prototipo de hoja abatible bien sea dispuesta como puerta de intercomunicación o como ventana, consistente en una reja de barrotes de madera torneados que hace las veces de celosía en primer plano en virtud de que la superficie limitante es en realidad el cristal que se ubica en segundo término; este modelo de carpintería se muestra con cierta frecuencia

en los edificios diseñados por Juan Segura y el ingeniero Serrano antes y después de 1930 respectivamente, y viene a satisfacer para las apariencias, la inquietud de dotar a la habitación urbana de ciertos componentes que la aproximen a los modelos rurales de la provincia mexicana. Curiosamente estos prototipos vernáculos a los que aluden los arquitectos con sus proposiciones, no han sido derivados de acuciosas investigaciones de campo sino se han asimilado de las escenografías expuestas por el cine norteamericano y mexicano, que muestran en sus caracterizaciones situaciones idílicas de gran contenido bucólico que pregonan la nostalgia por pasados que nunca existieron. Los planos verticales se manifiestan con la dominante de un solo material, ya que en muy pocos casos se ensayó la tarea de ensamblaje que fue tan característica de los pisos; en algunos casos no obstante tratarse de un solo tipo de piedra la que reviste el elemento, se hizo evidente la intención del diseñador de no permitir el dominio de la monocromía al incorporar delicados filetes acerados, o pequeñas placas que envolvían los cuellos de columnas o los desplantes y renates de las paredes. Los mejores ejemplos de esta expresión sofisticada y rica se dieron en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes, decorado por Federico Mariscal (Foto 32), quien seguramente tomó como antecedente más importante el tratamiento que Carlos Obregón Santacilia dió en 1928 a la sala bancaria y área de atención al público del edificio del Banco de México. En estos casos tanto como en la gran mayoría de los mejores exponentes

del Decó, la voluntad plástica del creador plantea un diseño totalizador que desarrollado dentro de los límites a que da lugar la estructura física, opera dimensionalmente sin descuidar detalle alguno con el propósito de consolidar una robusta coherencia plástica. Los dos edificios señalados como casos representativos deben su concepción original a otros arquitectos que en nada tuvieron que ver con la decoración posterior; sin embargo, nadie podría pasar por alto la dramática impronta del Decó en el acabado actual de sus interiores.

VITRALES Y MASCARONES.- (Fotos 32, 33, 66 y 68).

La colección de detalles que distinguió los interiores del periodo Decó mexicano concluyen con estos dos elementos de ornato, que si bien no fueron de uso extendido en los casos en que llegaron a aparecer fueron los más fieles representantes de la tan anhelada exaltación del artesanado a la categoría de obra de arte buscada por los decoradores europeos. Las vidrieras multicolores ensambladas de acuerdo a motivos escénicos, no resultan una innovación para la arquitectura mexicana dado que la corriente europea que señaló a la construcción urbana en el periodo porfiriano, la tomó de la herencia francesa que desde el medioevo plasmó en los vanos de las catedrales góticas. la deslumbrante milagrería que multitud de pequeños cristales coloreados provocaba el paso de la luz. En no pocos edificios mexicanos datados a principio de siglo es fácil encontrar esta

reinención del emplonado, sea al modo de plafones cubriendo espacios internos (como los del Centro Mercantil y el Palacio de Hierro), o en forma de ventanas aconchadas integrando los muy característicos balcones cubiertos que todavía se siguen apreciando en las salas de costura y comedores de añejas casas de las colonias Juárez y Roma. El nuevo diseño retomó el particular efecto que produce la luz coloreada en los interiores, y cubrió algunos vanos con vitrales que generalmente presentan alguno de los muy socorridos temas de inspiración campirana tan usados en la época, sobre todo después de instalado el telón cristalino del Teatro Nacional con la conocida escena del Dr. Atl "Amanecer en el Valle de México". De esta manera proliferan las vistas de Xochimilco con sus características trajineras, los paisajes campiranos, y aún en algunos casos ingenuas composiciones en donde se presentan imágenes del mítico repertorio plástico que como ya hemos dicho, se había integrado en la década de los veinte como una alternativa -más bien tímida- de exaltación de "mexicanidad" sin tener para ello que recurrir a la iconografía neo-colonialista. No siempre las escenas correspondieron estrictamente al paisajismo, hubo magníficos ejemplos (algunos de ellos todavía existen) de temas de diversa índole, algunos con alusión a fantasías marinas como en la casa de Celaya N°. 25 (Foto 66), o inspirados en la moderna tecnología aeronáutica como en la casa de Praga esquina con Hamburgo, obras ambas de Juan Segura.

En cuanto al tema de los mascarones, el asunto resulta de

gran interés toda vez que se significó como una influencia que repercute en México, después que tras haberse originado aquí sufre el proceso de aceptación en Europa para regresar con la garantía de ser un componente plástico de alta vanguardia, y no solo como se había presentado pocos años antes, un recurso de arqueologismo neo-romántico y extemporáneo. Tal como ya lo hemos expresado, el velo de exotismo con que la sociedad europea de fines del siglo recubre a las culturas americanas, propicia la búsqueda de signos artísticos que le permitan asociar los innovadores diseños industriales del Decó, al misterio de una plástica alejada completamente al marco que la teoría del arte decimonónica había configurado a partir del clasicismo Greco-Romano. La estética bárbara del mundo oriental y americano antiguos, no solamente representaba un paréntesis de misterio en medio de la explicación filosófica de la historia, sino una importante expresión de rebeldía ante el academicismo ortodoxo que todavía reinaba en los principales centros de producción artística occidentales y contra el cual se había iniciado una sorda batalla en pos de la estafeta de modernidad expresiva.

Es posible la agrupación de elementos decorativos inspirados en el arte prehispánico mexicano por lo menos en tres grandes sectores iconográficos: aquel que engloba la representación de personajes con vestimenta de carácter indígena y en actitudes que bien sea aluden a una disposición de vasallaje (como el caso de los relieves exteriores del "Edificio de la INCA", (fo-

to 33), o a un carácter de displicencia acorde a la idea muy común hasta la segunda mitad del presente siglo, de asociar las culturas nativas con el concepto de un mundo de inocencia e irracionalidad. El segundo grupo alude a rasgos, grecas y signos geométricos que tomados de relieves y esgrafiados de la arquitectura mesoamericana, pasaron de inmediato a ser símbolos absolutos de la misma; y el tercero es el que toca a la representación fiel o sintetizada de mascarones de origen maya o teotihuacano. La decoración externa del Palacio de Bellas Artes y particularmente los rostros de caballeros tigres, monos y coyotes esculpidos en mármol por el artista italiano Gianetti Fiorenzo en 1907, ⁽²²⁾ son un sobresaliente antecedente de la reconsideración de los valores estéticos de la iconografía indígena, a pesar de haberse presentado con caracteres europeizantes. Es en el interior del mismo Palacio de Bellas Artes donde años después de la obra externa de Fiorenzo, aparecen los ejemplos más exquisitos de mascarones estilo Decó; Federico Mariscal en la obra de decoración que concluyó en 1934, remató las pilastras que circundan el espacio interno con unas magníficas reproducciones del dios Chac (procedente de la cultura maya), utilizando para ello una combinación de multitud de piezas metálicas que aluden al trabajo de mosaico de piedra, con el que la mayoría de las veces eran armados estos elementos rituales y decorativos. (Foto 32) En este caso Mariscal no acude a la abstracción sino a la fiel copia del modelo original con objeto de no establecer duda alguna respecto a la procedencia

cultural del elemento ornamental; asimismo sobre las poderosas hojas de las puertas de acero inoxidable que conducen a la sala principal del recinto, Mariscal dispuso la presencia de dos majestuosas copias de la característica máscara teotihuacana que representa al dios Tlaloc, y que originalmente se encuentra alternada con la efigie de Quetzalcóatl en el edificio del mismo nombre en Teotihuacan. En este caso, la impresión que recibe el espectador es de un extraordinario impacto visual, toda vez que se ve enfrentado a un signo de la historia visual de todos conocida, en diálogo directo tanto con el propio material latonado de que están fabricados los propios mascarones, como con la pureza casi irreal de las pesadas hojas de acero que de esta forma vuelven a jugar el papel de incrustar la tecnología de avanzada dentro de un ámbito que refleja una parte importante del devenir de la cultura mexicana en el presente siglo. Otros ejemplos sobresalientes de locales ornamentados con mascarones de procedencia iconográfica maya son el ya citado Edificio La Nacional y el Edificio Hagembeck construido por el ingeniero Francisco J. Serrano;⁽²³⁾ en el primer conjunto, los rostros de Chac aparecen dibujados sobre brillantes placas cobrizadas en los antepechos de las puertas de elevadores, a diferencia de los rostros que se encuentran en el Palacio de Bellas Artes, en este caso si se optó por procurar un desmembramiento de los componentes lineales del motivo original a fin de reinterpretarlos plásticamente sin extraviar nunca el sentido que se pretende dar al ornato: la presencia pre-

hispanica asociada al progreso tecnologico del siglo XX.

EL ARQUITECTO JUAN SEGURA GUTIERREZ, PRECURSOR Y REPRESENTANTE
DEL DECO.-

La producción del arquitecto Juan Segura, una de las más interesantes y prolíficas del periodo analizado, sobresale dentro del panorama de la historia arquitectónica de la metrópoli tanto por sus brillantes aportaciones y derroche imaginativo, como por su tardía valoración por la crítica y la historia del arte mexicano. Segura nunca destacó dentro del medio social de los veinte como la mayoría de los arquitectos mencionados lo hicieron, en virtud de que no participó en las discusiones teóricas recogidas por los diarios, no impartió cátedras en la Academia de Bellas Artes como lo hicieron casi todos sus compañeros de generación, no propuso nuevas concepciones teóricas que indujeran a la evolución arquitectónica, ni se ocupó de publicitar su obra en las páginas de las revistas, o a través de los reportajes que semanalmente aparecían en las secciones especializadas de los más importantes diarios de la época, poco participó también en proyectos de edificios públicos, en concursos nacionales, en las críticas, en las protestas, etc., todo ello acarreo que a pesar de lo nutrido de su producción su obra permaneciera durante años, si bien rindiendo su tarea de servicio, inadvertida para los analistas encargados de resaltar y poner de manifiesto los valores del trabajo arquitectónico.

Inmerso en una constante práctica profesional desde el inicio de su carrera, Segura siempre fue el prototipo de arquitecto heredero de la bohemia alegre y peculiar que había caracterizado a la población de la Academia desde la primera década del siglo; lo "artista" latía fuertemente en la mayoría de los jóvenes egresados de la carrera de arquitectura, que generalmente combinaban el trabajo en los gabinetes de diseño con una intensa vida social que les hacía reunirse en los centros álgidos del devenir cotidiano de la ciudad, y participar con los pintores y escritores de su generación, lo mismo en las más acaloradas discusiones sobre cual sería el destino del arte nacional en México, como en alegres francachelas que al día siguiente se hacían generalmente del dominio público. Juan Segura fue siempre miembro prominente de estas aventuras y su fama de hombre ocurrente y audaz, sería recordada siempre por sus compañeros de la Academia que conocieron tanto su osadía juvenil como sus estrambóticas acciones siendo ya un prominente miembro de la comunidad de constructores de la ciudad de México.

Aún antes de titularse, Segura colaboró como jefe del taller de proyectos en el despacho del arquitecto Paul Dubois participando en los diseños de El Palacio de Hierro y CIDOSA; posteriormente en 1927 como ayudante del arquitecto Manuel Cortina García en el proyecto y construcción del Orfanatorio San Antonio y Santa Isabel, ingresa a trabajar por primera vez, bajo la tutela de la institución que llegó a ser su más importante mecenas y el principal patrocinador de la mejor obra ejecutada

por el arquitecto: "La Fundación Mier y Pesado". En ese mismo año la fundación pone directamente en sus manos la responsabilidad del diseño y realización del inmueble que debería ubicarse en la esquina de Rosa (hoy Sabino) y Eligio Ancona; con la construcción de este edificio de departamentos y comercios se inició la carrera independiente de Segura caracterizada por una extensa actuación profesional, que lo llevaría a ser uno de los arquitectos que mayor número de obras (de primera calidad) llegó a edificar en la década que corre de 1925 a 1935.

La Fundación Mier y Pesado es una institución privada dedicada a la beneficencia pública, creada con los recursos financieros que le fueron donados por la familia Mier y Pesado. Juan Segura emparentado con la familia de benefactores, supo responder desde un principio a las necesidades que le plantearon los administradores de la beneficencia respecto a la inversión inmobiliaria: utilizar el capital de la fundación en la construcción de edificios destinados a la renta de vivienda y comercios, que produjeron suficientes dividendos para dar lugar a la creación y posterior mantenimiento de las instituciones determinadas por disposición testamentaria: El Orfanatorio (San Antonio y Santa Isabel) la Casa de Retiro en Tacubaya, el Asilo de Ancianos, (construido en Orizaba) y un Hospital Homeopático. Las soluciones que Segura propone para el óptimo aprovechamiento de los bienes raíces de la fundación, van de la elemental propuesta de combinar vivienda y comercio, hasta la sofisticación de una alternativa como fue la del conjunto Ermi

ta en donde además del uso comercial y habitacional, se incorporó un local destinado a cine (El Cine Hipódromo). Al mismo tiempo que la Mier y Pesado resolvió encomendar todo su trabajo de inversiones inmobiliarias a Juan Segura, el nacimiento del fraccionamiento de la Hipódromo-Condesa le representó desde 1926 una pródiga fuente de trabajo; más de cien casas en torno al Parque San Martín (actualmente Parque México) y los edificios departamentales de la Fundación (más de diez) en un lapso no mayor de diez años marcan un record verdaderamente impresionante no solo por la cantidad, difícilmente superada por otro profesionista de la época, sino por la cuidada calidad que invariablemente se observa en cada caso, sin llegar nunca a los extravíos a que fácilmente puede conducir la masificación del trabajo.

La sintaxis arquitectónica creada por Segura se inscribe definitivamente dentro de los márgenes característicos del Decó, con la peculiaridad de que en su caso, los antecedentes son asimilados en las fuentes mismas de las que se nutrió el estilo en Europa, toda vez que durante su época de colaborador en el taller de proyectos de Paul Dubois se pone en contacto con la sensibilidad que venía palpitando con las transformaciones arquitectónicas que desde principios de siglo, habían presagiado en Francia novedades ornamentales tras la aceptación de la nueva calidad estética de las artes menores. Paul Dubois fue sin lugar a duda un precursor de las modificaciones en las que se vió involucrada la arquitectura mexicana de mediados de

los veintes, lo fue por el uso racional que dió a los materiales y a los comportamientos mecánicos de las estructuras, por la seguridad con que defendió la condición estética del edificio como un hecho consustancial de la arquitectura que no debía ser abandonado pese a los nuevos señalamientos que por esa época permeaban ya en algunas mentes inquietas, y finalmente porque introdujo en el medio local todas aquellas innovaciones mecánicas y artísticas que en los Estados Unidos y Europa misma, distinguían ya a los conjuntos que pretendían ser sinónimos señalados de su momento histórico.

La ya natural inquietud y seguridad en el diseño que Segura había desplegado desde la Academia, hecho que le valió la invitación a colaborar en el despacho del maestro francés, se vió excitada ante la proliferación de estos nuevos argumentos plásticos que decididamente se encaminaban a la modernidad, y que por supuesto fueron aprovechados por él mismo para justificar un cambio de dirección respecto a la línea ortodoxa que se había seguido en San Carlos. De esta manera, los proyectos de Segura aún desde los iniciales surgen de su tablero de dibujo con un propósito de diferenciación respecto de los esquemas clásicos y neo-coloniales vigentes a mediados de los veintes, y se ven impulsados no solo por la dinámica heredada de Dubois sino por la propia fantasía de Segura, desbordada en más de una ocasión, y por los repertorios que paralelamente empiezan a aparecer en algunas de las nuevas construcciones con que se puebla la ciudad de México. Juan Segura no fue nunca un puris

ta de los estilos, su arquitectura no tenía medida para verse limitada y asfixiada dentro de encuadres teóricos que impidieron el amplio despliegue imaginativo que la caracterizó; sin embargo, desde sus orígenes tuvo un carácter absolutamente singular que la distinguió dentro del panorama de su época: el rechazo a las formas de la tradición como alternativa de expresión artística. Para Segura estuvieron abiertos siempre los caminos de la libertad propositiva, condición que fue además favorecida por la calidad de sus clientes (institucionales y particulares) quienes siempre se acercaron a él, en busca de alternativas que manifestaran sin lugar a dudas, su identidad ideológica respecto del vanguardismo que debía caracterizar al nuevo arte mexicano.

Juan Segura se afilia al Decó por derecho propio, sin proponérselo como disyuntiva ante la posibilidad del ejercicio ecléctico; lo hace porque resulta la consecuencia lógica después de los años de aprendizaje al lado de Dubois, y porque es el estilo que le brinda la posibilidad de conciliar dos afanes fundamentales en su obra: el desarrollar una arquitectura que garantice la permanencia del ornato como programa estético, y el desplazamiento de los localismos artísticos rumbo a la universalidad de un estilo que a finales de los veinte, es reconocido como condición de la vanguardia occidental. Del vasto curriculum de obra construida por Juan Segura hemos seleccionado tres casos específicos, y uno genérico para establecer las características tipológicas del diseño arquitectónico ejercido

por el autor: El Edificio de Sabino y Eligio Ancona, El Conjunto de Sadi Carnot N°. 110, el Conjunto Isabel en la colonia Tacubaya y las casas habitación de la colonia Hipódromo-Condesa.

EDIFICIO DEPARTAMENTAL "ROSA" EN LA ESQUINA DE SABINO Y ELIGIO ANCONA. - (Foto 45)

En 1927 la Fundación Mier y Pesado hace a Juan Segura el primer encargo para el desarrollo del proyecto y construcción de un inmueble que permitiera el incremento de la rentabilidad de sus propiedades urbanas; el resultado fue este edificio de departamentos y accesorias comerciales construido en la colonia Santa María. Significa también la primera alternativa que se le presenta al arquitecto para ejercer en plena libertad las inquietudes de diseño que había reunido desde su estancia en la Academia y más tarde en los gabinetes de los arquitectos Dubois y Cortina. Se aprecia en el edificio una práctica experimental con los temas decorativos del estilo neo-colonial que indudablemente permanecía vigente en el medio a pesar de la avalancha de nuevas imágenes que por ese entonces irrumpen en el país; desde este primer proyecto queda claro tanto en la revisión de planos de construcción como en la misma obra ejecutada, el esmero y cuidado con que son atendidos los detalles de decoración, y la preocupación del autor por abordar hasta su última consecuencia la elaboración de todos los pormenores físicos del edificio. Ha devenido en lugar común el prurito de

identificar a cada creador con alguna corriente plástica determinada, el caso de Segura ha sido de lo más socorrido en este sentido en la medida de que su arquitectura, al acudir con tanta libertad en búsqueda de motivos de inspiración en la modernidad que le es contemporánea. provoca resultados de notable exaltación plástica. El mismo José Villagrán, en su compendio de los Cincuenta Años de Arquitectura Mexicana Contemporánea, al citar la obra de Segura, lo hace reconociendo la existencia de un neo-colonial subyacente (aunque no en toda su obra, apuntaríamos nosotros), y que funciona como resorte para la creación de un nuevo repertorio formal: "El representante meritório de esta corriente (individualista, según la definición del propio Villagrán) por sus grandes dotes creativas, por las numerosas obras que erigió, y por la influencia que ejerció en otros arquitectos y en el público en general, fue... Juan Segura, quien crea una serie de formas originales apoyadas, claro está, en las coloniales que le antecedieron, pero con un carácter totalmente nuevo..."⁽²⁴⁾ Esta mención en 1950 al trabajo de Segura es el primer reconocimiento, que además en boca de Villagrán adquiere de inmediato carácter oficial dentro del gremio, a la excelencia artística de la obra del arquitecto Juan Segura.

El edificio de dos niveles y planta baja con accesorios para la ubicación de comercios, organiza sus dos fachadas a partir de la alternancia de dos planos preponderantes, el del fondo tratado con color y texturas diferentes al externo, que a su vez opera como plantilla de enmarcamiento del primero a

través de cintas verticales de entrocillos alojando la ventanera aislada. Sobresale en el conjunto la superficie ciega lo que contribuye a conferirle un aspecto de cerrada masividad; la esquina se enfatiza mediante la presencia de dos amplios planos coronados por sendas cornisas y perforados con cuatro ventanas de mayor dimensión que las del resto del edificio, los que además se ornan con una suerte de balcones brevemente resaltados al frente y senicubiertos con barandales de hierro forjado al modo tradicional. Cerramientos mixtilíneos dan lugar a los locales comerciales de planta baja y dos detalles más vienen a ser finalmente la conclusión de la proposición decorativa ensayada por Segura en el contexto de los alzados: el gran recuadro sobre la calle de Sabino, y el señalamiento externo del acceso por la calle de Eligio Ancona. El primero, es un amplio plano rectangular ribeteado en todos sus lados, horadado con cuatro óculos octapartitas y con una aplicación de azulejo tipo talavera formando una figura libre y abstracta en forma de "T". En este caso el uso del azulejo talavera y la fortaleza de la textura "espatuleada" se podrían estimar como el vínculo tendido por Segura entre las sensaciones cromáticas propias de la arquitectura barroca mexicana del siglo XVIII, y la nueva obra que a él le corresponde edificar en el siglo XX. La solución del acceso (Foto 45), es sin duda el germen de una secuencia de enunciados que siempre aumentando el tono de refinamiento, darán a la obra del arquitecto un fuerte toque personal; se trata en este caso, de un contundente plano verti

cal que se desliza hacia abajo de la fachada para culminar en una marquesina con casquete curvilíneo recubierto también con azulejo, el acceso propiamente se da mediante el abocinamiento de un arco mixtilíneo cuyas jambas aparecen listadas con azulejo de predominantes tonos azules.

EL EDIFICIO DE SADI CARNOT 110.-

En 1928 Segura diseña un conjunto de viviendas en renta utilizando un modelo habitacional tradicional en la ciudad de México: el esquema de patio central y construcción en un flanco conocido como de vecindad. Si bien en el edificio "Rosa" se deja ver con mayor claridad el interés de Segura por los aspectos estéticos de la volumetría, en Sadi Carnot 110 aparece también el motivo espacial como intención preliminar de diseño, y no solo como mero resultante de la adecuación de elementos físicos. Ello queda manifiesto en la decisión de disponer de una porción considerable de terreno como estar colectivo, otorgando de esta manera al espacio externo la tarea no solo de propiciar visuales para la arquitectura, sino también una función adjetiva dentro de la combinatoria de recursos encaminados a satisfacer la necesidad habitacional. Las formas que integran el aspecto corporeo de la volumetría tienden a apartarse de los sustantivos neo-coloniales para consolidarse a partir de estas obras temprana un característico léxico plástico que

será constante en la basta producción de Juan Segura; la sensualidad con que parece acariciar las superficies poblándolas de una colección de texturas logradas a base de herramientas muchas veces inventadas por él mismo y manejadas con entera libertad por las manos del albañil, artesano que todavía en este momento y a semejanza de las grandes épocas de la arquitectura, es invitado espontáneamente por el director de la obra a que participe no solo como ejecutor mecánico de una tarea previamente planificada, sino como individuo que dotado de una sensibilidad producto de su medio, su cultura y su oficio, es capaz también de modelar en la amplia acepción del término, la pieza de arquitectura que le ha sido encomendada. Tal vez en este punto Segura estaría más estrechamente enlazado con el pasado colonial mexicano, en la medida en que entiende y participa de la creación arquitectónica como un acontecimiento colectivo y no tan solo, como algunas oponiones fáciles han querido determinar, en la reproducción de los hechos externos y solamente formales de la tradición. La segunda particularidad que contribuirá a definir el vocabulario plástico de Segura, es la elaborada descomposición de las geometrías elementales, que sobre todo en los detalles (pilastras, arcos, cerramientos, vanos, etc.,) ven desaparecer su original integridad lineal para acoger rebuscadas pero siempre bien equilibradas series de curvas u obtusas angulosidades, siempre dentro de una intención polimorfológica y alejado por completo del figurativismo realista; a pesar de que como principio el arquitecto insiste en la

decoración, esta se encamina siempre dentro de un sólido carácter abstracto hecho que justamente le franquea el paso hacia la intemporalidad, asegurando su vigencia aún más allá de lo efímero que puede resultar la vigencia de un estilo.

EL CONJUNTO "ISABEL".-

Afirmación de las experiencias en el planeamiento habitacional, optimización del uso de la tierra para obtener los mejores beneficios de rentabilidad, y la agilidad en la disposición de nuevos modelos plásticos como envolventes de la arquitectura, son cualidades del conjunto departamental "Isabel"; grupo de viviendas unifamiliares, edificio multifamiliar y locales comerciales para renta, construido hacia 1929 en los terrenos que la Fundación Mier y Pesado poseía en la esquina de avenida Revolución y Calle Martí en Tacubaya. La ubicación del edificio fue resultado de un diseño de urbanización planteado por el mismo Segura dentro del amplio terreno que fue hasta el siglo pasado la finca de "Los Mier", cuya casona fue adaptada según disposición testamentaria de Doña Isabel Pesado de la Llave viuda de Mier, en la Casa de Salud Mier y Pesado. (25)

Respetando el perímetro del terreno ocupado por la casa de Salud, Segura dispone la subdivisión de la propiedad en lotes con superficies destinadas a edificios de vivienda y/o productos y casas unifamiliares, cediendo una franja de terreno

por el flanco que actualmente es avenida Revolución, con el propósito de ampliar la vía dotándola de una mayor importancia urbana que redituaria en la ansiada plusvalía buscada por la institución propietaria y patrocinadora del proyecto. A fin de iniciar el poblamiento de la nueva zona urbanizada elevando consecuentemente el valor del terreno, el arquitecto proyecta y construye en la parte sur del predio que terminaba en la actual calle de Martí, el conjunto de edificios a que alude este apartado. Se trató en este caso de una bien resuelta combinación de usos y recursos espaciales; la periferia se trató con un edificio de tres niveles con locales en renta en planta baja, el interior se dividió en dos porciones de iguales características arquitectónicas; patio central con viviendas unifamiliares en dos niveles a ambos lados del espacio abierto, un túnel a través de los edificios perimetrales comunica directamente a los patios con la calle, a la vez que de él emergen las escaleras que vinculan los niveles superiores con la circulación y estar comunitario de la planta baja. El suave ondulado con entrantes y salientes con que se dispuso la construcción de las bandas de casas flanqueando los patios, confieren a estos una nueva movilidad que viene a enriquecerse con el armonioso devenir de vanos y paños, matizados con las ya en este momento características texturas y recursos de incisiones propios de Segura. Asimismo la profundidad con que asalta el diseño de los detalles en sus partes aparentemente más insignificantes, lo lleva a concebir los accesorios de lámparas, escalo

nes, y aún la carpintería de puertas y ventanas dentro de una integración plástica dotada de un particular vigor unitario.

Las fachadas externas presentan algunas modalidades respecto a la obra interior; en primer término una mayor diferenciación del marco de ventanería bajo un cometido estrictamente estético, series de tres y dos ventanas en conjuntos que se alternan con vanos individuales los que a su vez también modifican su dimensión dependiendo de su posición dentro del despliegue del alzado. Las azoteas reciben espacios de estar semicubiertos con pergolados de concreto, factor que refuerza la movilidad virtual observada en la alternancia dimensional de la ventanería; gruesas cornisas a intervalos y el remate lateral escalonado con apoyo de una sección de arco hacia el norte de la fachada por avenida Revolución, distinguen al conjunto en previsión de la presencia futura de edificios contiguos que pudieran competir formalmente con el diseño de Segura. Por último, la decoración sobrepuesta no dejó de aparecer, esta vez en forma de pingorotas recubiertas de mayólica, y cintas azulejeadas de contornos orgánicos cuya densidad cromática han dejado de lado completamente cualquier propósito reminiscente del estilo neo-colonial. Asimismo el tema del arco abocinado sugerido apenas en el Edificio "Rosa", se desarrolla aquí ampliamente, haciendo participar a todo el edificio con el acceso, no solo con listados de azulejo sino con la herrería del portón, que combina rígidas series de líneas rectas con círculos que a modo de burbujas flotan sobre el cristal de la puer-

ta. Las jambas del abocinamiento se generan a base de una orgánica secuencia de sensibles planos que en su constante curvamiento, parecen conducir al espectador dentro de un ámbito en el que todo se ha constituido a partir del propósito de diseñar no solo para satisfacer las necesidades orgánicas del individuo, sino también a favor de su capacidad de disfrute sensorial a través de la estética.

EL MODELO DE CASA HABITACIÓN.- (Fotos 43, 46, 47, 48, 49, 50, 51 y 52).

Juan Segura en sociedad con el ingeniero Ricardo Dantan participa muy activamente desde 1926 año de la construcción del "Fraccionamiento de la Hipódromo-Condessa", en la configuración de este nuevo conjunto habitacional, edificando una enorme cantidad de casas dentro de la flamante colonia y en las inmediaciones de la misma (la colonia Juárez fundamentalmente). La nueva vivienda responde fundamentalmente al prototipo de vida elegido por el sector social que trata (en gran medida debido a la difusión de imágenes provenientes del extranjero) de forjarse un habitat "al modo-americano", en la medida de que este concepto era el que con mayor fuerza los podía ubicar dentro del terreno de lo moderno. La casa abandona completamente el esquema con patio y construcción lateral (de "alcayata") que alineaba los locales a lo largo de un pasillo externo, con au-

sencia total tanto de privacidad como de autonomía formal al construirse cada uno de ellos de acuerdo a un patrón de igualdad que uniformizaba al conjunto. El nuevo dimensionamiento de los predios obliga al arquitecto a modificar su visión de conjunto, para adoptar una nueva estrategia que consiste en los mejores casos (como los de Segura) en una suerte de bordado del espacio interno en donde a partir del acceso, los recintos se expanden de acuerdo a una métrica particular pero siempre dentro de una concatenación que responde en todo momento a la voluntad de integración espacial, sin dejar de lado la necesaria independencia e intimidad de cada uno de los ámbitos. La cochera inexistente diez años antes, se incorpora a la vivienda satisfaciendo la necesidad de resguardar el automóvil familiar, y operando también como un importante símbolo de status social en la medida de que los edificios de departamentos construidos en la misma época, carecen de ella debido a que la capacidad económica de sus ocupantes generalmente no era suficiente para acceder a la compra de un vehículo; bajo otro punto de vista la presencia del automóvil a la puerta de la casa no solo contribuye a la categorización social en función de al cances económicos, sino también cumple el propósito de allegar se un modelo de actualidad en los usos y costumbres tan anhelado por el sector medio capitalino.

Interiormente, la concepción de la vivienda procura nuevos objetivos de comodidad en beneficio del usuario, suprimiendo cierto mobiliario que rápidamente se desactualiza como es el -

caso de los "roperos" y las "cómodas" que son sustituidos por closets integrados a la arquitectura misma dando con ello mayor libertad de acción. Asimismo la ventilación y la iluminación son tomados en cuenta como condición para obtener los suficientes beneficios de higiene en el interior, tanto como un importante recurso que a través de puertas y ventanas coadyuva a la integración estética de las fachadas. Los alzados externos en manos de Segura se convierten en dinámicas composiciones ajenas casi por completo a la tiranía de la simetría, y en donde además de que el autor siendo tributario de la decoración, la alternancia de volúmenes y planos se orientan más dentro de un sentido abstracto y planimétrico de la ordenación. No falta por supuesto, el rico despliegue de texturas en muros que la mayoría de las veces caracterizan en función de su rugosidad a todo un plano, el que a su vez se distingue en relieve del resto de elementos de fachada; del mismo modo el azulejo y su capacidad reflectiva y cromática se mantiene como detalle permanente en las casas de Segura, algunas veces como en la de Chilpancingo N°. 8 (Fotos 46, 47 y 48) dispuesto como fondo liso de una decoración en relieve que simula burbujas flotando en el agua, en otros casos como en Popocatepetl 18 y 20, el azulejo permanece en los muros dibujando "petatillos" en un aparente propósito de mantener el vínculo con el historicismo neocolonialista. El arco de medio punto permanece también constante en la mayoría de los accesos, en ocasiones de un modo contundente por su magnitud como en Celaya N°. 25, en donde además

del arco que conduce al vestíbulo de ingreso aparece otro en la ventana del comedor, y otros más en los vanos superiores. La mayoría de las casas presenta una puerta de acceso ligeramente angostada pero con cerramiento de medio punto y el suave desvanecimiento de las jambas abocinadas que en combinación con los escalones, dan lugar a una suerte de nicho ligeramente sombreado en contraste con la luminosidad imperante en el resto del conjunto, tales son los casos de Amsterdam N°. 62 o Chilpancingo N°. 8. Exteriormente se intercalan con entera libertad detalles de ornato que a veces mantienen parentesco visual con el colonial, de este modo el rodapie en muros a base de la drillos como en la mayoría de las casas o el elegante granito negro pulido como en Amsterdam N°. 235 es elemento de gran constancia; aleros con remates de vigas como en Popocatépetl N°. 20, repizones de tabique en casi todas las ventanas, y breves cubiertas con teja de barro son las alternativas que Segura va utilizando para satisfacer en momentos su gusto por el tradicionalismo local.

Los interiores de las casas reciben también el impacto del programa totalitario de diseño esgrimido por Juan Segura; en principio la carpintería de puertas y ventanas no es abandonada a la voluntad del fabricante, sino que es objeto de una esmerada atención hasta lograr pequeñas obras de excepción sobre todo en las puertas de acceso principal, en donde barrotes toqueados se combinan con tableros de apretadas secuencias geométricas, lienzos de hierro forjado e inclusive piezas de azule-

jo. Balcones, pasamanos, y las protecciones externas de venta nas son configurados algunas veces como evocación de la herre-
ria forjada colonial, y otras de acuerdo a rítmicas composicio-
nes muy al gusto Decó. Finalmente los vitrales de colores con
pintorescos motivos, son fuente de vitalidad a los espacios in-
ternos (como en la casa de Celaya N°. 25, Foto 63), y sobre to
do mantienen vivo ese propósito que hemos dejado señalado ya
antes, de hacer que la creación de la arquitectura sea realmen-
te una tarea en la que se convoquen las sensibilidades de los
artesanos que cooperan en su ejecución.

La multitud de casas que Segura diseñó en los nuevos frac-
cionamientos de la ciudad, pasaron a ser casi de inmediato un
nuevo recurso inspirador para los arquitectos que encontraron
en ellas una respuesta favorable a los compromisos que había
que enfrentar tanto con la estética, con el uso de la nueva
tecnología y con los nuevos programas de convivencia familiar
esgrimidos por la clase media, que cada vez con mayor insisten-
cia demandó selectiva individualidad dentro de los límites de
su estrecho territorio de vivienda. El mismo Juan Segura con
tinuará poniendo a prueba no solo nuevas soluciones decorativas
sino también innovadores modelos compositivos externos sin de-
jar de lado nunca el cuidado por el espacio interno, tarea que
culminará con el magnífico ejemplo del Edificio Ermita, a par-
tir del cual iniciará su gradual abandono del ejercicio profes-
ional hasta que finalmente a mediados de los treinta y por
razones desconocidas, decide alejarse casi por completo del

oficio de diseño arquitectónico.

EL EDIFICIO LA NACIONAL: UNA SÍNTESIS ARQUITECTÓNICA DEL ESTILO

DECÓ.- (Fotos 26, 27, 28, 29, 30 y 31).

El edificio de "La Nacional" se erguía como un triunfo y un desafío de la técnica; expresaba así al hombre poderoso, constructor de máquinas velocísimas y bellas; vencedor de los elementos, y diseño de la naturaleza y de su propia historia. Un hombre que no se detenía a contemplar el pasado, y ni siquiera el presente, pues se sentía llamado por el porvenir.

Si bien como ya hemos dejado sentado el avance del estilo Decó principia a mediados de la década de los veinte, viene a alcanzar su plena madurez en los primeros años del periodo treinta poco antes del inicio del régimen presidencial de Lázaro Cárdenas, época en la que el racionalismo europeo introducido por O'Gorman, Aburto y Legarreta gana la partida a la teoría que seguía sustentando a la arquitectura como objeto de un discurso estético. Cuando el 27 de diciembre de 1932 se termina la construcción del Edificio La Nacional, se consolidó en el paisaje del centro de la ciudad de México un fenómeno plástico de trascendental importancia para la historia arquitectónica del México del siglo XX: por primera vez la tecnología de la construcción mexicana logra desplazar una masa de hierro y con

creto de cincuenta y cinco metros de altura en una superficie de 735 m², y sobre un subsuelo tan frágil como el constituido por el lecho del lago de México. Desde que los promotores de la magna obra ("La Nacional, Compañía de Seguros Sobre la Vida, S.A.") anunciaron el inicio del proyecto, siempre fue calificado como el que daría origen al "edificio más moderno de la ciudad de México", y si bien desde el punto de vista de la ingeniería estructural y de instalaciones, el conjunto poseyó todos los elementos para justificar el título asignado (elevadores con velocidad de 600 pies por minuto, redes de agua caliente y refrigerada, sistemas de ventilación y calefacción, etc.), artísticamente la imponente volumetría del "primer rascacielos de México" se estructura dentro de los cánones del estilo Decó, que ya en ese momento se habían desplazado de hechos ornamentales aislados, a la categoría de símbolos unívocos de modernidad no solo técnica y artística, sino también de la concepción de la cultura.

El concurso para la selección del proyecto convocado en 1929 con un premio de 6,000.00 pesos, fue ganado por el equipo de arquitectos integrado por: Manuel Ortiz Monasterio, Bernardo Calderón y Luis Avila, los dos primeros con una extensa carrera profesional manifiesta en innumerables obras de primera calidad construidas en la ciudad de México y dueños cada uno de particulares cualidades que dentro del oficio del diseño, les habían acarreado reconocido prestigio como arquitectos. Bernardo Calderón dentro del campo de la tecnología de la edi-

ficación, el cálculo estructural, el conocimiento preciso del comportamiento de los materiales y las diversas combinatorias mecánicas a que podían ser sujetos con el fin de obtener los mayores rendimientos en cuanto a estabilidad y permanencia física; Ortiz Monasterio, sensible personalidad capaz de asimilar en toda su extensión los conceptos que cada una de las diversas corrientes plásticas habían propuesto a lo largo de los años veintes, por ello lo vemos edificando lo mismo al modo neo-colonial con excelente calidad en la combinación de recursos tradicionales (cantera y tabique) y un amplio conocimiento del propósito decorativo novohispano, que conjuntos con modelos eclécticos europeizantes y casas aisladas en donde se adivina la presencia del germen de la vanguardia plástica que animó a la generación vienesa de la Secesión. Con todo es to, al momento de responder a la solicitud del grupo promotor del nuevo edificio, quien por otra parte ya había aportado a la historia de la cultura mexicana moderna el magnífico conjunto del Edificio Woodrow, Ortiz Monasterio elige como tema compositivo el desarrollo de las variantes Decó tanto en su configuración geométrica, como en lo que atañe al valor conceptual que la tendencia llevaba implícita. Bernardo Calderón se encarga de hacer posible mediante los recursos que el concreto armado y los esqueletos de acero le procuran, la realización física del vocabulario formal concebido por Ortiz Monasterio.

El edificio de La Nacional se irguió como un poderoso filón de concreto con una envolvente general de prisma rectangu-

lar; dos fachadas se exponen a las calles que limitan el lote y las dos restantes son ciegas al presentarse frente a las colindancias vecinas. El volumen se planteó como un cuerpo independiente en el espacio, incapaz de establecer ningún tipo de relación plástica con el contexto edificado, predeterminando una suerte de independencia formal que lo definiera como el principio de una nueva historia temática en la urbe centenaria; la masa se desplanta con una cerrada regularidad de planos hasta los dos tercios de la altura total, a partir de donde inicia el brillante desarrollo de rematamientos y multiplicación angular hasta culminar en una torreta que a modo de linternilla abierta, opera como cúspide de la apretada silueta piramidal con que se corona el edificio. Un esqueleto metálico formado a base de vigas y columnas de acero constituye el corazón del conjunto, el revestimiento externo se logró a base de muros de concreto cuyo acabado tanto en color como textura lograda con la huella del cimbrado, inventó para la arquitectura mexicana el recurso estético de la apariencia natural del concreto. Mientras que la primera fase interior del edificio aparece dotada de una fuerte regularidad formal, la cúspide sufre un interesante desdoblamiento corporal que da lugar a la aparición de una serie de paralelepípedos escalonados a diferentes alturas, mismos que en las fachadas se manifiestan delineados por las entrecalles que enmarcan las cintas verticales de ventanería; la torreta o cupulín (Foto 23) rebajado, que corona el conjunto tiene como antecedente en la arquitectura mexicana,

el elemento que corona la torre de la esquina de la Central de Policía y Bomberos, variándose la proporción para el caso de La Nacional, el esquema sigue siendo el mismo: un cuerpo central rasgado por vanos verticales al modo de aspilleras, y contrafuertes con escalonado desvanecimiento soportando las caras laterales. También en este caso, volvemos a encontrar como en otros muchos ejemplos correspondientes al Decó, el achatamiento de las esquinas de los cuerpos, con lo que se tiene la transformación geométrica del cubo en prisma poligonal.

Tersura y continuidad son las cualidades externas del volumen, la primera complementa a la segunda, toda vez que con el acabado del concreto aparente se pretendió, a pesar de las naturales cicatrices que pueda provocar el moldeo de los elementos, unificar estructural y sensorialmente la geometría de la masa; este mismo efecto se traslada sin limitaciones físicas de cuerpo en cuerpo, de tal suerte que se crea una sensación de novilidad virtual dinamizada en algunos puntos con los escalonamientos superiores. Toda la planta baja y el entresuelo o mezzanine se recubrieron con un lambrín de granito negro finamente pulido, y cuya tersura al tacto viene a ser tanto una prolongación de la impresión general implícita en el edificio, como un interesante contraste respecto del acabado gris mate del concreto; existen dos entradas, una secundaria que da acceso al local comercial que ocupa la planta baja del costado oriente, y la principal sobre avenida Juárez que conduce a la unidad de oficinas (cerca de 5200 m² en diez niveles). La jerarquía del

diseño se concretó en la entrada principal componiendo con ella una portada que abarca hasta el segundo piso y todo el ancho de la entrecalle central, sobresaltada ligeramente del paño general de la fachada. (Foto 27). La portada se presenta con un impresionante carácter de sobriedad y elegancia, labrada como de una sola pieza en un bloque de granito negro, así lo aparenta la magnífica calidad del pulido y ensamble de los bloques de piedra; formando un marco, dos pilastras laterales se prolongan hasta la altura del segundo nivel donde concluyen en sendos pináculos adosados, antes de los cuales las anteriores, se unen en una ancha platabanda que recibe con letras la tonadas el nombre del edificio. Remetida del alineamiento por medio de seis escalones se encuentra una puerta de cristal protegida a su vez por una reja corrediza formada de soleras niqueladas, (Foto 29) dispuestas en diagonal y remachadas sobre un bastidor; éste cancel que solo por las noches aparece, constituye a no dudar uno de los más brillantes trabajos de herrería que produjo el estilo Decó no solo por la excepcional concepción del elemento, en la cual se contemplaron desde los brillos individuales de cada barra, hasta la sorprendente visión final de triángulos dentro de un ámbito de absoluta abstracción figurativa, sino también por la muy encomiable calidad de la mano de obra en la forja de la herrería; el arquitecto Decó tuvo que mantenerse en estrecho contacto con los artesanos que interpretaron sus proyectos y en manos de quienes quedó la tarea de dar vida a la materia, no solamente como desarrollo cotidiano

de una actividad rutinaria, sino como factor fundamental de la ecuación creativa.

El remetimiento del pórtico de acceso continúa paulatinamente a través de girar las esquinas mediante la sucesión de estrias, que en este caso no pueden desprenderse de la impresión de ser un remedo de columna griega, acentuando con ello el peso que se logra en la entrada principal. Inmediatamente encima del vano de ingreso aparece un relieve sobre placa de bronce, obra de Manuel Centurión (artista que colaboró en no pocos edificios importantes del periodo veintes y treintas) fundido por el también escultor Luis Albarrán y Pliego; el tema es obviamente una alegoría al "Seguro de Vida" que aparece representado por un ángel con carácter femenino, quien extiende alas y brazos protectores sobre tres figuras que expresan cada una los tres estados con los que tradicionalmente se hace alusión a la vida del hombre: niñez, madurez y senectud. Los trazos están orientados en sentido curvilíneo sin dejar por ello de estar exentos de una dureza y sequedad tales que hacen que la obra sea de poco atractivo estético. Sobre el relieve se da un balcón que opera como primer plano de una sucesión de arcos de medio punto que se van proyectando hacia el fondo, dentro del habitual efecto de abocinamiento que caracteriza al estilo, hasta concluir en una ventana de igual cerramiento; todo el marco de granito a partir del balcón central se proyecta curvada y suavemente al frente del edificio, provocando un efecto de sensual contrapunto dentro de la cerrada frialdad a que

da lugar el conjunto del pórtico. Extraña sensación se recibe al apreciar esta portada donde comulgan recursos tradicionales como son el medio punto y las simuladas columnas en las esquinas, con la perfecta regularidad que provoca el corte de piezas debido al uso de máquinas y no solo de herramientas de tracción manual. La brillantez alcanzada en las superficies, aunada a la acompasada sucesión de líneas hacia el interior del abocinamiento, parecen no ser testimonios de la obra manual del obrero, sino resultado de máquinas (cuyas características plásticas se hermanan con la arquitectura) que se conducen de acuerdo a la voluntad artística del hombre.

La decoración de los interiores se concentró en el vestíbulo principal que conduce del acceso a los elevadores, y en el área destinada al local comercial de la planta baja. El primer recinto aparece después de franquear un segundo tramo de escalinata forjada con placas de mármol negro, los pisos siguen la tónica ya referida del ensamblaje de mosaicos de mármol, en este caso de tres colores, para formar un tapete pétreo donde predominan las puntas y líneas oblicuas de oscuros triángulos. El plafón es una placa luminosa continua remarcada por la presencia de los bordes de trabes, los lambrines son de mármol oscuro con veta jaspeada, destacando además los frentes de los elevadores, (Foto 30) una serie de paños con iluminación interna, el buzón conducto visible de exquisito diseño y acabado acerado y un insólito reloj con una maquinaria oculta que aparece sobre el elevador central; su presencia sobre tan destacado

sitio hace alusión sin lugar a dudas al énfasis permanente que el Decó dió al paso del tiempo imbricado a la arquitectura, no solo en los deslizamientos vertiginosos de planos y esquinas, sino también como en este caso mediante el rítmico avance de las manecillas.

El barandal que bordea la escalera se formó mediante dos cintas latonadas y un cabezal de madera torneada a modo de pasamanos, la libre ondulación del elemento a medida que asciende va más allá de su función auxiliar, para transformarse en un recurso de gran impacto plástico que dentro de la estructura decorativa del conjunto interior, se convirtió en parte de un modelo de sintaxis cuyo verbo constante fue el concepto de la velocidad. El local comercial de la esquina es el único de los construidos que ha conservado a la fecha la integridad del arreglo ornamental interno; tanto el pavimento como los pasamanos de la escalera que conduce al mezzanine son representantes fieles de la tónica seguida en el resto del edificio. El conjunto de La Nacional, se convirtió por derecho propio en la más clara muestra de una solución de proyecto que supo captar válidamente no solo los perfiles de modernidad que la corriente Decó ensayaba en los Estados Unidos de Norteamérica, sino también y de manera muy importante, ser la respuesta que un sector importante de la cultura mexicana de principios de los treinta esperaba como expresión de su nueva arquitectura.

NOTAS CAPITULO IV

- (1) Los autores fueron el ingeniero civil y arquitecto Antonio M. Anza y el arqueólogo Antonio Peñafiel.
- (2) Maenz, P. Art Decó: 1920-1940. Edit. Gustavo Gili, Barcelona, s/f. s/e.
- (3) Ibidem. página 34.
- (4) Léger, Fernand. Citado en Maenz P. Op. Cit., pág. 36.
- (5) Maenz, P. Op. Cit., pág. 8.
- (6) El trazado radial había sido bien aceptado desde principios de siglo y aplicado a importantes obras del régimen porfiriano como fue el caso de la "Penitenciaría de la ciudad de México", obra del arquitecto Antonio Torres Torres.
- (7) Revista Cemento N°. 29, mayo 1929, pág. 17-21.
- (8) Ibidem.
- (9) De Anda, Alanis Enrique. "Estética de la arquitectura maya y su relación con el ideal de modernidad de la arquitectura mexicana de los años treinta!" en: Cuadernos de arquitectura mesoamericana, N° 9, México, UNAM, Facultad de Arquitectura. enero 1987. pp. 27-36.
- (10) Ingle, Marjorie, Mayan Revival Style. Biggs M. Smith, inc., 1984.
- (11) Ibidem. pág. 59.
- (12) Ingle, Marjorie. The mayan revival style in Southern California, Gibbs M. Smith Inc., s/f.
- (13) Calderón, Ricardo. "Arquitectura Alemana" en: Revista Cemento, N° 10 y 11, octubre-noviembre 1925. s/p.
- (14) Colonia Hipódromo-1925-1985, Catálogo de la Exposición celebrada en el Palacio de las Bellas Artes, México, 1985.
- (15) Revista Cemento N°. 8 y 9, septiembre 1925, s/p.

- (16) V. V. arquitecto Vicente Mondiola Q.
- (17) El Universal, marzo 15 de 1925.
- (18) Datos citados en el curriculum personal del arquitecto Roberto Alvarez Espinosa.
- (19) El Universal, junio 6 de 1926.
- (20) Krauze, Enrique. Historia de La Revolución Mexicana. El Colegio de México, tomo 10, pág. 281.
- (21) In situ, fachada principal.
- (22) INBA. La construcción del Palacio de Bellas Artes, Catálogo de la exposición, México 1984.
- (23) INBA, Catálogo de la exposición La Arquitectura en México, México, 1983, pág. 78.
- (24) Villagrán, García José. Panorama de 50 años de Arquitectura Mexicana Contemporánea, México, INBA, 1952, pág. 15.
- (25) Olavarría, Roberto. México en el tiempo, el marco de la capital. México, 1946, pág. 193.
- (26) Blanquel, Eduardo. Nuestras Historias. México y el Grupo Nacional Provincial. México, La Nacional Compañía de Seguros, S.A. 1a. Edición. 1979.

REFERENCIAS FOTOGRAFICAS, CAPITULO IV

"LA ARQUITECTURA DEL DECO"

- FOTO 1 Edificio "Alianza de Ferrocarrileros"; Arqs. Vicente -
Mendiola, Carlos Greenham y Luis Alvarado.
1926
Foto : EXA
Detalle : Fachada
- FOTO 2 Edificio "Alianza de Ferrocarrileros"; Arqs. Vicente -
Mendiola, Carlos Greenham y Luis Alvarado.
1926
Foto : EXA
Detalle : Entrecalles de fachada
- FOTO 3 "Orfanatorio San Antonio y Sta. Isabel"; Arq. Manuel -
Cortina García.
1927
Foto : EXA
Detalle : Fachada posterior
- FOTO 4 "Orfanatorio San Antonio y Sta. Isabel"; Arq. Manuel -
Cortina García
1927
Foto : EXA
Detalle : Fachada de pabellón al frente del conjunto
- FOTO 5 "Monumento al Maestro" en el Instituto Científico y Li-
terario de Toluca; Pedestal, Arq. Vicente Mendiola y es
cultura, Ignacio Asunsolo.
1928
Foto : EXA
Detalle : Vista frontal

- FOTO 6 "Teatro al aire Libre, Coronel Lindbergh"; Arq. Leonardo Noriega.
1927
Foto : EXA
Detalle : Foro al aire libre
- FOTO 7 "Teatro al aire Libre, Coronel Lindbergh"; Arq. Leonardo Noriega.
1927
Foto : EXA
Detalle : Pergolado lateral
- FOTO 8 "Teatro al aire Libre, Coronel Lindbergh"; Arq. Leonardo Noriega.
1927
Foto : EXA
Detalle : Vestidor en la zona del escenario
- FOTO 9 "Teatro al aire Libre, Coronel Lindbergh"; Arq. Leonardo Noriega.
1927
Foto : EXA
Detalle : Arco en acceso lateral al teatro
- FOTO 10 "Parque México"; Arq. Leonardo Noriega.
1927
Foto : EXA
Detalle : Fuente
- FOTO 11 "Inspección de Policía y Bomberos del D.F."; Arq. Vicente Mendiola et al.
1928
Foto : EXA
Detalle : Vista del torreón en la esquina

- FOTO 12 "Proyecto para la Secretaría de Agricultura y Fomento";
Arqs. Carlos Tarditi y José López Moctezuma.
C. 1927
Foto : Tomada de Revista Forma, No. 3, 1927, página 43.
(NG.)
Detalle : Vista de la fachada principal
- FOTO 13 "Estación del Ferrocarril Infantil de Chapultepec"; Arq
José Gómez Echeverría.
1928
Foto : EXA
Detalle : Vista de conjunto
- FOTO 14 "Frontón México"; Arq. Joaquín Capilla
1929
Foto : EXA
Detalle : Vista de conjunto
- FOTO 15 "Frontón México"; Arq. Joaquín Capilla
1929
Foto : EXA
Detalle : Marquesina en el ingreso
- FOTO 16 "Frontón México"; Arq. Joaquín Capilla
1929
Foto : EXA
Detalle : Acceso en esquina
- FOTO 17 "Central Victoria de Teléfonos"; Arqs. Fernando y Mi-
guel Cervantes
1931
Foto : EXA
Detalle : Fachada y acceso
- FOTO 18 "Central Victoria de Teléfonos"; Arqs. Fernando y Mi-
guel Cervantes
1931
Foto : EXA
Detalle : Entrecalle en fachada principal

- FOTO 19 "Central Victoria de Teléfonos"; Arqs. Fernando y Miguel Cervantes
1931
Foto : EXA
Detalle : Ornato externo en forma de aguila
- FOTO 20 "Central Victoria de Teléfonos"; Arqs. Fernando y Miguel Cervantes
1931
Foto : EXA
Detalle : Lámpara empotrada en la fachada
- FOTO 21 "Edificio El Parque"; Ernesto y José Ma. Buenrostro
1935
Foto : EXA
Detalle : Fachada principal
- FOTO 22 "Edificio San Martín"; Ing. Ernesto Buenrostro
1931
Foto : EXA
Detalle : Marquesina de acceso
- FOTO 23 "Edificio de Departamentos" (en la Esq. de Av. México-
y Chilpancingo)
C. 1930
Foto : EXA
Detalle : Fachada hacia Av. México
- FOTO 24 "Edificio de Departamentos" (en la Esq. de Av. México-
y Chilpancingo)
C. 1930
Foto : EXA
Detalle : Marquesina en el acceso
- FOTO 25 "Edificio de Departamentos" (en la Esq. de Av. México-
y Chilpancingo)
C. 1930
Foto : EXA
Detalle : Entrecalle en la fachada hacia Av. México

- FOTO 26 "Edificio La Nacional"; Arq. Manuel Ortiz Monasterio -
etal.
1932
Foto : Tomada del libro, Nuestras Historias... sin p^ági
na (NG.)
Detalle : Conjunto
- FOTO 27 "Edificio La Nacional"; Arq. Manuel Ortiz Monasterio -
etal.
1932
Foto : Tomada del libro, Nuestras Historias... sin p^ági
na (NG.)
Detalle : Pórtico de acceso
- FOTO 28 "Edificio La Nacional"; Arq. Manuel Ortiz Monasterio -
etal.
1932
Foto : Tomada del libro, Nuestras Historias... sin p^ági
na (NG.)
Detalle : Remate superior
- FOTO 29 "Edificio La Nacional"; Arq. Manuel Ortiz Monasterio -
etal.
1932
Foto : EXA
Detalle : Puerta en acceso principal
- FOTO 30 "Edificio La Nacional"; Arq. Manuel Ortiz Monasterio -
etal.
1932
Foto : EXA
Detalle : Puerta de elevadores
- FOTO 31 "Edificio La Nacional, en Mérida Yuc."
Foto : EXA
Detalle : Vista del conjunto

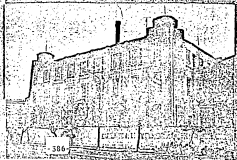
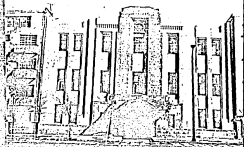
- FOTO 32 "Vestíbulo del Palacio de Bellas Artes"; Arq. Federico Mariscal
1932
Foto : Tomada de "Historia del Arte Mexicano Salvat", -
Tomo 10 página 96 (NG.)
- FOTO 33 "Edificio de la YWCA"; Arq. B. H. Adam et al
1933
Foto : EXA
Detalle : Vista de conjunto
- FOTO 34 "Edificio de la YWCA"; Arq. B. H. Adam et al
1933
Foto : EXA
Detalle : Vista del desplante de la esquina
- FOTO 35 "Edificio de la YWCA"; Arq. B. H. Adam et al
1933
Foto : EXA
Detalle : Bajo relieve en el desplante de la esquina
- FOTO 36 "Edificio Anáhuac"; Ing. Francisco J. Serrano
1935
Foto : EXA
Detalle : Fachada
- FOTO 37 "Edificio Anáhuac"; Ing. Francisco J. Serrano
1935
Foto : EXA
Detalle : Escultura en vestíbulo de acceso
- FOTO 38 "Conjunto de casas habitación" (en la calle de Puebla No. 74); Arq. Jorge Carlos Capdevielle
1931
Foto : EXA
Detalle : Fachada principal

- FOTO 39 "Edificio de Departamentos" (en Av. Cuauhtémoc No. -
194)
Foto : EXA
Detalle : Conjunto
- FOTO 40 "Edificio de Departamentos" (en la Esq. de Lieja y -
Hamburgo)
Foto : EXA
Detalle : Fachada hacia la calle de Hamburgo
- FOTO 41 "Conjunto de casas habitación" (en la calle de Puebla
No. 82); Arq. Jorge Carlos Capdevielle
1931
Foto : EXA
Detalle : Fachada principal
- FOTO 42 "Casas Habitación" (en Av. Cuauhtémoc)
Foto : EXA
Detalle : Fachada principal
- FOTO 43 "Casa Habitación" (en Av. Parque México)
Foto : EXA
Detalle : Fachada principal
- FOTO 44 "Casa Habitación" (en la calle de Campeche)
Foto : EXA
Detalle : Acercamiento a la fachada principal
- FOTO 45 "Edificio Rosa" (Esq. de Eligio Ancona y Sabino); -
Arq. Juan Segura
1927
Foto : EXA
Detalle : Marquesina en el acceso
- FOTO 46 "Casa Habitación" (en calle Chilpancingo No. 8); -
Arq. Juan Segura
Foto : EXA
Detalle : Fachada principal

- FOTO 47 "Casa Habitación" (en calle Chilpancingo No. 8); - -
 Arq. Juan Segura
 Foto : EXA
 Detalle : Acceso con arco abocinado
- FOTO 48 "Casa Habitación" (en calle Chilpancingo No. 8); - -
 Arq. Juan Segura
 Foto : EXA
 Detalle : Panel de azulejos en fachada
- FOTO 49 "Casa Habitación" (en Av. México No. 59); Arq. Juan-
 Segura
 Foto : EXA
 Detalle : Fachada principal
- FOTO 50 "Casa Habitación" (en la calle Popocatepetl No. 25);
 Arq. Juan Segura
 Foto : EXA
 Detalle : Fachada principal
- FOTO 51 "Casa Habitación" (en Av. México No. 59); Arq. Juan-
 Segura
 Foto : EXA
 Detalle : Marquesina y arco abocinado en el acceso
- FOTO 52 "Casa Habitación" (en Av. México No. 63)
 Foto : EXA
 Detalle : Arco abocinado en el acceso
- FOTO 53 "Detalle de arco abocinado de acceso"
 Foto : Tomada de, una puerta al Art Deco, página 29 -
 (NG.)
- FOTO 54 "Detalle de puerta de hierro"
 Foto : Tomada de, una puerta al Art Deco, página 28 -
 (NG.)
- FOTO 55 "Detalles de puertas de hierro"
 Foto : Tomada de, una puerta al Art Deco, página 56 -
 (NG.)

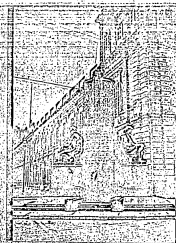
- FOTO 56 "Detalles de puertas"
Foto : Tomada de, una puerta al Art Decó, página 57 -
(NG.)
- FOTO 57 "Edificio de Departamentos" (en Av. Cuauhtémoc No. -
194)
Foto : EXA
Detalle : Remate de acceso en fachada principal
- FOTO 58 "Edificio de Departamentos" (en Av. Cuauhtémoc No. -
194)
Foto : EXA
Detalle : Acceso principal
- FOTO 59 "Detalle de lámpara empotrada en fachada"
Foto : Tomada de, una puerta al Art Decó, página 33 -
(NG.)
- FOTO 60 "Detalle del remate de un poste"
Foto : Tomada de, una puerta al Art Decó, página 32 -
(NG.)
- FOTO 61 "Edificio de Departamentos" (en Av. Alvaro Obregón)
Foto : EXA
Detalle : Elementos de ornato en fachada
- FOTO 62 "Casa Habitación" (en la esquina de Chilpancingo y -
Aguascalientes); Ing. Francisco J. Serrano
Foto : EXA
Detalle : Ornato en fachada sobre Chilpancingo
- FOTO 63 "Edificio de Departamentos" (en la calle de Constanti
nopla, desaparecido)
Foto : EXA
Detalle : Rejilla de ventilación en el sótano

- FOTO 64 "First Baptist Church", Ventura, California
 Arq. Robert B. Stacy-Judd
 1928 - 1930
 Foto : Ingle, M. Mayan revival style, página 59 (NG.)
 Detalle : Fachada frontal
- FOTO 65 "Edificio de Policía y Bomberos" (croquis de Vicente -
 Mendiola)
 1927
 Foto : Periódico Excelsior, Septiembre 16 de 1927 (NG.)
 Detalle : Vista del conjunto según anteproyecto
- FOTO 66 "Edificio de Policía y Bomberos"; Arq. Vicente Mendiola
 etal.
 1928
 Foto : EXA
 Detalle : Mascarón representando al Dios del Fuego, - -
 obra de Manuel Centurión
- FOTO 67 "Edificio de Departamentos" (en la Esq. de Lieja y Ham-
 burgo)
 Foto : EXA
 Detalle : Relieve en el cerramiento del acceso
- FOTO 68 "Vitral en la casa ubicada en Celaya No. 25"; Arq. Juan
 Segura
 Foto : EXA
 Detalle : Vitral en el baño

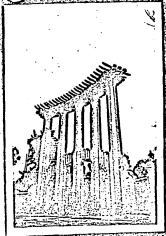




4



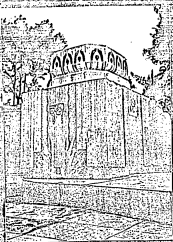
5



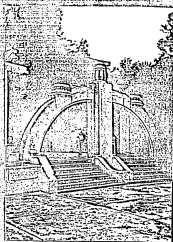
6



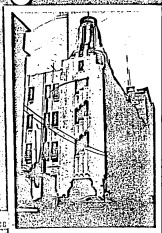
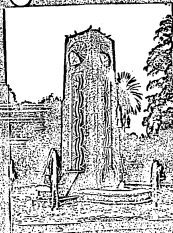
7



8



9



388



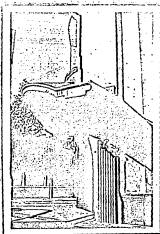
12



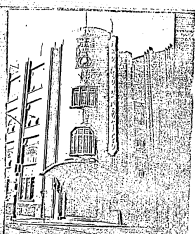
13



14



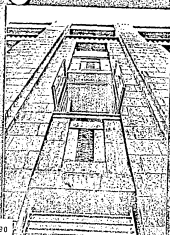
15



16



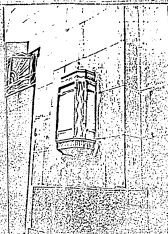
17



18



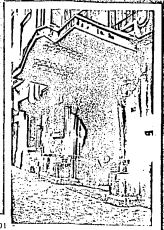
19



20



391



22

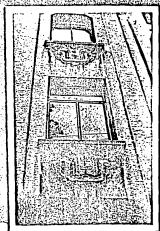


23



24

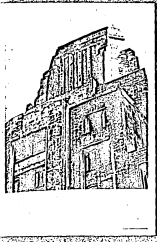
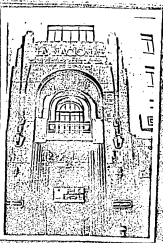
392



25



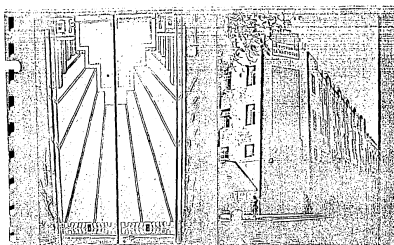
27



28

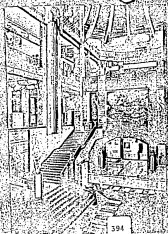


29



30

31

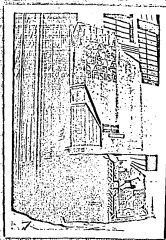


394

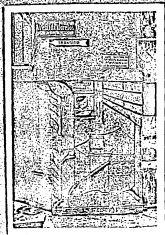
32



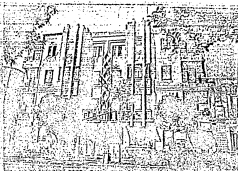
33



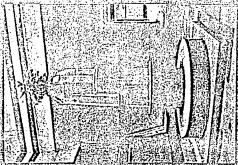
34



35



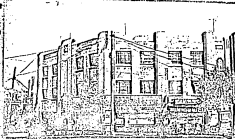
36



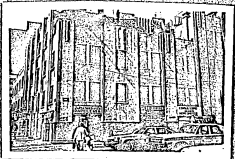
37



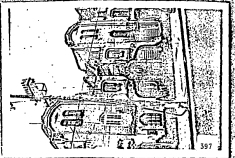
38



39



40



41

100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200



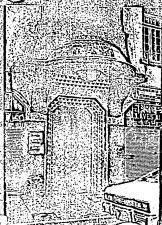
42



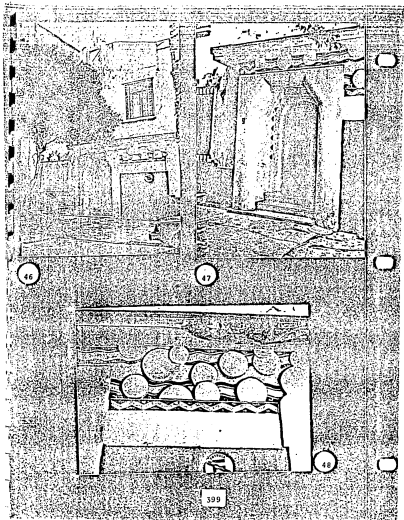
43

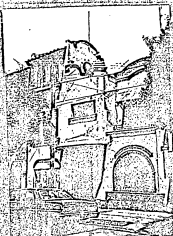


39R

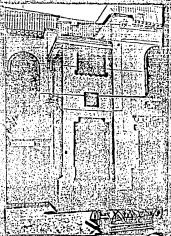


44

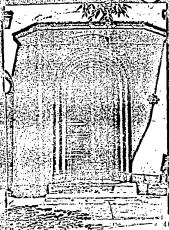




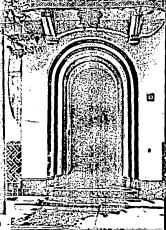
49



50

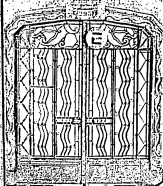


400





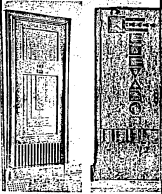
53



54

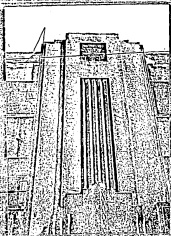


55

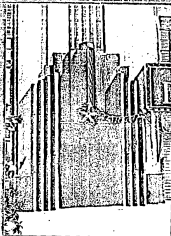


401

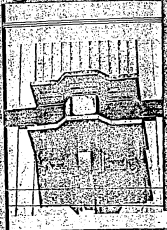
56



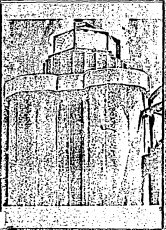
57



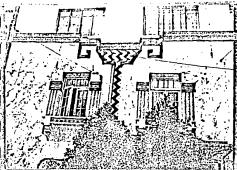
58



402



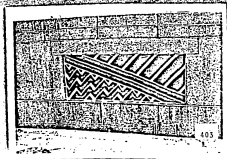
60



61

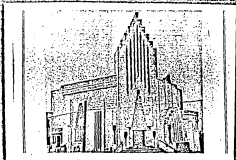


62

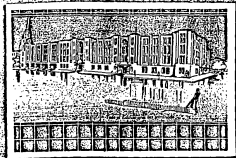


403

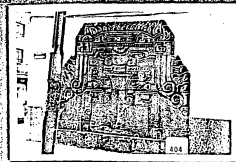
63



64



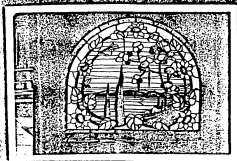
65



66



67



68

01061
① 2ej.
Vol. II

"ORIGENES DE LA ARQUITECTURA MEXICANA CONTEMPORANEA"

(Análisis de la década 1920 a 1934)

TESIS DE MAESTRIA EN HISTORIA DEL ARTE

ENRIQUE XAVIER DE ANDA ALANIS

TOMO II

CAPITULO V

LAS TENDENCIAS AISLADAS

"Obras modernas en que algunos críticos han creído que ha surgido el espíritu de la raza".

Carlos Obregón Santacilia, en relación al Edificio de la Secretaría de Salubridad y Asistencia.

"Hoy se empieza a vislumbrar una arquitectura; existe un espíritu nuevo, nuestra época tiene necesidades nuevas, francamente distintas a todas las que han existido antes, que exigen formas emanadas de ellas, racionales..."

Carlos Obregón Santacilia.

LAS TENDENCIAS AISLADAS.-

Si bien en el terreno de la arquitectura resulta de algún modo claro deslindar la actividad teórica y propagandística de las diferentes corrientes técnicas en la obra física edificada en la ciudad de México, dentro de nuestro período de análisis, es menester considerar que también se dió el caso de personalidades aisladas que eventualmente abrazaron las mismas causas y medios que los grupos (los nacionalistas, los racionalistas, los Decó, etc.), pero en quienes la categorización de su trabajo particular más que compatible con las doctrinas colectivas, responde a propósitos y afanes exclusivos tan sólidos y claros que preferimos hacer su revisión bajo una óptica que los independice de la colectividad, en la medida en que entendemos que esa haya sido justamente su postura creativa. Asimismo debemos de considerar la presencia muy importante de corrientes arquitectónicas cuyos medios de expresión a pesar de no ser compatibles con los códigos de mayor aceptación tanto por los usuarios como por el gremio de constructores, dió muestras tangibles de una disciplina de trabajo emanada del buen oficio creativo razón por la cual no podemos dejar de lado su exposición. De esta manera, hemos intentado dejar constancia a lo largo de este capítulo, de toda aquella obra que si bien ajena a las grandes corrientes supo expresarse de acuerdo a esquemas plásticos suficientemente congruentes con sus fundamentos teóricos, como es el caso de los arquitectos extranjeros cuyo tra

bajo decididamente influyó en las diversas líneas locales; de los diseñadores que siguieron siendo fieles al dogmatismo académico el que a pesar de las incontables críticas, se siguió defendiendo como una opción lícita a la cual acudir en busca de alternativas plenas de la supuesta distinción plástica finisecular. Finalmente el caso de dos personalidades cuyo desempeño profesional sigue siendo hoy en día el paradigma de la individualidad y de una elaborada autonomía estilística que aún actualmente suele desatar polémicas en torno a la aceptación de su calidad estética y funcional, los arquitectos: Manuel Amabilis, y Carlos Obregón Santacilia.

I. LA OBRA DE LOS ARQUITECTOS EXTRANJEROS.-

A partir de la última década del siglo XIX, la tan anhelada búsqueda de la imagen del progreso cultural y económico con la que se había comprometido el régimen del general Porfirio Díaz, propició la llegada al país no solo de capitalistas extranjeros que adivinaban condiciones propicias en el campo de la producción para incrementar sus fortunas, sino también de arquitectos que bien fuera por solicitud de sus compatriotas o por contratación directa por parte del Gobierno Federal, se fueron colocando paulatinamente dentro del gremio de diseñadores y constructores que se hicieron cargo de la edificación de la nueva ciudad del porfiriato, aquella que buscaba con la arquitectura: "Ser sím-

bolo del progreso y la paz; ser representante de un liberalismo consagrado en sus instituciones; ser sustituto del pasado colonial, oponiendo a este el triunfalismo progresista; y ser la escenografía urbana de los adelantos económicos y la estabilidad política, para atraer capitales extranjeros". (1) Para todo ello, qué mejor garantía que confiar el desarrollo de los proyectos a quienes se habían formado en las Academias Artísticas de Francia e Italia, que conocían de los estilos históricos porque habían vivido en medio de ellos, y que además tenían la facultad de ornar la construcción de los edificios con la firma de un apellido extranjero, sinónimo indiscutible de alta categoría cultural en la época.

De la pléyade de arquitectos que pasaron por México cumpliendo con sus respectivos contratos, algunos como Emilio Bernard (autor del proyecto del Palacio Legislativo), solo se que dieron el tiempo necesario para presentar el anteproyecto y contratar a jóvenes pasantes de la carrera de arquitectura (Jesús T. Acevedo, Guillermo Pallares y otros) (2) para que en su estudio de París se encargaran del desarrollo del proyecto. Otros, como Adamo Boari diseñador del Palacio de Bellas Artes, prolongaron su estancia en el país a fin de responsabilizarse personalmente de la dirección de los trabajos de edificación. Y, finalmente aquellos que como el italiano Silvio Contri permanecieron en México aún en medio de la lucha armada de 1910, hasta alcanzar la ciudadanía mexicana.

Los estragos que produjo en el territorio nacional la con-

tienda civil de la segunda década, frenaron casi totalmente el ritmo tenaz de construcción que se había iniciado en el decenio anterior; por una parte la inconsistencia de los regímenes de gobierno que tuvieron como tarea prioritaria la atención al desarrollo de la guerra, y por otra, la lógica inestabilidad social y económica que ella misma acarreó en todas las esferas del ámbito nacional, impidió a los capitales de la iniciativa privada atender a proyectos de inversión en materia inmobiliaria. Los hechos señalan que como ya se asentó en el capítulo correspondiente a la descripción de la industria del Cemento, fue hasta la asunción del obregonato al poder cuando realmente se fincan las primeras garantías de estabilidad política que hacen suponer a los empresarios (capitalistas extranjeros en su gran mayoría) la vuelta al país de una nueva etapa de pacificación social, y el ansiado apoyo fiscal del Estado que promovería el reinicio de las operaciones de construcción urbana.

Asimismo debemos de considerar dos circunstancias presentes hacia 1920, y que resultan básicas para entender el inicio de la creciente demanda en la construcción de edificios comerciales y de vivienda principalmente en la ciudad de México. La primera es la que toca a las necesidades de una sociedad urbana que durante diez años poco renueva e incrementa sus locales de servicio y vivienda; toda una década en la que se dió el incremento poblacional (hay que tomar en cuenta que un enorme porcentaje del casi un millón de muertos que arrastró consigo la guerra de Revolución, haya sido de hijos del campo y la provincia

mientras que, las capas urbanas tuvieron una participación limitada en el engrosamiento de los ejércitos contendientes), el deterioro de las estructuras arquitectónicas dedicadas al comercio, al estudio, la atención médica, etc., o simplemente la modificación de los usos originales de los edificios para habilitarse según las demandas de la guerra en hospitales, cuarteles o en centros de acopio de viveres de primera necesidad. La vivienda también había pasado por una época de estancamiento y estropicios, por lo que ni siquiera se pudieron remediar las necesidades apremiantes de mantenimiento y conservación, en virtud de que la mano de obra artesanal había cambiado las herramientas de albañilería por el armamento, y la obtención más o menos fácil de pingües ganancias provenientes de los botines de guerra.

El segundo hecho importante a considerar dentro de este preámbulo a los años veintes, está íntimamente vinculado a la economía nacional y en relación tanto con el proyecto económico capitalista iniciado con Porfirio Díaz y vuelto a poner en operación con Alvaro Obregón; había sido propósito del Estado Mexicano que encabezó el general Díaz, la apertura total de las puertas del territorio nacional a las compañías y capitales extranjeros que desearan invertir sus recursos dentro de las áreas que integraban la estructura económica nacional: la explotación de los recursos del subsuelo (petróleo y minería), la extensión de las vías de comunicación, (fundamentalmente los ferrocarriles), los obrajes, y de una manera muy importante el

comercio de importación que a través de las grandes tiendas de productos llamados "cajones de ropa", surten como en el caso de "El Palacio de Hierro", y "Al Puerto de Veracruz" a una sociedad opulenta que día con día demanda la adquisición de prendas de vestir y enseres que le permitan situarse a la altura de la moda parisina o madrileña. El obregonismo enfrenta la reorganización de la maltrecha economía nacional valiéndose del mismo recurso de apertura a los capitales foráneos, que encuentra plena justificación cuando se proyecta la creación de nuevas fuentes de trabajo, el beneficio de las localidades a través de la infraestructura que crearan las mismas industrias, y la tributación fiscal que aunque limitada por las grandes exenciones que ofrece el Gobierno como estímulo, coadyuvarían a la consolidación de la Tesorería Nacional. Las amplias garantías de paz social que ofrece el Estado (logradas con mano férrea), tienen razón de ser en función de la necesidad de vigorizar la producción y el trabajo interno, ofreciendo nuevas opciones de ocupación al enorme sector del ejército dado de baja por licenciamiento; la misma reorganización de las dependencias del aparato gubernamental demandan la ampliación de sus nóminas burocráticas, dando lugar con ello a la formación de un nutrido grupo urbano con la seguridad de un ingreso económico estable y periódico, lo cual le permite estructurar un nuevo modelo de vida que junto al de otros empleados, artesanos y prestadores de servicios, configuran el cuadro de necesidades de habitación, educación y comercio que se define a partir del obregonato.

Dentro de esta panorama general de la sociedad de los veintes y del gradual fortalecimiento de la economía capitalista a nivel urbano (que es el que toca a nuestro análisis) se inscriben las actuaciones de los emporios económicos extranjeros que ven en los ofrecimientos del primer gobierno consolidado de la Revolución, atractivas garantías para el florecimiento de sus fortunas. En el terreno de la edificación, termina hacia 1920 el receso iniciado diez años atrás, y empiezan a aparecer fundamentalmente en la ciudad de México, edificios de gran magnitud y excelente calidad constructiva, financiados la gran mayoría por capitales foráneos y encomendados consecuentemente a los arquitectos de origen europeo o norteamericano quienes toman en sus manos el inicio de la etapa constructiva del nuevo período. Dentro del registro que hemos hecho de las obras de estos años, nos encontramos con el caso de edificios, cuya construcción representó la erogación de importantes sumas económicas, lo cual da una idea por demás clara del vigor con que las empresas extranjeras impactaron la economía local. Asimismo no son muchos los arquitectos que tienen en sus manos esta labor constructiva, nosotros tenemos catalogados apenas cuatro de primera importancia en la ciudad de México: Paul Dubois, Silvio Contri, Albert Peper y Paul Artaria.⁽³⁾ Consideramos que muchas de las obras por ellos ejecutadas, son pioneras de la edificación de la década, y en algunos casos, señaladoras de las nuevas tendencias arquitectónicas europeas. Paul Dubois, de origen francés llegó a México hacia 1919 invitado por la co

lonia Francesa residente en el país, quien le encarga la construcción de sus edificios más importantes. Combatió en la primera Guerra Mundial donde alcanzó, por méritos, las más altas condecoraciones honoríficas;⁽⁴⁾ instalado en México, fue profesor de composición en la carrera de arquitectura de la Academia de Bellas Artes y llegó a formar uno de los más importantes gabinetes de arquitectura de la ciudad. Las obras por él ejecutadas son: el nuevo edificio del "Palacio de Hierro" y el Hospital Francés (desaparecido) en 1921, el Monumento Conmemorativo a los caídos en la Gran Guerra, levantado en el Panteón Francés de la Piedad, el Edificio CIDOSA en 1924, y el del Correo Francés de 1926. Parece ser que después de concluida esta última obra, regresa a Francia no volviéndose a saber nada más de él en México. Dubois, formado en el clasicismo académico francés despliega en sus obras no solo la habilidad compositiva que caracterizó a su generación, sino también y esto es lo que nos resulta de mayor trascendencia, un conocimiento actualizado de las nuevas vocaciones plásticas por las que trataban de avanzar los sectores progresistas de la arquitectura en los Estados Unidos de Norteamérica y Europa. Queda claro que Dubois conocía las realizaciones de la llamada "Escuela de Chicago", grupo de arquitectos norteamericanos que a partir de 1880 desarrollaron un nuevo modelo de construcción vertical (entre doce y veinte pisos de altura) apoyándose en la tecnología de las estructuras de acero, dando respuesta a la cada vez mayor demanda de lotes en ciudades que veían agotada su oferta de tierra, y ge-

nerando en consecuencia toda una nueva morfología arquitectónica que sentó las bases para el denominado "Nuevo Estilo" de la arquitectura moderna en norteamérica.

En el edificio comercial para la tienda "El Palacio de Hierro" terminado hacia 1921 (en sustitución del anterior que desapareció tras un incendio), (Foto 1) utiliza una estructura de soporte a base de columnas y vigas de hierro lo que le da la posibilidad de disponer con entera flexibilidad de las proporciones de ventanas, al liberar a los muros de condiciones masivas de carga. El interior del edificio con su vasto recinto central cubierto por un vitral policromo, y cada uno de los niveles departamentales volcados visualmente hacia el gran espacio central, encuentran referencia inmediata en casos como el almacén parisino "Au Bon Marche", construido en 1876 por Eiffel y Boileau.⁽⁵⁾ Hemos de reconocer en justicia que no es este el primer caso de utilización en la arquitectura mexicana, de un espacio totalitario e integrador cubierto con una membrana translúcida, ya en 1898 el edificio para el "Centro Mercantil" (actualmente "Hotel de la Ciudad de México") expone la misma solución: en torno al hall central, se desarrollan los pasillos de comunicación de cada uno de los pisos de apartamentos, la cubierta consiste en un amplio vitral y la voluntad de diseño que provoca la permanente interrelación visual y espacial de todas las instancias que convergen al hall, lleva a construir el elevador totalmente abierto. La importancia que encontramos en la respuesta dada por Dubois, es la aceptación

de un esquema de interrelaciones espaciales que alejado de la clásica compartimentación dada a los edificios en general (de oficinas o habitacionales) se aproximaba definitivamente a los nuevos conceptos de integración espacial, configurados no solo por los "ingenieros del hierro" en la Europa de finales del siglo, sino también por Frank Lloyd Wright⁽⁶⁾ desconocido en México hacia principios de siglo, pero cuya influencia ya se había dejado sentir en el ámbito europeo a partir de que Wasmuth publica en Berlín en 1910 y 1911, las carpetas con ilustraciones de su obra. A Wright se debe en gran medida, la paternidad del concepto de fluidez e integración espacial incorporados a la arquitectura moderna.

La independencia estructural rendida por el armazón de acero permite a Dubois el diseño de fachadas a partir de anchas entrecalles de ventanería, con los que va formando módulos que logran el predominio de lo transparente sobre lo corpóreo; la presencia de la "ventana chicago"⁽⁷⁾ es inobjetable en el formato que el autor imprime a los vanos extendiéndolos en ambas direcciones hasta los límites que le impone la presencia tanto de los apoyos verticales como de las placas de entrepiso. A su vez los claros son subdivididos por columnillas que atenperan tanto la extensión geométrica de la superficie translúcida, como la limitante industrial de obtener cristales de dimensiones mayores. Podríamos encontrar antecedentes tipológicos para el nuevo Palacio de Hierro, en las fachadas de algunos edificios construidos en Chicago por el arquitecto William Lebaron Jenney,

como el Leiter (1879) y The Fair (1891) diseñados de acuerdo a las condiciones estéticas contempladas por el estilo "Escuela de Chicago".

Cada una de las bandas verticales se resuelve a su vez subdividiendo la superficie en tres porciones iguales a través de franjas horizontales, testimonios a su vez de los correspondientes entrepisos; la magnífica coordinación modular de las paulatinas subdivisiones de las entrecalles, culmina en una sucesión armónica que se desplaza a lo largo de toda la fachada creando un ritmo de extraordinaria gracia y mejor cuidado balance. La total ausencia de elementos estilísticos adosados a los paramentos (columnas, arquivoltas o esculturas) tan en boga todavía diez años antes, nos enfrenta a una nueva consideración de la arquitectura en donde paulatinamente las propias condiciones de estructura y uso del edificio, van siendo capaces de integrar un código robusto por su autonomía y en apoyo a la imagen plástica que debe caracterizar al edificio. En este caso la ornamentación de los exteriores del conjunto ha dejado de ser entendida como la sujeción tiránica a los repertorios estilísticos de la historia, para manifestarse de una manera mucho más fresca y moderna siguiendo posiblemente a la "sucesión vienesa", a través de cintas verticales y horizontales integradas con mosaico tipo veneciano, formando figuras orgánicas (vegetales) o simples complementos geométricos con predominio de azules y dorados.

Los edificios CIDOSA (actualmente modificado) y el Correo

Francés (Fotos 2, 21 y 22) ambos construidos con estructuras de concreto en 1924 y 1926 respectivamente, mantienen vigente la misma voluntad formal expresada en el Palacio de Hierro, aunque sin llegar a superar la excelencia del diseño alcanzada en este conjunto. En los dos casos se sigue utilizando el recurso de agrupar la ventanería en módulos de tres vanos con proporción vertical, existiendo la preeminencia del claro sobre la masa en virtud del peso sustancial que se da a las platabandas horizontales de los entrepisos; hay un propósito de sensualidad geométrica tanto en las esquinas curvas de algunos vanos, como en la transición boleada entre paramentos y repisas molduradas. En el edificio CIDOSA se retorna a la concentración espacial dentro de un vestíbulo central que abarca sin interrupción la altura de los cuatro entrepisos sobre la planta baja, confluyendo ambientalmente hacia él los pasillos que comunican a las oficinas que alberga el conjunto. Encontramos en este patio cubierto una importante innovación respecto a los ejemplos anteriores, se trata del empleo de blocks de vidrio prismático integrado al concreto de las losas de techo y de planta baja, (en el primer nivel), con lo que se da la posibilidad de iluminar naturalmente a la misma planta baja, a la vez que se cuenta con una superficie sólida para circulación de usuarios. La decoración externa del CIDOSA, prescindió del mosaico veneciano para utilizar solo en el último cuerpo y en las entrecalles, paneles verticales moldeados con temas abstractos cuya importancia es en definitiva secundaria dentro del contexto del propio inmueble. En el edificio del

Correo Francés (aparentemente el último que construyó en México Dubois, y en donde al igual que el CIDOSA trabajó en sociedad con el arquitecto Marconi) se aprecia un despliegue mucho más generoso de los frisos decorados con mosaico veneciano con predominio del azul, logrando un resultado estético de gran impacto cromático y de un extraordinario vigor arquitectónico; en este caso la decoración se concentró en los paños ciegos adjuntos a la ventanería del quinto nivel del edificio, combinándose con una platabanda horizontal que a diferencia del resto que coincide con los entrepisos, es continua al pasar sobre el plano de las entrecalles en las dos fachadas y sirve de base para el letrero con el nombre del edificio. La Revista Cemento en noviembre de 1926 comentó acerca del recién inaugurado conjunto: "El Correo Francés es de una belleza que la fotografía y el grabado no pueden realizar ni siquiera reflejar fielmente. La combinación de colores es muy delicada y solo viendo el edificio en la realidad puede admirarse bien el conjunto arquitectónico".⁽⁸⁾ Los blocks de vidrio prismático son empleados en este caso, tanto en la marquesina que cubre perimetralmente los aparadores de la planta baja, como también sobre la acera a fin de procurar iluminación natural al sótano, solución aparentemente innovadora a juzgar por la observación que se hace en la revista antes citada: "...llamamos sobre todo la atención a los sótanos, en los cuales, lo mismo que en el resto de la obra, la abundancia de luz natural es eminente".⁽⁹⁾ Dubois se aleja del panorama arquitectónico local a partir de

1926 dejando tras de sí magníficos ejemplos del buen hacer constructivo y sobre todo después de haber encausado desde sus clases en San Carlos y el ejercicio en su propio taller, el entusiasmo y el genio de algunos jóvenes estudiantes que tendrán a su cargo en los próximos años el diseño de las nuevas edificaciones urbanas. Sin duda el más sobresaliente de ellos fué Juan Segura quien heredó del maestro francés el sentido de individualidad que debe poseer cada obra, y la defensa del factor estético como condición inamovible de la arquitectura.

El siguiente caso que nos ocupa es el del arquitecto Silvio Contri de origen italiano, quien arribó al país en 1892 y se nacionalizó mexicano en 1923, después de haber sido desde 1904 ciudadano norteamericano. Sobre su personalidad nos dice Juana Gutiérrez: "Silvio Contri perteneció al tipo de arquitectos europeos que hicieron fama y fortuna en el extranjero gracias al prestigio de la arquitectura europea y a su buena formación..."⁽¹⁰⁾ Rodeado del reconocimiento que le había acreado la construcción del edificio para la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas inaugurado en 1906, Contri se hace cargo de por lo menos dos obras importantes hacia 1920⁽¹¹⁾: el edificio para la casa comercial High Life (Foto 3), y el que alojaría al periódico Excelsior. A diferencia de la producción de Paul Dubois, nos encontramos en éste caso con un diseñador que se mantiene fiel a sus principios eclécticos y que defiende a ultranza la consideración de la arquitectura como un trabajo de talla escultórica. De no ser por el empleo

de estructuras de concreto (en ambos casos a cargo del ingeniero Miguel Rebollar) resulta difícil encontrar diferencias sustanciales entre la vocación creativa manifestada en 1904 en el proyecto del Palacio de Comunicaciones, y lo que propone, diez y seis años después en estos dos edificios comerciales. Destaca como valor importante en apoyo al buen funcionamiento interno de los inmuebles, la amplia modulación de ventanería, aunque su expresión en fachadas queda circunscrita al régimen de los motivos estilísticos clásicos impuestos por el autor.

La poca información existente sobre el arquitecto Albert Pepper, nos impide un prolijo análisis de su trabajo; desconocemos su nacionalidad y sobre todo, si radicó en México o si solo como en algunos otros casos, ejecutó y envió los proyectos para su ulterior ejecución. Sabemos que fue autor de por lo menos dos diseños arquitectónicos: El Edificio Woodrow de 1922 y el Sanatorio Británico en sociedad este último con el arquitecto C. Grove Johnson, construido en la Calzada de la Verónica dentro de un retórico estilo renacentista, e inaugurado el 15 de noviembre de 1923.⁽¹²⁾ El Edificio Woodrow (Foto 4) ocupa un importante sitio dentro de los proyectos que constituyen una franca transición entre la defensa de la ornamentación (Dubois) y la línea que busca tomar amplia distancia de ella como condición de modernidad; al igual que las obras descritas de Dubois es evidente en este caso la influencia de la Escuela de Chicago y en particular la del Marquette Building de Holabird y Roche datado en 1894. La soportería de hierro permitió tra-

bajar las fachadas como encortinados exentos de los miembros estructurales, y no solo ello sino que también a los muros interiores se les eximió de su tarea de apoyo, con lo que se logró un mayor margen de movilidad dentro de los locales pudiéndolos adecuar a las necesidades de expansión o contracción de los espacios, en función de los requerimientos particulares de los ocupantes. Las fachadas se organizaron con un apretado ritmo de ventanas francas y amplias capaces de prescindir de la protección de columnillas molduras u otros aditamentos, para dejar que solo sea la presencia de la geometría abstracta la que defina la forma del conjunto; es importante recalcar que es la primera vez que aparece en un edificio de la ciudad de México una ventana de tal amplitud y proporción, sin los ca racterísticos enmarcamientos internos que todavía utilizan Con tri y Dubois, y que en el caso de Pepper muestran una estrecha proximidad con la "ventana chicao", antecedente primordial de la epidermis vítrea que definirá a la arquitectura moderna occi dental a partir de la tercera y cuarta décadas. La persistencia del historicismo se hace más pausada que en Contri, y solo se refiere a las acanaladuras renacentistas del muro externo en planta baja, al medio punto del acceso y a unas pilastras adosadas al primer nivel del edificio. Resulta de justicia ponderar el valor arquitectónico que tiene esta obra, tanto por la concepción absolutamente moderna del "debe ser" en la opera ción interna de un local destinado al trabajo de oficina, como por los méritos de su consolidación plástica externa en la

medida en que por primera vez se confía plenamente en la fuerza cualitativa de proporción y ritmo como sustentadora de un innovador léxico arquitectónico.

Por último haremos la reflexión en torno a las casas gemelas (hoy desaparecidas) diseñadas por los arquitectos suizos Paul Artaria y Hans Schmidt, construidas en 1929 en un predio de la entonces naciente Colonia del Valle, al Sur de la ciudad de México. La aparición de estas casas en el panorama urbano representó en los hechos, la primera ingerencia directa del pensamiento racionalista alemán en el medio mexicano, a través de un proyecto que llegó a construirse y no solamente por medio de la influencia que pudieron ejercer las imágenes y textos transmitidos por las revistas. Los autores del diseño fueron miembros del grupo izquierdista "ABC" de Basilea, Suiza fundado en 1925 por el arquitecto holandés Mart Stam y el artista soviético El Lissitzky. "ABC", fue la continuación de la tendencia artística denominada "Neue Sachlich Keit (nueva objetividad) que desde principios de los veinte se había constituido como una nueva corriente de pensamiento vanguardista, incorporando conceptos teóricos provenientes del "realismo mágico alemán" (pintores que a partir de la primera Guerra Mundial se habían lanzado a la representación tanto de la apariencia como la esencia de la austera realidad social en la que vivían) que propugnaba: "...algo más universal (que solo una descripción de términos pictóricos), subyacente en esta objetividad (Sachlichkeit) y de lo cual era expresión una revolución a la acti-

tud mental general de los tiempos". (13)

Kenneth Frampton describe el trabajo del grupo ABC, con los siguientes conceptos: "...Estos hombres se dedicaron al diseño de edificios socialmente relevantes de acuerdo con principios científicos". (14) Al parecer, en el terreno del diseño las condicionantes que prevalecieron en la ejecución de los proyectos del grupo fueron: el cálculo matemático sumamente preciso de los miembros de la estructura del edificio, con el fin de conseguir la mayor ligereza posible en la imagen del conjunto, en abierto rechazo a la monumentalidad arquitectónica (heredera del estilo neoclásico finisecular), la segunda es la que toca a la relevancia social, es decir la adecuación del destino de la obra a las necesidades del usuario, hecho que se resume en la frase de Lissitsky: "La habitación está ahí para el ser humano, no el ser humano para la habitación". Los proyectos ejecutados por el ABC en donde con mayor claridad han quedado expuestos estos principios condicionadores del diseño son, el conjunto para el "Petersschule" de Basilea de 1926 y el concurso para el "Edificio de la Sociedad de Naciones" en Ginebra de 1927, ambos de Meyer y Wittwer.

Las casas diseñadas para México por Artaria y Schmidt sun que escapan al propósito de utilidad colectiva que siempre persiguió el grupo, fueron una clara muestra de la voluntad formal de la Nueva Objetividad. Desarrolladas en dos niveles, el espacio se compartimenta a lo largo de una crujía rectangular - perfectamente proporcionada, en donde prevalece la casi total

eliminación de circulaciones y áreas perdidos, junto con la co rrecta posición de los principales locales en función de la orientación sur hacia el jardín interno. Las fachadas son una alternancia de planos continuos encristaladas, y muretes bajos como apoyo de la ventanería; las losas en voladizo que forman las terrazas así como las columnas exteriores, son de extrema ligereza y esbeltez, utilizando las secciones estructurales ni ninas como recurso para la obtención de la esencialidad de las formas. Poco estudiadas y hoy en día desaparecidas, estas casas dejan abierto un interesante y muy importante capítulo de reflexión en la medida no solo de la importancia histórica que el tiempo ha conferido a sus autores, sino como la presencia en nuestro medio de una de las teorías sociales en relación a la arquitectura, más importantes sustentadas por la vanguardia de los años veintes.

EL ECLECTICISMO ACADÉMICO.-

En medio de las circunstancias tecnológicas y culturales que propician el cambio y la renovación arquitectónica, animada fundamentalmente por la penetración de inágenes procedentes del extranjero y por el prurito interno de la actualización tecnológica y artística, se siguen presentando en la tercera década, casos de afiliación a las corrientes conservadoras sobre todo aquellas que en gran medida mantenían un compromiso estético -

con el eclecticismo finisecular, estilo que por otra parte era el que había formado académicamente a la mayoría de los arquitectos que se encontraban en ejercicio profesional hacia la primera mitad del periodo de los años veintes. Esta latente proclividad hacia el historicismo y las grandes luces del clásico, dió origen en el ámbito de la ciudad de México a algunos edificios y proyectos que no pueden ser incorporados a las corrientes que se consolidaron en el decenio, a pesar de que en algunos casos los respectivos autores participaron también en las posiciones de avanzada; hemos relacionado como resultado de nuestro estudio, siete casos sobresalientes de edificios públicos dentro de esta temática, sin considerar en estos márgenes al enorme número de viviendas edificadas por estos años, cuya morfología es tributaria en alto grado del eclecticismo. Los casos son los siguientes: Proyecto de la Facultad de Medicina, Remodelación de la Secretaría de Relaciones Exteriores, proyecto de la Gran Academia Militar en el Bajío, Proyecto para el Edificio de la Lotería Nacional, Proyecto para la Cámara de Senadores, Remodelación de la Tesorería de la Federación y el Edificio de la Central Telefónica Condesa.

PROYECTO PARA LA NUEVA FACULTAD DE MEDICINA.- (Foto 24)

Uno de los primeros planes de desconcentración de instalaciones educativas en el centro de la ciudad de México, fue el

propuesto por el licenciado Vasconcelos mientras estuvo al frente de la Secretaría de Educación Pública. El proyecto aunque no de amplios alcances, consistió en crear al sur de la ciudad un nuevo polo educativo en donde se establecerían: el Estadio Nacional, la Escuela Primaria "modelo" de las que habrían de construirse en todo el país, (Centro Escolar Benito Juárez) y la Facultad de Medicina; Vasconcelos incorporó para Educación Pública los terrenos que habían pertenecido al conjunto religioso de la Piedad, y que después de la expropiación decretada por las leyes juaristas de Reforma, habían pasado a propiedad federal sin un destino específico. Las condiciones económicas y políticas del régimen obregonista dieron margen a concluir la construcción del Estadio y el edificio de la primaria, quedando pendiente la ejecución de la Facultad de Medicina, que a diferencia de los dos proyectos anteriores asignados directamente por el Ministro a sus autores, fue objeto en 1923 de un concurso abierto, obteniendo el primer premio el arquitecto Luis Prieto Souza.⁽¹⁶⁾ Desconocemos los nombres del resto de los participantes así como la calidad de los proyectos presentados, aparentemente la prensa solo hizo mención de los dos primeros premios otorgados en el concurso. En general estos diseños mantienen entre sí varios elementos de similitud tanto en el trazo de las plantas, como en la ejecución de los alzados; las plantas de envolvente cuadrangular, siguen la morfología impuesta por la vigorosa simetría heredada de los grandes partidos arquitectónicos del siglo pasado, resolviendo la ubicación

de los locales en una suerte de anillos perimetrales dentro de los que se alternan espacios abiertos, que en el proyecto de Prieto Souza, aparecen como patios francos en cada uno de los cuatro cuarteles. En ambos casos también, el foco de atención en tanto que espacio capital se sitúa en el local del anfiteatro dispuesto centralmente como el recinto de mayor trascendencia en el conjunto. En tanto que la simetría se mantiene como rectora de la composición, ésta se manifiesta dentro de un contexto de absoluto equilibrio y forzado balance formal, en donde salta a la vista que lo que más inquietó a los autores fue lograr una buena planta como estética de la representación arquitectónica.

Las fachadas principales de ambos proyectos, mantienen cada una, cualidades particulares de diseño en función de los estilos elegidos por los arquitectos. El diseño de Prieto Souza se muestra mucho más conservador y apegado a las condicionantes compositivas académicas, a partir de un pórtico central se despliegan dos alas de tres pisos contenidas por sendas masas laterales que son una conclusión al ritmo sostenido a todo lo ancho de la fachada; profundas entrecalles abarcando dos niveles se apoyan en un desplante de acanaladuras al modo renacentista, y en el pórtico central pares de columnas de orden colosal mantienen el vínculo estrecho con los inventarios de la arquitectura clásica. La fachada del proyecto presentado por Pablo Flores carece de la aristocrática elegancia de la anterior pero en cambio introduce un concepto de contraste y agilidad

en la disposición de sus elementos, en el cual de una manera subyacente se encuentra latente el esquema clásico del pórtico central y los dos nacizos laterales en los confines del plano frontal, los vanos rectangulares de ventanas aparentemente sin ornamentación contribuyen al robustecimiento de la masa general del conjunto. El comentario que acompaña las fotografías presentadas en el periódico Excelsior señala: "Al tratar de clasificar el estilo obtenido, observaremos con satisfacción que no encontramos donde darle cabida y esto quizá será el mejor elogio que podamos hacer a su composición, pues ésta, es algo fruto del sentimiento del día, en donde se armonizan las formas sobrias y sencillas con la monumentalidad que el programa le exigía..."⁽¹⁷⁾

PROYECTO DE LA GRAN ACADEMIA MILITAR EN EL BAJIO.-

Dada la gran importancia que representaba para la defensa del poder la sustitución del ejército popular revolucionario, por un instituto armado de formación profesional, el Presidente Alvaro Obregón decide en 1923 la creación de la Academia Militar del Bajío en la ex-hacienda de Saravia en Guanajuato; esta magna idea al igual que el caso antes señalado, no pasó de los planos de proyecto en virtud de que la flaqueza de los fondos públicos no hicieron posible su edificación. A juzgar por las noticias que aparecen en el Excelsior⁽¹⁸⁾ el mismo Alvaro Obre

gón nombró a la comisión de profesionales que habría de abocar se a la solución del diseño, apoyándose en un cuerpo consultivo integrado por especialistas de la Secretaría de Guerra, al frente del grupo se nombró al coronel de ingenieros asimilado (y) arquitecto, Alfredo Olagaray.

En el diario señalado, se presentan los proyectos de tres de los edificios del conjunto general: la biblioteca, los juzgados militares y las casas de oficiales. El planteamiento se guido para la biblioteca no se aparta de los parámetros clásicos que ya hemos enunciado: robusta planta en "T" con salón de pasos perdidos en la intersección abovedada, despliegue horizontal de fachada contenida por los dos macizos laterales a los que con tanta frecuencia se recurría para enfatizar la contundencia de la monumentalidad arquitectónica, y bóveda rebajada en la intersección de naves alzándose en la coincidencia axial con el acceso como apoyo a la estructura sinétrica del conjunto. Lo limitado de la información tanto escrita como fotográfica, nos impide ampliar la reflexión en torno a este conjunto cuya apariencia en lo general obedeció a un propósito ortodoxo que trataba de incorporar dentro de los grandes partidos en planta, una breve morfología ornamental proveniente de los temas decorativos vernáculos. Asimismo pensamos que la decisión de construir una nueva institución dedicada a la formación castrense y sobre todo de la magnitud expuesta en este proyecto, significaba realmente el origen de un nuevo ejercicio al mando de un cuadro de oficiales comprometidos absolutamente con el

Presidente de la República, independientes y aislados por la geografía del Colegio Militar que operaba en la ciudad de México, único centro dedicado a la preparación de militares pero cuna potencial de insubordinaciones y posibles acciones de "cuartelazo".

LA REMODELACION DE LA TESORERIA DE LA FEDERACION.-

Dentro de la gran empresa que significó la remodelación y crecimiento de la fachada y algunas dependencias internas del Palacio Nacional llevada a cabo por el Presidente Plutarco Elías Calles en 1926, está la transformación del local destinado a la atención al público en la "Tesorería General de la Federación", obra encomendada a los arquitectos Vicente Mendiola, Manuel Ortiz Monasterio y Carlos Greenham. El proyecto dirigido seguramente por Ortiz Monasterio, constituye un paréntesis de exotismo en el que se retoma el eclecticismo triunfalista del porfiriato, toda vez que los mismos autores habían dado ya buenos ejemplos de renovación plástica en obras contemporáneas a este diseño. Mendiola y Greenham junto con Luis Alvarado ganaron en el mismo año el concurso para el Edificio de la Alianza de Ferrocarrileros paradigma del Decó, y Ortiz Monasterio tenía en ese momento magníficos antecedentes de premodernismo, como el de la casa habitación de la calle de San Luis Potosí N°. 201 construida en 1922. La tarea desarrollada por ellos en la Te-

sorería consistió en un programa de decoración que incluyó la nueva cancelería de bronce, los mosaicos tipo veneciano del pavimento y el revestimiento de las trabes de la cubierta a base de mascarones de leones, ménsulas curvas y delineamientos horizontales en las tres caras visibles del elemento, dentro de una marcada alusión a la proposición hecha por Mendiola y Calderón en su proyecto ganador del concurso sobre la utilización del cemento, que pedía manifestar exteriormente la posición de la armadura de acero que acompaña a los elementos de concreto.

La obra de la Tesorería Nacional, si bien no representa un avance en la maduración de la teoría arquitectónica local, si debe ser ponderada por la excelente calidad de ejecución, el cuidado de la mano de obra, la buena elección de los materiales y el predominio de cada uno de los detalles dentro del marco del conjunto; es por otra parte una justa herencia del preciosismo detallista característico del eclecticismo mexicano de principios de siglo, que logró magníficos ejemplos como la Sala de Atención al Público del Palacio de Correos de Adamo Boari, y la decoración interior del Palacio de Comunicaciones de Silvio Contri.

LA CENTRAL TELEFÓNICA CONDESA. - (19)

Este edificio diseñado por Vicente Mendiola y Guillermo Za

rraga en 1929, expone el caso de un proyecto que no logra elaborarse adecuadamente con las tendencias de su momento. Posiblemente, dentro de los parámetros de Israel Katzman el conjunto debería de señalarse como de "transición"; sin embargo, dentro de nuestro análisis, consideramos solamente como transiciones aquellas obras que se dieron durante los primeros cinco años de la década, como antecedentes a los nuevos vientos modernistas; en este caso el proyecto en cuestión data de 1929 fecha en la que ya se encontraban establecidos en México los preceptos del racionalismo europeo, que sin duda fincaron una auténtica renovación espacial y plástica en el hacer arquitectónico local. El edificio manifiesta una nasividad abiertamente relacionada con la modalidad Decó hábilmente ejercida por Mendiola, pero también una disposición absolutamente clasicista en el diseño del acceso apoyado formalmente por dos columnas de fuste liso y entablamentos neoclásicos; este proyecto ejemplifica la intención que aparecerá constantemente en la obra de no pocos autores (Mendiola es uno de ellos), que a pesar de incursionar con buenos resultados en las nuevas instancias de diseño no aceptarían nunca alejarse totalmente de las tradicionales reglas académicas compositivas.

EL PREHISPANISMO. -

"Del sendero del cerca y del junto traigo esta flor y este canto, que ofrendo a los pueblos mayas, descendientes de los constructores de la única civilización americana que ha existido, y herederos de la sangre y de la espiritualidad de los mismos atlante-toltecas, en la Península Yucatán".

Arquitecto Manuel Amabilis.

Dentro de las proposiciones de afirmación nacionalista surgidas en la década, registramos la presencia de un prehispanismo que pretendió la reutilización del vocabulario formal precolombino como respuesta al llamado de consolidación cultural del país. A pesar de contar con antecedentes construidos desde el siglo XIX, como el basamento del Monumento a Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma diseñado por el ingeniero Francisco Jiménez en 1887, y el Pabellón de México que el Gobierno de Porfirio Díaz encargó al arquitecto Antonio M. Anza y al arqueólogo Antonio Peñafiel para la Exposición Internacional de París en 1889,⁽²⁰⁾ la intención de hacer resurgir un "neo-indigenismo plástico" nunca llegó a consolidar una verdadera teoría arquitectónica, construir un número importante de obras o contar con la aceptación general tanto del gremio de arquitectos como de la crítica artística del momento, a diferencia como ya se ha mencionado, de la vocación neo-colonial. que no solo presentó obras destacadas, sino que inclusive fue adoptada como la imagen arquitectónica del Estado Obregonista.

La defensa de este estilo que propugnó por la permanencia de la arquitectura aborígen como nuevo símbolo de unidad nacional, fue enarbolada por el arquitecto Manuel Amabilis, de origen yucateco y graduado en la Escuela Especial de Arquitectura de París, quien al parecer fue el único que realmente creyó en la vigencia de los símbolos ornamentales mayas y toltecas como distintivos de la nueva cultura mexicana. No solo construyó obras dentro de este parámetro estilístico, sino también publicó libros en donde con sobrado idealismo, falta de rigor científico y absoluta parcialidad a favor del arte maya (al considerarlo la panacea estética del pasado y del futuro),⁽²¹⁾ aventuró teorías sobre el origen artístico precolombino y el "deber ser" de la moderna edificación nacional. Ya desde principios de los años veinte imparte conferencias y publica artículos en los diarios de la ciudad de México,⁽²²⁾ describiendo los resultados obtenidos en sus propios estudios de la arquitectura maya; no sería de justicia dejar de reconocer en el trabajo del arquitecto Amabilis el interés que despliega por atender al estudio de la historia del pueblo maya, materia que en este momento no tenía la importancia que ha adquirido en los tiempos presentes, y que por lo contrario seguía siendo considerada solo como un paréntesis exótico dentro de un salvaje pasado nacional. Correspondiente al período histórico que nos ocupa en esta relación, y dentro de la relación de obras y proyectos realizados por Amabilis,⁽²³⁾ hemos elegido dos casos singulares: el proyecto del Pabellón del Gobierno Federal, para la

Exposición Internacional que debió celebrarse en la ciudad de México en noviembre de 1925, y el Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, España de 1928. (Fotos 5, 6, 7 y 8)

El conjunto para el Pabellón del Gobierno Federal (Foto 9), es de las primeras muestras del eclecticismo indigenista que aparece en la década; se trata de dos cuerpos rectangulares de dimensiones diferentes eslabonados por un tercer elemento que daba lugar al acceso, en el exterior no se consigue una adecuada integración volumétrica debido a la notable desproporción entre el cuerpo principal (que alojaría la zona de exposición en dos niveles) y los secundarios, que quedan totalmente relegados tanto por escala como por la diferenciación de ornatos adosados en los muros. La tendencia general es cubista expresada en el empleo de masas sólidas apenas perforadas por vanos rectangulares, a diferencia del que corresponde al acceso principal el cual se trató con un arco maya. La presencia del segundo nivel con perímetro más reducido que la planta baja y escalonada crecería en la azotea, podría configurar la intención de dotar de una silueta piramidal al conjunto, recurso que no se logra, dada la tendencia horizontal dominante en el edificio. Una serie de relieves, almenas, columnas serpentinadas, frisos, y porta estandartes en las esquinas, tratan de una manera por demás artificial de ceñir a la arquitectura dentro del sentido decorativo maya, recurso que nunca es alcanzado ni siquiera en su elemental fase escenográfica. La nota periodística que hace la presentación del

proyecto expresa en tono de marcada alabanza: "Los estilos maya y tolteca alternan en este proyecto en la más armónica combinación y en los frisos,... se recuerdan interesantes motivos arquitectónicos de nuestros más clásicos monumentos. A la fecha entre los varios proyectos que tiene en estudio el gobierno para la construcción del monumental pabellón, ninguno como el del arquitecto Amabilis parece reunir las condiciones de grandeza y arte requeridos".⁽²⁴⁾ Tan radicales opiniones parece ser que no despertaron la inquietud de los críticos de arquitectura de la época, a juzgar por la ausencia total de comentarios en torno al proyecto del edificio.

En el mismo año de 1925 el Gobierno Federal acepta la invitación del Gobierno Español para hacerse presente en la Primera Feria Hispanoamericana a celebrarse en la ciudad de Sevilla en 1926. La Secretaría de Industria Comercio y Trabajo es la encargada de emitir la convocatoria y citar a un concurso para la selección del proyecto representativo que habría de construirse en los terrenos anexos al Parque María Luisa de Sevilla; la celebración de la justa profesional y la selección del proyecto ganador dieron lugar a una de las más controvertidas discusiones en el ámbito de la arquitectura mexicana de la segunda mitad de la década de los años veinte, circunscrita al período que justamente el gremio de arquitectos decide su incorporación mayoritaria a los renglones modernistas occidentales (a pesar de la existencia de una gran diversidad de enfoques y definiciones sobre el punto). El desarrollo de la contienda se cen-

tró en torno a la validez de la utilización de las formas de la arquitectura prehispánica como representativas de la moderna nacionalidad mexicana, las opiniones se polarizaron entre los críticos que de ningún modo toleraban la aparición del historicismo, y la de los arquitectos que bien sea por propia convicción, como el mismo Manuel Amabilis, o por conveniencia profesional ante la importancia del proyecto, deciden apartarse del nuevo evangelio teórico para probar con el arqueologismo formal.

La celebración del concurso no debió haber sido tarea fácil, toda vez que, ante las inconformidades expresadas, fué necesario llevar a cabo la selección en tres etapas. A la primera acudieron 26 arquitectos, obteniendo el primer premio, el anteproyecto del arquitecto Ignacio Marquina y el segundo el desarrollado por el arquitecto Carlos Obregón Santacilia. Ante la inconformidad por el veredicto oficial, se propone un segundo encuentro al que acuden entre otros los arquitectos: Vicente Mendiola, Luis Alvarado, Carlos Greenham, Manuel Obregón Escalante, Alberto Mendoza, Ignacio Marquina, Salvador Vertiz H., Agustín García y Carlos Obregón Santacilia. Finalmente el fallo se dirime en una tercera convocatoria a la que responden ocho arquitectos, resultando ganador el anteproyecto Itza, firmado por el arquitecto Manuel Amabilis.

El origen del desconcierto manifestado a los tres concursos y el proyecto mismo criticado por sus anacronismos arquitectónicos, se fincó posiblemente en la decisión misma del Ministro

de Industria y Comercio, Luis Napoleón Morones (quien no tenía ninguna preeminencia dentro del devenir intelectual del país), transmitida a través de la convocatoria al concurso, de que el edificio que habría de representar a México debía de constituirse dentro de las normas estilísticas del colonial o del prehispánico: "Se obligó a los concursantes, por medio de una cláusula ambigua, a proyectar en los estilos precortesiano o colonial" dirá Alfonso Pallares en su editorial del periódico Exce
sior.⁽²⁵⁾ Destaca frente a la voluntad personal del Ministro el hecho de que a pesar de que la inclinación general del régimen era hacia una figuración de actualidad cultural, no halla existido realmente un concepto sólido a ese respecto que permitiera la unidad de criterios, o más aún, la intervención rectora de alguna institución estatal en favor de la calificación de los diseños arquitectónicos que habrían de ser la imagen artística del callismo. Podemos asumir con ello, que en gran medida la definición arquitectónica del periodo estuvo en manos de los ministros y sus particulares inclinaciones artísticas, más aún que en la libre voluntad de los arquitectos quienes ante esta circunstancia, tenían que ceñir sus proposiciones constructivas dentro de los límites fijados por los grandes patronos estatales: José Manuel Puig Casauranc en Educación Pública, Adalberto Tejeda, Eduardo Ortiz, y Ramón Ross en Comunicaciones y Obras Públicas, Alberto J. Pani en Hacienda y Crédito Público, Joaquín Amaro en Guerra y Marina y Francisco R. Serrano en el Departamento Central.

El mismo Alfonso Pallares pone de manifiesto en el editorial citado, otro vicio contenido en la convocatoria al concurso: "...resulta inadmisibile que una Secretaria de Gobierno abra un concurso para un edificio netamente arquitectónico y llame indiferentemente a los ingenieros y arquitectos a entrar en el mismo".⁽²⁶⁾ No podemos olvidar la vieja disputa profesional por el dominio del campo de trabajo edilicio desatada por los arquitectos en contra de los ingenieros, situación que a todas luces y pese al empeño de los primeros no terminaba de clarificarse y resolverse a su favor, toda vez que las mismas instancias oficiales no alcanzaban a reconocer los alcances cualitativos del desempeño de la arquitectura; aunque también no podemos soslayar, tal como se ha dejado anotado en capítulos precedentes, la importante participación de las compañías constructoras dirigidas casi siempre por ingenieros en los negocios "privados" que algunos políticos desarrollaban con el presupuesto destinado a la obra pública nacional.

La postura teórica en defensa del principio de "honestidad y congruencia arquitectónica" que debía privar queda expresada en la sentencia que Pallares lanza en el artículo que venimos citando: "...imponer ahora en el año de 1926 'lineamientos' precortesianos o coloniales a un edificio destinado a una exposición moderna, significa exigir la realización de absurdos arquitectónicos".⁽²⁷⁾ Por otra parte el contraataque de la línea historicista a favor de los estilos del pasado queda expresado en las páginas del periódico Universal: "(los arquitectos pre-

hispanistas) fueron los únicos que lograron proyectar algo parecido a un pabellón de exposición... el colonial no se adapta al ambiente suntuoso y de sana alegría que a las actuales congregaciones de trabajo y de la civilización moderna".⁽²⁸⁾ Luis Prieto Souza integrante del jurado del concurso, y responsable editorial de la sección dominical dedicada a la arquitectura en el periódico Universal, refuerza la defensa del retorno a la plástica prehispánica y neo-colonial cuando señala: "Más derecho a la disputa del nacionalismo mexicano tienen las artes precortesianas e hispano-coloniales ¿cuál de ellas puede ofrecer la fórmula arquitectónica realmente capaz de simbolizar nuestra patria y nuestro tiempo?";⁽²⁹⁾ reconoce que pocas posibilidades tiene el arte precortesiano que ofrecer a la construcción moderna frente a la arquitectura hispano-colonial que "mediante una simplificación de formas...pueden hacerla muy nuestra y muy moderna" y termina concluyendo que a la vista de los proyectos presentados "...Todavía no se hallan en México los verdaderos lineamientos generales, los principios básicos, ni menos la fórmula definitiva del arte nacional". En la misma fecha y desde el Excelsior, Pallares continúa con el análisis de los resultados del concurso, cuestionando ahora ya no a las dependencias de gobierno sino a los concursantes y sus inclinaciones vertidas en los anteproyectos: "(el concurso revela) la falta de homogeneidad ideológica en la concepción arquitectónica de nuestros profesionistas, implicando ésto último carencia de fuertes principios espirituales y unificadores de la belleza de nuestro

medio..."⁽³⁰⁾ La experiencia ante la revisión de las proposiciones lo lleva todavía más allá en sus reflexiones sobre la situación técnica, ética y cultural que priva en ese momento en la sociedad mexicana en general; la conclusión suena realmente fatal: "... no existe aún una raza fuerte mexicana, ni un conjunto de realidades mexicanas que den como resultado natural y simple, un estilo arquitectónico mexicano".⁽³¹⁾

Los hechos concluyeron después de tan accidentados antecedentes en la construcción del Pabellón de México, de acuerdo al proyecto ganador en la tercera ronda del concurso, el del arquitecto Manuel Amabilis, quien solicitó la colaboración del Pintor Victor M. Reyes y del Escultor Leopoldo Tommasi López para la adecuación plástica del edificio tratando de conciliar la decoración propuesta al carácter morfológico "maya" que presentó el edificio en sus exteriores, circunstancia esta última, que motivó el triunfo del proyecto en la tercera ronda del concurso. Amabilis anotará en la monografía que en 1929 el gobierno mexicano editó con la descripción del Pabellón: "tanto el arquitecto... como los decoradores mencionados, somos tres artistas mexicanos, que después de haber hecho nuestros estudios en Europa, hemos pasado largos años estudiando los antiguos monumentos de México, y conocemos consecuentemente, nuestras artes precolombinas en todos sus detalles; pues era designio de nuestro gobierno... que el Pabellón de México en Sevilla fuera de Estilo Nacional".⁽³²⁾ La imposibilidad, lógica por cierto, de llevar a la materia todos los propósitos teóricos que propone

Amabilis se traducen en un edificio plagado de contradicciones esenciales desde el trazado de la planta, hasta el encadenamiento de los espacios interiores destinados al servicio de la exposición; solamente en los alzados exteriores consigue el autor a través de la trasposición directa de patrones de ornato, vincularse con el horizonte estético maya, particularmente el que corresponde al estilo Puuc. La planta del Pabellón (Foto 5) es una cruz griega incierta en un cuadrado dispuesto seguramente con la intención de mitigar el violento efecto de los ángulos rectos tan profundos, generados en la intersección de los brazos de la cruz. Las figuras romboidales que aparecen entonces en las esquinas, multiplican la intersección de planos e interiormente alojan servicios y acceso. La zona central del crucero de planta octogonal, es aprovechada para disponer un local abierto en doble altura, con entrada de luz cenital a través de tragaluces de vidrio prismático integrados a la losa de cubierta, y cuya función es la de ser el gran distribuidor interior del edificio; ocho salones de exposición rectangulares y con cubierta plana, parten radialmente de este recinto central. Resulta evidente que estos elementos que sustancialmente son los integradores de la arquitectura del Pabellón, no tienen por sí mismos ni de acuerdo a su combinación, la capacidad de expresar evocaciones estéticas del mundo prehispánico, lejos de ello, tanto la cruz griega, como el reforzamiento luminoso y espacial de la zona del crucero nos atan forzosamente a conceptos de espacio del Occidente antiguo,

traspuestos al renacimiento italiano sobre todo por la presencia de fuertes ejes compositivos en apoyo de la perspectiva; en tal medida el arquitecto Amabilis se vió en la necesidad de acondicionar el conjunto a la plástica indígena, a través de la ornamentación sobrepuesta tanto en el interior como en el exterior.

Los alzados exteriores son espectaculares, (Fotos 6 y 7) en la medida en que recogen con cierto grado de fidelidad en algunos detalles, no el concepto (que a la mirada de las modernas teorías sería lo correcto), sino el despliegue de formas y consecuencias de claroscuro de las fachadas mayas tomadas como punto de partida para la repetición de estilo (según nuestro punto de vista se trataría de los siguientes edificios: "el Palacio" en Sayil, el "Edificio de los Mascarones" de Labna, "La Iglesia" y el anexo de las "Monjas" en Chichen-Itza). El lienzo exterior correspondiente a la planta baja se deja liso interrumpido solamente por los vanos, mientras que el de la planta alta recibe toda la carga decorativa: series de columnillas, cornizas de atadura, columnas aisladas de robusto fuste y frisos con grecas. La fachada del acceso ostenta además un remate flanqueado por sendas esculturas del Chac Mool, en un pretendido intento por situar la memoria visual en las vibrantes cresterías tan características de la arquitectura maya; breves volúmenes sobresalientes a partir de la azotea y denominados por el autor como "Torreones del Hall", junto con las columnas serpentinas provenientes de Chichen-Itza (templos de

"los guerreros" y de "los tigres") flanqueando el acceso, terminan la profusión desencadenada del arqueologismo con que se revistieron las fachadas. En el interior, el horror vacuol esencial en la estética maya, fué la condición de la que partieron tanto el pintor como el escultor encargados de la decoración (Foto 8); la escultura aparece en las jambas de arcos y vanos integrando con paños en bajo relieve, temas alusivos a la historia de México que se complementan con los motivos expresados tanto en los vitrales de ventanería, como en los re cuadros ubicados en las intersecciones de los arcos del gran vestíbulo de doble altura. La pintura temática en el intradós de arcos y en los frisos de salones y pasillos, le confiere al recinto la unidad plástica imbricada con la arquitectura que ciertamente fue característica de algunas edificaciones prehispánicas, y que pudiera ser realmente uno de los pocos aciertos auténticos de los autores del Pabellón en su búsqueda por rescatar en sus conceptos, a la arquitectura histórica local.

En la ciudad de Mérida, Yucatán, encontramos otros ejemplos de esta línea "mayista" aplicada a la edificación moderna. El ingeniero R. Sobrino Campos es el autor de la fachada del edificio del Diario de Yucatán, del que desconocemos fecha de cons trucción; ⁽³³⁾ Manuel Amabilis es autor del acondicionamiento de una iglesia católica en Templo Masónico. ⁽³⁴⁾ El arquitecto Angel Bacchini ⁽³⁵⁾ construye en 1928 el importante conjunto llamado "Casa del Pueblo" en el que un partido arquitectónico de aparente estilo finisecular por el orden de sus proporcio--

nes, y por la clásica disposición del pórtico de acceso en coincidencia con el acento simétrico de toda la fachada, se reviste externamente con molduras, coronamientos y pretilos cuyos recortes pretenden hablar un vocabulario plástico ya no circunscrito a la arqueología prehispánica, sino tonado de esas confusas concepciones que los pintores de fines del siglo XIX, inventaron para escenografía de sus composiciones historicistas. (36) La propia ventanería se diseñó en dos órdenes, la de planta baja con perímetro rectangular, y la de planta alta con cerramientos triangulares en una evidente adopción de la silueta de la bóveda falsa maya.

EL EDIFICIO DE LA DURKIN REO MOTORS.-

El arquitecto Federico Mariscal inquieto defensor del buen oficio artístico para el ejercicio de la arquitectura y tal como hemos visto, apologista del patrimonio edilicio colonial mexicano, se interesa a mediados de la década por el registro y salvaguarda de la arquitectura prehispánica, tarea que en su oportunidad le permite también ensayar el diseño de nuevas edificaciones en base a los modelos plásticos precolombinos. En 1927 con el patrocinio del ingeniero José Reygadas, Director de Arqueología de la SEP y del Dr. Alfonso Pruneda, Rector de la Universidad, el arquitecto Mariscal emprende un viaje de exploración y reconocimiento por los Estados de Yucatán y Cam-

peche; en 1928 la Secretaría de Educación Pública edita el libro "Estudio Arquitectónico de las Ruinas Mayas, Yucatán y Campeche", en donde Mariscal presenta los resultados de su viaje, mediante fotografías y planos descriptivos apoyados en los levantamientos topográficos y arquitectónicos realizados en cada uno de los sitios. En el prólogo, el autor hace algunas precisiones en torno a la importancia de registrar y conocer los vestigios de la obra arquitectónica precolombina, sobre la metodología empleada no solo en el trabajo de campo sino en la edición misma, cuyo propósito es iniciar una cadena de libros que sean testimonio de las futuras exploraciones a cargo de arquitectos mexicanos. "...Huí de reconstrucciones que alteran la verdad, cualidad que, ante todo, debe buscarse en estos estudios que pretenden servir de base a otras investigaciones"⁽³⁷⁾

La preocupación de Mariscal no se restringe únicamente al registro topográfico de los restos arquitectónicos, sino que continuando con la línea iniciada desde sus invitaciones al estudio de los edificios coloniales mexicanos, procura el estudio y análisis arquitectónico de los restos precortesianos y aventura conclusiones en torno a la morfología que alientan la expresión localista de la nueva construcción mexicana: "...no se ha llegado todavía a abarcar el estudio arquitectónico de conjuntos y detalles con la amplitud, exactitud y método que son necesarios para que los arquitectos puedan establecer la génesis y evolución de la arquitectura maya, conociendo los elementos fundamentales, los tipos constructivos, las variadas formas o

partidos decorativos etc., etc. Además, se debe resolver de manera definitiva hasta qué punto pueden aprovecharse esas notables ruinas, en la creación de una arquitectura americana o nacional, en nuestros días". (38)

En los hechos, Mariscal decide en el mismo año en que hace su viaje y en gran medida impactado por el vigor de la estética maya, intentar la incorporación de diversos elementos de este particular léxico plástico en un nuevo edificio, el conjunto de la "Durkin Reo-Motors", (actualmente desaparecido) en el N°. 56 de la calle de Balderas en la ciudad de México. La planta baja alojó una sala de exhibición de automóviles, quedando resuelta la estructuración del local mediante arcos de concreto librando el claro de 14,0 metros y una losa plana soportada en ellos sobre la que descansaron los dos niveles superiores; Mariscal combinó en la fachada un ritmo de entrecalles sólidas en correspondencia al gusto Decó que empezó a prevalecer en el momento, junto con medallones de influencia iconográfica mexicana, un breve remate calado en la azotea referenciado a las cresterías del sureste y sordos mascarones serpentinos en los arranques del arco frontal de indudable procedencia maya ("Pirámide de Kukulcan" en Chichen-Itza). Hasta donde tenemos registrado, fué esta la única incursión del arquitecto Mariscal por el rumbo del prehispanismo, toda vez que incluso él mismo no continuó con la labor de registro e investigación que se había propuesto en su primer libro dedicado al tema. Tocará en la misma época al arquitecto Ignacio Marquina emprender

dentro de este campo la realización de la tarea más sólida y exhaustiva llevada a cabo en este siglo, para la localización, registro y medición de los edificios prehispánicos; trabajo que dió origen a la monumental obra "Arquitectura Prehispánica" que fue y sigue siendo, fuente de primera categoría para el acercamiento al estudio del tema.

EL ARQUITECTO CARLOS OBREGÓN SANTACILIA.-

El desempeño profesional y la obra realizada por el arquitecto Obregón Santacilia, a quien ya hemos señalado en el capítulo correspondiente a la arquitectura nacionalista, constituyen todo un apartado en medio del panorama arquitectónico mexicano de la década de los veinte. Dueño de sensibilidad y talento rendidos al oficio del diseño arquitectónico, Obregón -- Santacilia es el prototipo de la inquietud permeable ante los estímulos no solo del medio en el que se desarrolla, traducidos en la singularidad de los encargos que recibe, sino también de la circunstancia internacional a la cual conoce y sigue muy de cerca, congruente con la ya muchas veces apuntada intención de la cultura mexicana por dejarse teñir por los más recientes soplos artísticos de occidente. Propietario desde muy joven (a los 26 años de edad) de uno de los gabinetes de arquitectura de más renombre y con mayor capacidad de trabajo de la ciudad de México, prácticamente no hubo concurso público o privado al que

no se presentara Obregón Santacilia, ni condiscípulo de la Academia de San Carlos que no colaborara con él como socio de proyecto (Carlos Tarditi, y José Villagrán García entre otros) ó como dibujante. Una bien fincada red de relaciones sociales con personalidades tanto del sector público como José Vasconcelos y Alberto J. Pani, como de la iniciativa privada le abrió un sinnúmero de oportunidades de trabajo que siempre hábilmente aprovechadas hicieron posible la construcción de sus proyectos dentro de una muy amplia gama de géneros, desde los edificios de la administración pública a la vivienda de interés social, y del edificio para comercio y oficinas al pabellón representativo de México en las exposiciones internacionales celebradas en otros países. Aunado a lo anterior, debe comentarse como hecho importante en la configuración de la personalidad del arquitecto, la proclividad para ejercer el diseño arquitectónico siempre en relación a algunos de los estilos compositivos latentes en las diferentes épocas de su actuación profesional. En este sentido Obregón Santacilia debe ser considerado más que como un innovador, como un magnífico oficiante de la tendencia que se hubiera propuesto desarrollar para cada proyecto; no sería posible emprender una mirada analítica no solo de la producción arquitectónica mexicana de la primera mitad del siglo XX, sino aún de todo el devenir cultural de la nación, sin considerar en todo momento la posición que asume para cada periodo, la personalidad de Carlos Obregón Santacilia.

He nos mencionado como característica primordial del trabajo del arquitecto, la pluralidad de tendencias y estilos que acogió, de tal suerte que podemos señalar obras suyas que se incluyan en el neo-colonial, en el historicismo europeo, el Decó, y más tarde en la modernidad a la que dió lugar el racionalismo franco-alemán incubado en México por Juan O'Gorman. Con el propósito de clarificar y hacer más objetiva la revisión de la obra más importante ejecutada en la década que nos ocupa, hemos agrupado en tres sectores sus proyectos más representativos: la fase nacionalista, que ya se ha estudiado en el capítulo correspondiente, la etapa del Decó, y por último la tercera sección más rica en ejemplos al tiempo que la más heterogénea en estilos y que será descrita en el presente apartado. La relación de proyectos seleccionada por nosotros integrando casos representativos, incluye los siguientes: remodelación del Edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores, proyecto para el Edificio de la Lotería Nacional, proyecto para la Cámara de Senadores, Edificio Santacilia, Edificio de la Secretaría de Salubridad y Asistencia, proyecto para el Edificio del Gobierno de la ciudad de México, y la Casa del ingeniero Alberto J. Pani.

REMDELACION DEL EDIFICIO DE LA SECRETARIA DE RELACIONES EXTERIORES.-
(Actualmente desaparecido).

La comisión para la ejecución del proyecto fue dada directa

mente por el general Alvaro Obregón al ingeniero Alberto J. Pani en 1922, quien en ese año se desempeñaba como ministro de Relaciones Exteriores. Desconocemos la relación que hubiera podido existir entre el ingeniero Pani y el entonces pasante de arquitectura de 26 años Carlos Obregón Santacilia, de tal modo que éste fue invitado a realizar el proyecto de arquitectura mientras que el primero, llevó a cabo la ejecución de la obra; sin duda este es uno de los peculiares casos dentro de la historia moderna del país, en el que abiertamente un funcionario público es encargado como contratista de realizar la obra estatal, toda vez que como se dejó anotado en el capítulo relativo al concreto, a inicios de la década de los veinte. pese a las dificultades económicas por las que atravesaba México y a la baja contratación de obra de edificación por la misma causa, si existían en la ciudad de México suficientes profesionales de la ingeniería que de hecho se hicieron cargo de la construcción de los edificios diseñados por la mayoría de los arquitectos de origen extranjero avecindados en el país.

El edificio que nos ocupa fue primeramente remodelado entre 1903 y 1907 por el arquitecto Nicolás Mariscal dentro de los lineamientos de un pesado eclecticismo neo-clásico y renacentista; Obregón Santacilia incluye en su proposición lo siguiente: - "...un espacio para recepción, un tercer piso, un gran hall; el salón de recepciones que abarcó todo el frente de la fachada; comedor, otros salones y cocinas... un vestíbulo para la circulación de vehículos y peatones, una escalera y en el primer pi-

so las oficinas del Secretario y del Subsecretario".⁽³⁹⁾ Roberto Montenegro fue el encargado de los emplomados de la cubierta del hall del tercer piso, y la fachada fue objeto de una severa reconfiguración unificándola dentro de un estricto estilo Luis XIV que contribuyó a dar mayor sobriedad al conjunto después de eliminar todos aquellos detalles que no se hallaban comprendidos dentro del paréntesis de un solo programa decorativo. Este es quizá el caso de mayor radicalismo estético a favor del pasado que se encuentra en la obra de Obregón, ya que por otra parte aparece dentro de un período en el cual la crítica al historicismo occidental justamente empieza a exponer la necesidad de cerrar puertas frente al influjo extranjero, y tratar de retomar las esencias locales tanto del presente como del pasado. Años después el autor argumentará en favor del eclecticismo: "... todo lo que se construye (en México) pierde su sello de copia exacta de lo europeo, aunque el intento fuera ese...";⁽⁴⁰⁾ haciendo una clara referencia a la natural vocación tanto del artesano como del arquitecto mexicanos por reinterpretar a su modo las condiciones formales de cualquier estilo importado.

PROYECTO PARA EL EDIFICIO DE LA LOTERIA NACIONAL.-

Realizado en colaboración con José Villagrán García en 1924, este proyecto sentó las bases compositivas y de aspecto general

en exterior que fueron seguidos por el ingeniero José A. Cuevas en el proyecto definitivo con el cual se construyó en 1942, el primer edificio de la Lotería Nacional. La fachada principal se organiza en el diseño de Obregón, a base de una alta torre central y sendas alas laterales, cuya altura apenas equivale a la mitad de la correspondiente al cuerpo vertical preponderante: es innegable la influencia del academismo finisecular en el reforzamiento del modelo simétrico, al puntualizar el centro del alzado mediante un vigoroso elemento de contraste general, por otra parte son fácilmente apreciables dos intenciones ornamentales dentro del diseño, la primera de orden historicista, referida en el interior al tratamiento de la cúpula encasetonada (al modo del Panteón de Agripa en Roma) los grandes arcos y las columnas de orden compuesto que organizan el espacio del gran hall central; en la fachada los cuerpos laterales bajos se proyectaron con dos órdenes de ventanas, el de planta baja con arcos de medio punto, y el del primer nivel de contorno rectangular, el tratamiento de los paños se propuso a base de sillares simulados. La segunda intención tiende más hacia un geometrismo moderno y menos comprometido con modelos decorativos, su aplicación se sitúa totalmente en la torre central cuyo remate resulta con la reserva de la escala, un antecedente exacto del remate que el mismo Obregón - Santacilia dió al monumento de la Revolución en 1938, y que bien puede sintetizarse en los siguientes componentes básicos: casquete metálico contrastando en color y densidad visual con el - -

resto de la estructura, grupos escultóricos insertos desvanecidos en las esquinas y contundencia formal frente a la apreciación externa.

ANTE-PROYECTO PARA LA CAMARA DE SENADORES,-

Del año de 1925 data este diseño de remodelación de la casa de Paseo de la Reforma N°. 8 para alojar en ella a la Cámara de Senadores. Pocos antecedentes tenemos en relación a éste proyecto del cual solo conocemos un apunte perspectivo del conjunto general:⁽⁴¹⁾ dos rotundos volúmenes cuadrangulares de dos niveles y un casquete semiesférico (que seguramente cubriría el salón plenario) serían los elementos sobresalientes de esta composición, que se valió de entretelones neoclásicos para expresar la dignidad y sobriedad que debía caracterizar a la institución que ocuparía el recinto. Este proyecto formó parte de la serie de encargos que hizo la administración callista, con objeto de reubicar y modernizar los locales donde operaban las dependencias de la administración estatal.

EL EDIFICIO SANTACILIA.- (Foto 14)

(Actualmente desaparecido)

El primer experimento ejecutado por Obregón Santacilia

dentro de las normas que tendían al abandono del estilismo historicista y por tanto a la supresión de ornamentación adosada, se presentó con la construcción en 1925 del Edificio Santacilia, erigido en la Calle de Madero N°. 32 (actualmente demolido) y cuyo destino multimodal alojó: oficinas, banco y restaurant (este último con decoración neocolonial).⁽⁴²⁾ Constructivamente el conjunto se organizó a partir de una estructura porticada de concreto que salvó todo el claro interior sin necesidad de apoyos intermedios, la composición ofreció una serie de recursos estéticos innovadores dentro del gabinete de diseño de Obregón Santacilia y que contribuyeron al ensayo de nuevas tipologías por parte de aquellos autores que se mantenían sensibles a las muestras de progreso plástico. La fachada se formó con dos grandes superficies rectangulares: la entrecalle que señala el acceso a los pisos de oficinas, y la gran pantalla encristalada que ocupó casi todo el frente de la construcción. Este segundo elemento se encuadró en un principio de composición sumamente interesante, parte de un enorme ventanal horizontal en el primer nivel que parecía hacer gala del desafío técnico ensayado en el interior, al presentar una relación visual insólita: entre el desplante del volumen y el desarrollo vertical de la estructura hay de por medio un vacío total de estructura y medios de rigidez, este rompimiento de la lógica tectónica apunta hacia una nueva actitud en la apreciación visual de la arquitectura que cada vez tratará de distanciarse más de las reglas de estabilidad manifestadas en las formas or

namentales, para jugar con la dinámica de los vanos, el balanceo entre masas compactas, las oquedades del espacio, las diferentes densidades de los materiales y su traducción estética en la lectura del hecho arquitectónico. La presencia de amplias superficies encristaladas conlleva la toma de conciencia de un hecho que paulatinamente llegará a ser condición distintiva de la arquitectura moderna universal: la simultaneidad, es decir la posibilidad que tiene el espectador de contemplar a un tiempo, los acontecimientos que se celebran tanto dentro como fuera del edificio.

En la viga de cerramiento del ventanal inferior descansan dos pilastras que al ascender cuadrículan la superficie, dando origen a un juego de ocho ventanas de muy generosa dimensión destacando el predominio del vacío sobre la masa sólida; la esquina con línea diagonal intermedia a cuarenta y cinco grados, (arquitectura de transición al decir de Katzman) aparece aplicada al vano de acceso de forma sixpartita, y en dos de las ventanas de la zona de oficinas; la marquesina sobre el ingreso al comercio de planta baja mantiene la breve ondulación heredada del art nouveau y que fue presentada en México en la obra los arquitectos europeos como Paul Dubois. Los resultados arquitectónicos ubican al edificio como uno de los más sobresalientes dentro de la línea que trató de apartarse de las ataduras históricas, y dentro de la producción propia del arquitecto es un ejemplo que pone de manifiesto tanto la actualidad informativa sobre los recientes acontecimientos constructivos en

otros países como una innegable capacidad de diseño que le permitió la experimentación con diversos modelos compositivos.

EL EDIFICIO DEL DEPARTAMENTO DE SALUBRIDAD E HIGIENE PÚBLICA.-
(Fotos 11, 12 y 13).

Si bien Obregón Santacilia se había encargado de la obra más importante del vasconcelismo (El Centro Escolar Benito Juárez), y de haber fincado con El Pabellón de México en Rio de Janeiro, la síntesis del modo arquitectónico del nacionalismo obregonista, durante el periodo del general Calles se distingue por ser el constructor en 1926, de este edificio público, el más importante encargado por el Estado callista, y el primero que se acepta sea diseñado con un carácter eminentemente moderno, dejando de lado la idea heredada desde el siglo XIX de que las formas históricas son las únicas que posibilitan la dignidad y decoro a los edificios gubernamentales. Varios factores coinciden para acentuar la importancia del inmueble en cuestión, de un lado se encuentra la voluntad del régimen que planea la reubicación de sus dependencias ejecutivas en nuevos recintos fuera del casco antiguo de la ciudad, baste recordar que el proyecto constructivo del porfiriato en materia de locales para la administración del gobierno se ubicó siempre dentro del primer cuadro de la metrópoli: los Palacios de Comunicaciones y Correos, el Teatro Nacional, la Cámara de Diputados, la Ins-

pección de Policía, la Secretaría de Relaciones Exteriores, solamente el Palacio Legislativo escapó al marco del centro de la capital, aunque ópticamente quedaría fuertemente vinculado mediante la gran perspectiva de la avenida del Ejido (hoy avenida Juárez) enlazándose con el eje del Paseo de la Reforma a la altura de la ex-glorieta del caballito, para terminar en el embudo de la calle Plateros (hoy Francisco I. Madero) y renatando frente al Palacio Nacional. Por ello debemos considerar como un primer intento de planificación moderna del callismo, el olvidarse del marco histórico y tradicional del centro de la ciudad de México, para pensar en el traslado de las oficinas de la burocracia a territorios con mayor potencial de crecimiento; en este caso se trataba de fortalecer la arteria más importante de la ciudad, el Paseo de la Reforma, que unía físicamente la casa presidencial (El Castillo de Chapultepec) con el Palacio Nacional. A lo largo de ella se habían construido durante los años de la dictadura porfiriana las embajadas y mansiones de las familias más destacadas dentro de las finanzas y la administración estatal: los Braniff, los Limantour, etc. En este sentido es muy factible adivinar la intervención directa del general Plutarco Elías Calles en las decisiones urbanas, toda vez que la columna vertebral de su actividad pública estaba referida al Paseo de la Reforma, hecho que inclusive le llevó a decidir la construcción de su residencia particular en un terreno frente al Castillo de Chapultepec (actualmente la esquina de Mariano Escobedo y Tolstoy, casa del "Consejo Mexicano de

Turismo") colindando con el propio Paseo. Sin embargo, debe quedar claro que dentro de este proceso de crecimiento no fué únicamente importante el gusto personal del Presidente, sino también la dinámica del propio gabinete que ante la enbestida de la modernidad, había ya planteado un año antes a través de la oficina de Obras Públicas de la ciudad un anteproyecto ejecutado por el mismo Obregón Santacilia, para la continuación de la avenida Chapultepec hasta la avenida San Juan de Letrán y la ulterior remodelación del zócalo capitalino.

Por otra parte, Carlos Obregón Santacilia dejó bien sentada en el proyecto del Edificio Santacilia, su muy firme decisión por poner un pie dentro de la nueva corriente formal, aunque siempre tono para sí el compromiso de no abandonar el estímulo de las corrientes nativas; es en este momento cuando incluye refuerza teóricamente sus experiencias con nuevas combinaciones geométricas. En 1927, en un artículo titulado "Consideraciones sobre Arquitectura Moderna, el hastío de la curva",⁽⁴³⁾ expresa lo siguiente: "...Hoy se empieza a vislumbrar una (nueva) Arquitectura; existe un espíritu nuevo, nuestra época tiene necesidades nuevas, francamente distintas a todas las que han existido antes, que exigen formas emanadas de ellas, racionales, capaces de crear una Arquitectura... quisiéramos que cada elemento que usamos, tenga una razón de ser y que nunca sea como una cosa sobrepuesta, sino que esté fuertemente ligado al conjunto, de manera que no pueda separarse (subrayados nuestros).." Dentro del mismo escrito presenta una sentencia definitiva en

contra de los tradicionalismos colonialistas, sin importar con ello poner en tela de juicio su propia obra de años anteriores así es de violento el impulso que lo lleva a tomar posición en la primera línea de ataque al historicismo: "... la Revolución estimuló la creación nacional dando lugar a casas llamadas coloniales, tan anacrónicas como aquellas, que hoy han evolucionado logrando tipos casi modernos, con caracter nacional". El tan llevado y traído concepto del "caracter nacional", tan ambiguo en su concepción de origen y tan huidizo para su definición fue siempre una suerte de manto de patrocinio debajo del que los arquitectos encontraron cobijo, siempre que quisieron volver sus esperanzas al pasado plástico del país.

El conjunto proyectado por Obregón Santacilia para la actual Secretaría de Salud, reúne en sus formas y espacios una vocación sincrética que sin abandonar el llamado del caracter nacional busca su sitio como precursor de la nueva volumetría arquitectónica, al tiempo que mantiene subyacentes las normas del más absoluto clasicismo. Pese a ello no nos atreveríamos a clasificar este edificio como de esencia ecléctica, porque resulta de justicia reconocer que los resultados obtenidos rinden cuentas claras a la creación de una obra original y de gran reciedumbre plástica, capaz de autosustentarse a sí misma con un discurso propio sin dar cabida a la evocación hacia otras modalidades expresivas. El partido arquitectónico se resolvió alineando tres masas de oficinas en los linderos, noreste, norte y noroeste (con vista a Chapultepec y Paseo de la Reforma); el

costado sur quedó ocupado por el Laboratorio Central y el centro del terreno se dejó libre de construcciones dando lugar a la presencia de un jardín interno. Conceptualmente estamos en frente de un esquema compositivo que en principio parte de la conciencia de un espacio interior dentro del que se desarrollará la vida de la dependencia; este ámbito se genera en el jardín interno con el que siempre se mantiene relación ambiental a través de los corredores de los edificios y el cual además de operar como fuente de satisfacción visual para los ocupantes del recinto, da lugar a juegos de perspectivas que permiten la apreciación de los distintos componentes del conjunto, entendidos como cuerpos autónomos en el espacio pero vinculados entre sí mediante el jardín, y con el medio externo a través de los puentes recubiertos con placa de cobre que a su vez eslabonan a los edificios perimetrales. De esta manera aparece un proyecto que establece fuertes vínculos espaciales internos y que conciente del medio exterior, admite un diálogo visual y de intercambio ambiental constante.

Volumétricamente aparecen dos codificaciones, la del cuerpo de laboratorios que destaca por una torre central polifaceta y en combinación con las líneas horizontales del cuerpo bajo, y la de los grupos de edificios perimetrales que en contraste con el local anterior concebido bajo un régimen lineal, optan francamente por la masividad totalitaria. La síntesis volumétrica se resume en un ritmo preciso de planos generadores de un paralelepípedo de gran robustez, siempre limitado en dos dinen-

siones por la brusca interrupción de la continuidad visual que establece el ángulo recto, y por una corniza perimetral propiciadora de una densa banda sombreada. La clara geometría de estos edificios se sustenta en una vocación greco-romana de la arquitectura, en donde la lógica constructiva de la ecuación peso-soporte prevalece ante cualquier intento ornamental.

Las fachadas hacia el exterior se resuelven mediante la alternancia de entrecalles con tres órdenes de ventanería y calles formadas por continuos planos verticales; el revestimiento general a base de cantera gris desplantada en un rodapie perimetral de recinto, contribuye al aire de sobriedad que prevalece en todo el conjunto. La decoración aunque matizada y reducida a determinadas áreas del edificio, sigue estando presente en forma de mascarones representando las cuatro edades del hombre (niñez, pubertad, madurez y senectud), esculturas zoomorfas en los arranques de escaleras, la herrería de barandales y rejas, la pintura mural (en el laboratorio y la sala de consejo) y los vitrales (en los cubos de las escaleras) desarrolladas estas dos últimas por Diego Rivera; el espejo de agua al centro del jardín presenta también un motivo escultórico, tarea que fue encomendada a Manuel Centurión y Hans Pilling. Mucho se ha especulado sobre el significado de este conjunto dentro de la fase inicial de la moderna arquitectura mexicana, y sobre todo sus posibles vínculos con la actitud regionalista que en un momento dado vino a suplir al nacionalismo franco; el mismo autor anotará veinte años después: "...recuerdo que casi nos obsesio-

naba a un grupo, el hacer arquitectura tradicional discutíamos largamente sobre ello... volvimos al uso de los materiales naturales tradicionales: recinto, ladrillo, azulejo, piedra en general..."⁽⁴⁴⁾ Nosotros consideramos que el edificio en cuestión sobresale más por sus valores arquitectónicos en sí, que por las posibles respuestas a la esencia nacional, por su original manera de establecer las relaciones espaciales y por el vigor de la geometría que en última instancia puede también considerarse como la interpretación dada por el arquitecto a la enorme solidez de una voluntad de gobierno, que logró mantenerse vigente más allá del límite cronológico del periodo oficial en que le correspondía regir, dando con ello lugar al ejercicio de la etapa denominada como "el maximato".

EL PROYECTO PARA EL EDIFICIO DEL GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL.-

(Foto 16)

Dentro del propósito descentralizador y de modernización de los edificios para las dependencias oficiales iniciado durante el callismo, se incluye el anteproyecto desarrollado en 1926 por la sociedad Obregón Santacilia-Villagrán García, para un edificio que debería dar cabida al gobierno de la ciudad de México. Escasas referencias tenemos de él⁽⁴⁵⁾ y en cuanto a la ubicación, solo sabemos que su fachada principal daría a la avenida Juárez.

Concebido en una escala colosal y grandilocuente, el proyecto retomó la imagen majestuosa de la arquitectura imperial de la que buenas muestras se dieron en el siglo XIX en el centro de Europa; dos niveles con ventanería excesivamente alta y un acceso central flanqueado por dos robustos pilones concentrando toda la fuerza de la masa en el punto medio del alzado, son las condiciones generales a partir de las que se organizó el despliegue de la fachada. La presencia de elementos secundarios como cornizas con cabezas de vigas simuladas, rematamiento de ventanas y sendos remates laterales (con aplicación escultórica en la cúspide) confinando el plano de fachada, vienen a ser los complementos de ornato dispuestos para el reforzamiento de una manifestación ornamental, que en este caso no tuvo en apariencia más inquietud que transmitir mediante las formas una imagen de poderío, más allá de cualquier propósito de congruencia arquitectónica con las búsquedas que como ya hemos anotado, permanecían latentes en el medio mexicano.

PROYECTO DEL BANCO DE CRÉDITO EJIDAL.- (Fotos 17, 18 y 19)

Tras la experiencia decorativa llevada a cabo en el Banco de México, los ensayos de grandilocuencia geométrica en el conjunto de Salubridad y el proyecto del edificio del Gobierno capitalino, nos encontramos con el diseño desarrollado en 1928 para el Banco de Crédito Rural, que aparentemente se había pensa-

do edificar en una de las esquinas que forman las calles de Isabel la Católica y Uruguay en el centro de la ciudad de México; parece ser que finalmente la realización material de la obra, se redujo a la adaptación para fines bancarios del inmueble localizado en la calle de Motolinía N°. 11. (46)

El interior del edificio planteaba un esquema distributivo muy similar al expuesto para el Banco de México: hall central de doble altura con escaleras en el remate del eje que se inicia en el acceso, y las diferentes dependencias alineadas en torno suyo. La fachada principal (hacia la calle de Isabel la Católica) presenta una organización mesurada y con mayor riqueza decorativa respecto a las planeadas para los edificios oficiales; el acceso no coincide con el centro, lo que permitió al proyectista disponer de mayor área para el despliegue de tres entrecalles verticales, manteniendo la jerarquización del ingreso mediante un remetimiento y un vano colosal flanqueado por una banda decorativa y un austero remate angular, que de algún modo recuerda ciertos detalles de la arquitectura de Franck Lloyd Wright. (47) Las bandas verticales que alojan la ventanería, presentan mayor libertad en la abertura de claros (al modo de los edificios citados de Paul Dubois, con influencia también de la arquitectura de Chicago) y a diferencia de los edificios anteriores del mismo autor, contemplan la incorporación de roleos decorativos en los cerramientos de planta baja y de remates en forma de relieves escultóricos en la parte superior.

CASA DEL INGENIERO ALBERTO J. PANI.- (Foto 15)

El último ejemplo que citaremos como representativo de la obra de Obregón Santacilia en este primer periodo de su actividad profesional, es el correspondiente a la casa habitación que para el ingeniero Alberto J. Pani (su gran patrocinador para la obra oficial) construyó en 1933, en avenida Paseo de la Reforma N°. 595 (actualmente desaparecida). La escasa información al respecto⁽⁴⁸⁾ nos impone hacer un juicio limitado a la imagen de la fachada principal sobre Paseo de la Reforma, sobre la que destaca una tarea formal muy apegada a la geometría robusta y rectilínea, con ausencia total de argumentos ornamentales ajenos a la construcción misma. Una compacta masa cúbica de tres niveles listada verticalmente por planos ciegos y pares de ventanas, ligado todo a un cuerpo secundario en el último nivel y del que solo se destaca un alero perimetral, son los elementos básicos de la composición de este edificio que ya inserto en la década de los treinta (la del funcionalismo mexicano), prefiere rendir tributo plástico al europeísmo moderno de los primeros años del siglo.

NOTAS CAPITULO V

- (1) Gutiérrez, Juana. Catálogo de presentación del "MUNAL". 1982, página 42.
- (2) Conversación personal con el arquitecto Vicente Mendiola, septiembre 1983.
- (3) Vid. Katzman, Israel. Arquitectura del siglo XIX en México. Apéndice con relación de arquitectos en ejercicio a fines del siglo XIX.
- (4) Conversación personal con el arquitecto Juan Segura. Agosto 1982.
- (5) Giedión, Sigfrid. Espacio, tiempo, arquitectura, página 244.
- (6) Vid. "Larking Building", Buffalo EUA, 1904.
- (7) Giedión, Sigfrid. Op. cit., página 383.
- (8) Revista Cemento, N°. 19, noviembre 1926, página 42.
- (9) Ibidem.
- (10) Gutiérrez, Juana. Op. cit., página 41.
- (11) La fecha procede de: Sánchez Fogarty, Federico. Op. cit.
- (12) Excelsior, diciembre 27 de 1925.
- (13) Frampton, Kenneth. Historia crítica de la arquitectura moderna. página 132.
- (14) Frampton, Kenneth. Op. cit., página 134.
- (15) Excelsior. "Triunfo en un concurso el arquitecto Pablo Flores". Febrero 10 de 1924.
- (16) Excelsior. "El segundo premio en el concurso para el edificio de la Escuela Nacional de Medicina es un buen proyecto". Abril 6 de 1924.
- (17) Excelsior. "Triunfo..." (Op. cit.)
- (18) Excelsior. "Gran Academia en el Bajío". Agosto 10 de 1924.

- (19) La atribución del nombre de este edificio localizado en la esquina de las calles de Culiacán y Tehuantepec está hecha por nosotros, de acuerdo a la información periodística de la época. Actualmente es sede de la "Sociedad Mexicana de Ingenieros Mecánicos Electricistas".
- (20) Katzman, Israel. Arquitectura del siglo XIX... (Op. cit.) página 206.
- (21) Vid: Amabilis, Manuel:
 - Los atlantes de Yucatán, México, 1975.
 - Donde (estudios sobre arquitectura), México, 1968 2a. edición.
- (22) Excelsior, octubre 19 de 1924.
- (23) Siller, Juan Antonio, "Cuadros sinópticos", en: Cuadernos de arquitectura mesoamericana, N.º 9, México, UNAM, FA. 1987.
- (24) Universal, agosto 23 de 1925.
- (25) Excelsior, mayo 2 de 1926.
- (26) Ibid.
- (27) Ibid.
- (28) El Universal, mayo 9 de 1926.
- (29) El Universal, "El arte representativo nacional", Luís Prieto Souza. Agosto 22 de 1926.
- (30) Excelsior, mayo 9 de 1926.
- (31) Ibid.
- (32) Amabilis, Manuel. El pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. México, Talleres Gráficos de la Nación: 1929, página 13-14.
- (33) Enciclopedia Yucatanense, tomo IV, página 446.
- (34) Ibid. página 445.
- (35) Siller, Juan Antonio. Op. cit.

- (36) Ver entre otras obras:
 - "El descubrimiento del pulque"/ José Obregón,
 1869.
- (37) Mariscal, Federico. Estudio arquitectónico de las ruinas
 Mayas, Yucatán y Campeche, México, sep
 tiembre 1928. (s/pag.)
- (38) Ibidem. (subrayado nuestro).
- (39) De Garay, Graciela. La obra de Carlos Obregón Santacilia.
 México, SEP/INBA, 1979, página 23.
- (40) Obregón, Santacilia Carlos. México como eje de las anti-
 guas arquitecturas de América. México,
 Ed. Atlante, S. A. 1947, página 76.
- (41) De Garay, Op. cit., página 24.
- (42) Ibidem. página 61.
- (43) Obregón, Santacilia Carlos. "Consideraciones sobre arqui-
 tectura moderna, el hastío de la curva".
 en: Revista Forma N°. 3; México, 1927,
 página 41.
- (44) Obregón, Santacilia Carlos. México como eje.... página 82,
 83.
- (45) De Garay, Op. cit., página 101.
- (46) De Garay, Op. cit., página 71.
- (47) Véase la fachada principal de la "Unity Church" de F. LL.
 Wright, construida en 1907, en Oak Park,
 Chicago, Illinois,.
- (48) De Garay, Op. cit., página 104.

REFERENCIAS FOTOGRAFICAS, CAPITULO V

LAS TENDENCIAS AISLADAS

- FOTO 1 Edificio de "El Palacio de Hierro"
Arq. Paul Dubois
1921
Foto : EXA
Detalle : Esquina del conjunto
- FOTO 2 Edificio "El Correo Francés"
Arq. Paul Dubois
1926
Foto : EXA
Detalle : Vista de conjunto
- FOTO 3 Edificio "High Life"
Arq. Silvio Contri
1920
Foto : EXA
Detalle : Vista de conjunto
- FOTO 4 Edificio "Woodrow"
Arq. Albert Pepper
1922
Foto : EXA
Detalle : Vista de conjunto

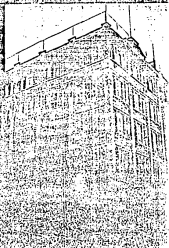
- FOTO 10 Cine Granat; Ing. Carlos Crombe, Arq. Guillermo Zarraga
 etalt
 1926
 Foto : Excelsior, Mayo 27 de 1926 NG.
 Detalle : Fachada Principal
- FOTO 11 Departamento de Salubridad; Arq. Carlos Obregón Santacilía
 1926
 Foto : De Garay, Graciela. La obra de Carlos Obregón...
 1979, página 37 (NG.)
 Detalle : Perspectiva de conjunto
- FOTO 12 Departamento de Salubridad; Arq. Carlos Obregón Santacilía
 1926
 Foto : EXA
 Detalle : Acceso principal
- FOTO 13 Departamento de Salubridad; Arq. Carlos Obregón Santacilía
 1926
 Foto : EXA
 Detalle : Fachada lateral
- FOTO 14 Edificio Santacilía; Arq. Carlos Obregón Santacilía
 1925
 Foto : De Garay, Graciela. La obra de Carlos Obregón...
 1979, página 60 (NG.)
 Detalle : Fachada principal
- FOTO 15 Casa de Alberto J. Pani; Arq. Carlos Obregón Santacilía
 1934
 Foto : De Garay, Graciela. La obra de Carlos Obregón...
 página 104 (NG.)
 Detalle : Fachada principal

- FOTO 16 Edificio del Gobierno del D.F.; Arqs. Carlos Obregón Santacilia y José Villagran G.
1926
Foto : De Garay, Graciela. La obra de Carlos Obregón...
página 101 (NG.)
Detalle : Fachada principal
- FOTO 17 Banco Nacional de Crédito Agrícola; Arq. Carlos Obregón - Santacilia
C. 1930
Foto : De Garay, Graciela. La obra de Carlos Obregón...
página 71 (NG.)
Detalle : Planta
- FOTO 18 Banco Nacional de Crédito Agrícola; Arq. Carlos Obregón - Santacilia
C. 1930
Foto : De Garay, Graciela. La obra de Carlos Obregón...
página 71 (NG.)
Detalle : Corte longitudinal
- FOTO 19 Banco Nacional de Crédito Agrícola; Arq. Carlos Obregón - Santacilia
C. 1930
Foto : De Garay, Graciela. La obra de Carlos Obregón...
página 71 (NG.)
Detalle : Fachada principal
- FOTO 20 "Puerto Central Aéreo en la Cd. de México"
Arq. E. Suárez
1929
Foto : Revista Cemento No. 33, Enero de 1930 (NG.)
Detalle : Conjunto

- FOTO 21 "Edificio CIDOSA"
 Arq. Paul Dubois
 1924
 Foto : Revista Cemento, Julio de 1925 (NG.)
 Detalle : Fachada
- FOTO 22 "Edificio CIDOSA"
 Arq. Paul Dubois
 1924
 Foto : Revista Cemento, Julio de 1925 (NG.)
 Detalle : Vista del patio interno
- FOTO 23 "Estación de Gasolina Huasteca"
 C. 1926
 Foto : Revista Cemento No. 17, Septiembre 1926 (NG.)
 Detalle : Vista de conjunto
- FOTO 24 "Proyecto para la Facultad de Medicina"
 Arq. Luis Prieto Souza
 1923
 Foto : Excelsior, Abril 6, 1924 (NG.)
 Detalle : Planta del conjunto
- FOTO 25 Edificio de usos multiples en el Zoológico de Chapultepec
 C. 1926
 Foto : EXA
 Detalle : Fachada principal
- FOTO 26 Edificio para baños y cafetería en el Zoológico de Chapultepec
 C. 1926
 Foto : EXA
 Detalle : Vista del conjunto



1



2

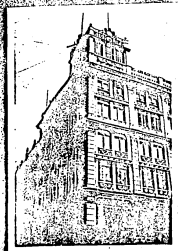




Figura número 1
Plan general

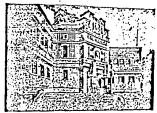


Figura número 21
Una vista lateral de la fachada principal

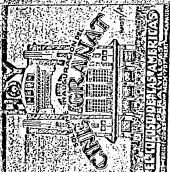
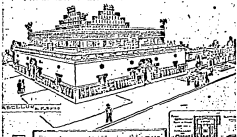


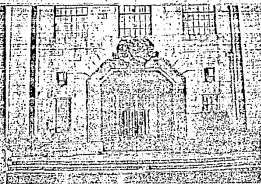
Figura número 22
Fachada principal



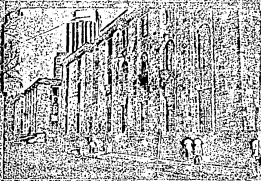
Figura número 23
Arco del Rey visto desde la plaza baja

GOBNO. FEDERAL TENDRA UNO DE LOS MAS Suntuos
PARELLONES EN LA FERIA INTERNACIONAL

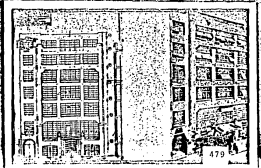




12

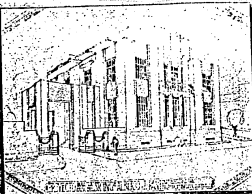


13

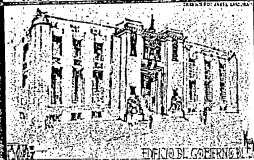


479

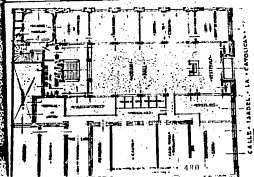
14



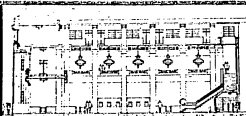
15



16



17



NACIONAL - DE
AGRICOLA -
DE SANTIAGO
SANTA CLARA
1917-18-19

18



NACIONAL - DE
AGRICOLA -
DE SANTIAGO
SANTA CLARA
1917-18-19

19

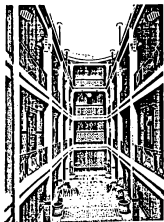


PLAN GENERAL DE LA CIUDAD DE SANTIAGO DE LOS CABALLEROS EN EL VALLE DE SANTIAGO DE LOS CABALLEROS
DISEÑADO POR EL ARQUITECTO J. F. O. R. Y SU EQUIPO

20

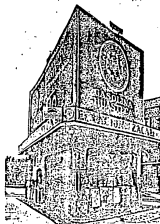


21



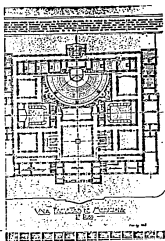
Paris, Edificio Cidosa, México, D. F.

22

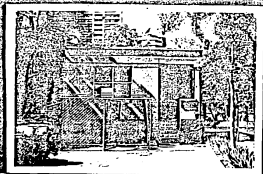


482

23



24



25



26

CAPITULO VI

LA IMAGEN EN LA ARQUITECTURA MODERNA OCCIDENTAL EN MEXICO

"Por eso resulta ridícula la pretensión de ciertos propietarios, que piden a sus arquitectos la utilización de elementos que han visto en tal o cual lado... nuestro deber es crear una arquitectura nacional, propia de nuestro régimen climatológico y de las modalidades de nuestros espíritus".

El Universal/ Enero 25 de 1925.

Si bien la reflexión teórica en torno al problema de la renovación de la plástica arquitectónica había sido iniciada desde la primera década entre otros por Jesús T. Acevedo y Federico Mariscal, quienes analizan y valoran la cultura del periodo colonial mexicano para proponerla como modelo de experimentación en búsqueda de nuevos argumentos que sean capaces de resolver el problema de la identidad y la expresión artística local, es importante también considerar la repercusión que tuvo hacia mediados de la tercera década el conocimiento dentro del gremio de arquitectos, de la producción que en esos momentos se desarrollaba fuera del país, atendiendo no solo a las expectativas del uso de nuevos materiales de construcción, sino también a los problemas particulares que cada región enfrentaba. Fenómenos como la expansión industrial norteamericana, la reconstrucción económica tras la Primera Guerra Mundial, o las recientes ideologías que los teóricos europeos pretendían ejercer como alternativas en pro de una auténtica revolución cultural, fueron a guisa de ejemplo, algunos de los temas cuyos efectos en la edificación contemporánea fueron observados con mayor detenimiento por los arquitectos. La reorientación que los críticos mexicanos proponen para la nueva arquitectura nacional, aquella que idealmente debía ser consecuente con los postulados de la Revolución, trasluce no solo el rechazo o la aceptación de los planteamientos capitales estudiados en los tratados franceses de -

Leduc, Guadet y Reunaud, sino también de una manera muy importante el pulso de la nueva estética y la nueva determinación espacial ensayada tanto en los Estados Unidos, como en algunos países europeos como Holanda, Francia y Alemania.

Desde 1924 (según nuestros datos) se hace evidente una postura crítica expresada en artículos publicados en los diarios y revistas de la ciudad de México, que trata de enfrentar las proposiciones neocolonialistas del vasconcelismo y la persistencia del estilismo decimonónico, los parámetros conceptuales de lo que a partir de 1932 se dió en llamar el "estilo internacional": la sencillez, la muerte del ornato, la cancelación del sustento histórico-formal, el cubismo, el funcionalismo y la apología del concreto armado como sistema constructivo, expresivo y estético.

A juzgar por el material hemerográfico analizado hemos inferido que si bien no se dió una apertura tot al al ingreso de las ideologías extranjeras, si existió por supuesto, una suerte de selección del material a publicarse que en gran medida se distinguió por la exposición bien sea a través de fotografías o de artículos escritos, de edificios y precisiones teóricas mucho más emparentadas con la idea de "modernidad" sostenida en la época, que con el reforzamiento de la línea ortodoxa e historicista de la arquitectura. Algunos casos fueron realmente notables en función del impacto y repercusión que tuvieron en la construcción urbana mexicana, y de los cuales a no dudarlo el más importante fue el referido al racionalismo de Le Corbusier,

que incidió conjuntamente con algunas notas relativas a las vanguardias alemana, holandesa y vienesa en el nacimiento y robustecimiento de la versión local del racionalismo, que al decir de Israel Katzman, fue una de las más belicosas del orbe. A título enunciativo y de ninguna manera exhaustivo presentaremos una relación mínima de los edificios modernos que se dieron a conocer en México desde las páginas de revistas especializadas y de los diarios Excelsior y El Universal.

1. Alemania

- 1.- Escuela de Artes de Hamburgo; Revista Cemento N°. 32, noviembre de 1929.
- 2.- Proyecto del Hotel del Parque en Düsseldorf (arquitecto Emile Farenkamp); Revista Tolteca N°. 16, septiembre de 1930 (tomado de la Revista Bauformen).
- 3.- Proyecto de casa (arquitecto Walter Lanpe); Revista Tolteca N°. 19, mayo de 1931 (tomado de la Revista Bauformen).
- 4.- Casa en Hamburgo (arquitecto Karl Schneider); Revista Tolteca N°. 19, mayo de 1931 (tomado de la Revista "The Studio", Londres).

2. Austria

- 1.- Proyectos de casas (arquitecto Julius Jirasek); Revista Cemento N°. 28, marzo de 1929.
- 2.- Casa en Viena (arquitecto Josef Hahn); Revista Tolteca N°. 17, noviembre de 1930.

3. España

- 1.- Palacio de la música en Madrid (arquitecto Javier Yerfnoz); Excelsior, mayo 18 de 1924.
- 2.- Círculo de Bellas Artes de Madrid; Excelsior, marzo 13 de 1927.
- 3.- Casa de la Prensa en Madrid; El Universal, marzo 3 de 1925.
- 4.- "Dos rascacielos en Madrid"; El Universal, marzo 29 de 1925.

4. Estados Unidos de Norteamérica

- 1.- Torre de 52 pisos para la Universidad de Pittsburg; El Universal, marzo 29 de 1925.
- 2.- "Rascacielos inspirado en una pirámide de Tikal"; El Universal, abril 19 de 1925.
- 3.- Apuntes de proyectos del concurso Chicago Tribune; El Universal, 1925.
- 4.- Monumentos a Lincoln en Washington; El Universal, mayo 2 de 1926.
- 5.- "Emporio de mercancías en Chicago"; El Universal, mayo 27 de 1928.
- 6.- Teatro Maya en Los Angeles, California; Revista Cemento N°. 32, noviembre de 1929.
- 7.- "Terminal de Hollywood en Los Angeles", apunte de Jorge González Camarena; Revista Tolteca N°. 19, mayo de 1931.

5. Francia⁽¹⁾

- 1.- Iglesia de Raincy (obra de Auguste Perret), en artículo: "Cómo deben ser nuestras iglesias" por Federico Mariscal; Excelsior, abril 20 de 1924.
- 2.- Hangares de Orly; Excelsior, julio 20 de 1924.
- 3.- Proyecto del Cine Orleans; Excelsior, octubre 26 de 1924.
- 4.- Iglesia de San Luis en Vincennes, (obra de los arquitectos Droz y Marrast en 1912, [sic]); Excelsior; diciembre 28 de 1924.
- 5.- Edificio de Correos y Teléfonos de París (obra del arquitecto F. Lcover, [sic]); Excelsior, marzo 22 de 1925.
- 6.- Estadio Náutico de las Torrecillas, París; El Universal marzo 18 de 1925.
- 7.- Balneario en París; El Universal, abril 26 de 1925.

6. Francia en relación con Le Corbusier

- 1.- Casa Laroche; Excelsior, julio 18 de 1926.
- 2.- Proyecto del Palacio de las Naciones; Excelsior, octubre 16 de 1927.
- 3.- Casa en Garches; Revista Cemento, N°. 30, julio de 1929.
- 4.- Casa Cook; Revista Tolteca N°. 17, noviembre de 1930.
- 5.- Proyecto de fachada (no se tiene la certeza de que su autor haya sido Le Corbusier, a pesar de que en el artículo se le asigna la autoría); Revista Tolteca N°. 19, mayo de 1931. Tomado de la Revista "The Studio" (Londres).

7. Holanda

- 1.- Edificios en Hilversum; Excelsior, febrero 22 de 1925.
- 2.- Edificios varios; en artículo "Holanda y la Arquitectura", arquitecto Manuel Sánchez Arcas; Excelsior, mayo 23 de 1926.
- 3.- Colonia "Horck van Holland" de Rotterdam (arquitecto J. P. Oud); Revista Cemento N°. 30, julio de 1929.

8. Latino-América

- 1.- Casa habitación en Uruguay (arquitecto Luis Polanco Muso); Excelsior; julio 12 de 1925.
- 2.- Proyecto del Capitolio de La Habana, Cuba; Excelsior, junio 20 de 1926.

9. Suecia, Italia, Hungría y Bélgica

- 1.- Palacio Municipal de Estocolmo; El Universal, abril 12 de 1925.
- 2.- "Rascacielos de 80 pisos y 400 m. de altura para la ciudad de Roma", El Universal, marzo 29 de 1925.
- 3.- Seis proyectos de casas para Budapest (arquitecto Luis Kozman); Revista Tolteca N°. 16, septiembre de 1930 (tomado de Bauformen).
- 4.- Palacio Stoclet (arquitecto Josef Hoffmann); Excelsior, noviembre 9 de 1924 y El Universal, marzo 8 de 1925.

De la revisión de las citas referidas pueden desprenderse algunas conclusiones importantes en torno a la dinámica de penetración visual de la arquitectura extranjera, de tal suerte que se puedan plantear con ellas ciertas hipótesis en relación a su

influencia en la construcción mexicana del periodo del veinte y por lo menos en los primeros años de la década subsecuente.

En principio salta a la vista que el total de menciones a la producción externa ilustradas con ejemplos específicos, no rebasa según nuestra relación, el número de cuarenta, cantidad que a lo largo de casi una década (1924 a 1931) se traduce en un muy escaso promedio anual, sobre todo si se toma en cuenta que estamos incluyendo revistas tan importantes por su tiraje, difusión y propósitos, como es el caso de "Cemento"; sin embargo frente a la relativamente escasa promoción de edificios ajenos al ámbito nacional, nos encontramos con circunstancias que repercuten considerablemente en la transformación arquitectónica mexicana, sobre todo con la serie de artículos e ilustraciones sobre la arquitectura de Le Corbusier y los racionalistas centro-europeos, cuyos efectos quedaron por demás demostrados con la extraordinaria simpatía no solo plástica, sino también en el tratamiento espacial interno que presentan las casas de Juan O'Gorman y Juan Legarreta. De este último, hemos localizado en relación a su "Proyecto de Vivienda Obrera", presentado como tesis profesional en 1931, un antecedente incuestionable por la extraordinaria similitud compositiva, se trata de un proyecto de casa hecho por el arquitecto alemán Walter Lompe y que apareció publicado en la Revista Tolteca N°. 19, de mayo de 1931. En virtud de que en ese mismo número de la revista se presenta también publicado el proyecto de Legarreta, la inferencia lógica es considerar que Legarreta haya tenido acceso a la

Revista alemana Bauformen de donde, según la cita que acompaña al proyecto de Lonpe, se tomaron las imágenes. Esta consideración nos permite llegar a la conclusión de que en México se tenía contacto no solo con las revistas de arte y arquitectura procedentes de Francia, sino también con las alemanas, y particularmente aquellas que se proponían difundir las creaciones de la vanguardia.

No todos los edificios presentados corresponden necesariamente al sector progresista europeo (conformado particularmente por los racionalistas) ni el norteamericano mismo, algunos ejemplos se escapan a esta determinación porque siguen siendo portavoces de una tímida vuelta al clasicismo decimonónico; sin embargo y contrario a ello, nos encontramos con casos de extraordinaria importancia programática como los de Le Corbusier mismo (que serán tratados en un apartado exclusivo), y el del Palacio Stoclet; construido por Hoffmann en Bruselas en 1911, y sin duda uno de los hitos más importantes del movimiento de la secesión vienesa que con tanta frescura renovó las alternativas expresivas de la arquitectura austriaca.⁽²⁾ La arquitectura holandesa fue citada como un paradigma de modernidad y ejemplo a seguir dentro del impulso de transformación al que con tanta insistencia se recurría en los medios de divulgación escrita; algunos edificios en Hilversum con características eminentemente cubistas y una gran dinámica en la yuxtaposición de masas, así como vistas de la colonia para obreros Horck van Holland diseñada por J.J.P. Oud en Rotterdam hacia 1927, debie

ron causar un extraordinario impacto entre los jóvenes arquitectos mexicanos, toda vez que con estos ejemplos quedaba probada mediante construcciones de uso público, la nueva teoría que es grima el estandarte de la sencillez, la estética de la geometría sublimada con el purismo y la muerte absoluta del decorativismo. Algunos de los elementos más característicos de este proyecto de Oud son la voluntad planimétrica de las fachadas de fenestración horizontal, alternada en algunos puntos con ventanas aisladas de forma cuadrada tratadas aisladamente dentro del paño externo, sin tener aparente necesidad de buscar algún tipo de complemento plástico accesorio; el nuevo equilibrio horizontal que significó la combinación de muros bajos con ventanas rectangulares desplegadas en amplias bandas longitudinales, concluyó en la paulatina pérdida de la seriación rítmica de ventanería heredada del renacimiento, en la cual a cada vano correspondía una determinada proporción de muro ciego, exornado con elementos estilísticos clásicos. Amén de que este recurso llegó a convertirse en los años treinta en una fuerte característica del estilo moderno (recuérdese que estaba incluido en uno de los cinco puntos que para la "nueva arquitectura", había de finido Le Corbusier) podemos encontrar sus primeros efectos en el ambiente mexicano, en los prototipos de casas construidas por Juan Legarreta en 1934 para el Conjunto Habitacional Plutarco Elías Calles en San Jacinto; otro de los elementos de gran repercusión posterior y propuestos por Oud para la colonia obrera de Rotterdam, es el remate curvado de las esquinas, resuelto

magistralmente mediante volúmenes cilíndricos cerrados y compactos que descansan sobre una epidermis encristalada que manteniendo la generatriz curva, dejan ver las columnas cilíndricas que sostienen el volumen superior; estos elementos integraron parte del vocabulario con el que habría de expresarse buena parte de la arquitectura de corte moderno que se ensayó en México a partir de los treinta, al incorporar a modo de contrapunto la superficie curva (ciega o translúcida); queda constancia de ello en la solución dada por José Villagrán García, y Enrique de la Mora en 1934 para el Hogar Infantil N°. 9, las casas del mismo O'Gorman que casi invariablemente consignaban alguna superficie curva, el proyecto para el Aeropuerto Central propuesto en 1936 por Fernando Beltrán y Puga, y el Hospital de Cardiología de Villagrán en 1937, por citar solo algunos de los ejemplos que emplearon esta tónica plástica.

Cabe citar por otra parte, los comentarios que el autor de uno de los artículos analizados, ⁽³⁾ hace en torno a la impresión que le produjo la nueva arquitectura hodandesa: "El carácter principal de esta arquitectura, en cuanto a plasticidad se refiere, es la relación de las distintas masas, claramente dispuestas, quedando los distintos volúmenes perfectamente equilibrados y armonizados... las fachadas son tratadas, no como lienzos a decorar, sino como superficies que limitan volúmenes... la esquina que conviene definir con vigor le da una curvatura que produce el oscuro necesario a dicho objeto... el edificio, desde cualquier punto de vista, es armónico de masas, y los conjun

tos tienen un ritmo horizontal, acentuado por la proporción y disposición de los huecos..." comentarios de este orden nos permiten inferir la disposición existente en favor de la ponderación de la nueva arquitectura, no solo en base al propósito dogmático de la sobrevaloración de lo moderno, sino como resultado de un análisis estricto de las condiciones formales del edificio.

Los seis proyectos de casa habitación del arquitecto Luis Kozman en Budapest, tomados de la Revista Bauformen y publicados hacia 1930 por la Revista Tolteca, son en definitiva otro importante filón para explorar el origen del nuevo léxico formal asumido por la edificación urbana: terrazas semicirculares (una vez más el uso contrapuntístico de la curva dentro de un universo ortogonal), yuxtaposición de masas de un apretado cubismo, óculos circulares, asimetría y las singulares soluciones de ventanas en esquina en algunos casos, con el propósito de atenuar la contundencia compacta de los cubos y en otros, como una sucesión de angostos volúmenes que se manifiestan como planos y cuyo engarze formal se resuelve mediante la transición de la ventana misma. A este respecto cabe citar el caso del proyecto de una casa en Viena cuyo autor fue el arquitecto Josef Hahn, publicada por Tolteca en su N°. 17 de noviembre de 1930 y cuya similitud conceptual con la casa habitación que José Villagrán García construyó para sí mismo en el año de 1935 es a todas luces incuestionable: asimetría, cubismo, escalonamientos de masas, marquesina en forma de una delgada placa so-

bre el acceso, multiplicidad formal de todo el sistema de ventaneria, barandales de tubos redondos, y una gran dinámica en la tónica compositiva.

La arquitectura alemana en general, sin precisión de escuela, tendencia o autor y en algunos casos haciéndose extensiva hasta incorporar a la producción austriaca de la época, fue tomada como la idealización del progreso tecnológico de los veintes en favor de una nueva caracterología de formas más allá de las neras apariencias a que había dado lugar durante tanto tiempo el estilo neoclásico del siglo pasado. Según la conclusión que hemos expuesto en relación al contacto que debió haber tenido Juan Legarreta con la revista alemana "Bauformen" y recordando la cita de Katzman "...Según Obregón Santacilia, Mochicho (el arquitecto Eduardo Macedo y Arbeu) fue el primero que los puso al tanto de la arquitectura contemporánea llevándoles libros y revistas como el Modern Bauformen (1918-1920)⁽⁴⁾, el flujo de información visual de la arquitectura alemana debió de haber sido tan importante como la proveniente de los casos francés y norteamericano. Dadas las limitaciones del idioma (el alemán no fue nunca un idioma tan importante y de uso extensivo como el francés, que fue de hecho la segunda lengua en México después del español), la interpretación de los dibujos y fotografías fue mucho más importante que la revisión de los conceptos que los artículos hayan podido expresar sobre los recursos teóricos que desembocaron en los edificios que se publicaban. La gran mayoría de las referencias

rencias a la construcción alemana anotadas en la relación por países, contemplan casos de arquitectura que por todos conceptos está íntimamente relacionada con el llamado "estilo internacional" originalmente conocido como racionalista. El proyecto del Hotel del Parque para la ciudad de Düsseldorf, (Tolteca N°. 16, septiembre 1930), aparece como un sencillo volumen rectangular con una singular dicotomía en el tratamiento de los alzados, por un lado una fachada recibe la ventanería a manera de dotación de perforaciones sobre una masa (en apego al régimen de diseño clásico), y la otra se dibuja con unas líneas horizontales que abarcan toda la superficie del muro y que haciendo las veces de platabandas, constituyen un ritmo entre las secuencias de ventanas por piso. Este sencillo tratamiento lineal provoca un sensible distanciamiento entre la concepción arquitectónica que enfrenta la obra en términos de masa aislada en el espacio, y la otra, mucho más acorde con la ideología estética de los veintes, que establece la multiplicación asimétrica de planos como instancia generadora del espacio. No sería aventurado establecer una relación de proximidad entre el tratamiento dado a esta segunda fachada, y las que proyecta originalmente en 1933 Obregón Santacilia para el Hotel Reforma, en donde alejándose de su tradicional propósito de interpretar la composición de fachadas como penetraciones dentro de una masa dada (véase el caso del conjunto de la Secretaría de Salubridad), y de acuerdo a un sistema de trazo siguiendo el modelo renacentista, dibuja una relación en vertical de pla

tabandas continuas que encierran a los paños que reciben a la ventanería en módulos individuales por habitación. Otro recurso interesante utilizado en el proyecto del hotel alemán, es la marquesina constituida por una delgada placa, sostenida por cinco esbeltas columnas que concluyen en un cuerpo compacto en el remate lateral del sistema; esta disposición motiva una ruptura de la simetría de fachada, y por tanto la vigorización de la idea de movimiento provocada el desfase de elementos de dimensiones diversas hacia el frente del edificio. Una composición de notable similitud con la de la marquesina frontal del Hotel de Düsseldorf, fue la que utilizó José Villagrán García para el pórtico de acceso del Hospital de Cardiología de 1937; aparecen en él no solo los mismos elementos formales: losa plana sobresaltada del paño general del edificio, columnas esbeltas, y volumen de apoyo cerrando un flanco del sistema, sino también el mismo propósito conceptual en el manejo compositivo: desprender de la fachada un subsistema de líneas más que de cuerpos, que provoquen con su ubicación asimétrica, una aceleración de la dinámica implícita en el conjunto sirviendo además para enfatizar la posición del acceso principal al edificio. Por último cabe hacer referencia al punto de vista que un anónimo articulista de la Revista Tolteca expresa en el número 19, de mayo de 1931; ponderando la obra de los arquitectos Bernardo Calderón y Manuel Ortiz Monasterio hace una relación que le permite externar su opinión en torno a las modernas arquitecturas alemana y francesa: "... Dentro de la

gran sencillez, sencillez casi alemana, con que han sido ejecutadas (las obras de ambos arquitectos), poseen una gracia, un toque que tampoco peca del exceso de ornamentación modernizada en que suelen incurrir los franceses contemporáneos" (subrayados nuestros).

Las dudas acerca de que Francia realmente pudiera representar una alternativa importante dentro del proceso de transformación plástica de la arquitectura, vinieron a acentuarse a raíz de la exposición de artes decorativas, cuyo impacto fue tan extendido e importante que alcanzó a adjetivar de hecho a gran parte de la cultura francesa de mediados de la década, sin hacer el justo deslinde entre el grupo patrocinador del evento y aquellos que aún dentro de la misma Francia, opinaron en contra del léxico formal inaugurado en la exposición. Le Corbusier se mantuvo a ojos de México, como circunstancia aislada del panorama francés y paulatinamente fue alcanzando la gran imagen redentora que proclamaba un mensaje de renovación en favor de la humanidad. Rusia y sus movimientos suprematista y constructivista, no dejó de verse como cuna de revoluciones totalitarias en la plástica, las que en un momento dado condujeron a la aparente irracionalidad en la creación formal; prueba de ello son los comentarios adversos y sarcásticos que se publicaron en México respecto del pabellón que Malnikov construyó para la exposición de 1925, tanto como las relaciones que se establecían entre los programas de renovación racionalista y los principios de la doctrina socialista

que en aquel entonces se consideraban de procedencia netamente soviética; prueba de ello es el siguiente párrafo extraído de un artículo publicado por Alfonso Pallares: "... aparece como característica esencial de la expresión arquitectónica, la masa, el bloque, las superficies homogéneas y lisas como si fueran elaboradas por gigantescas maquinarias. Todo aquello que es circunstancial o producto de una emotividad individualista del momento se elimina; queda gobernándolo todo la aplanadora de los principios socialistas".⁽⁵⁾ Pese a ello y sobre todo a partir de la paulatina aceptación de los códigos racionalistas en México y de la estrecha relación que tuvieron sus arquitectos con las agrupaciones de trabajadores, las proposiciones arquitectónicas soviéticas fueron vistas sino como una fuente clara de inspiración, si como una instancia que configuraba ideas de renovación estética y nuevos conceptos de uso; prueba de ello sería el resumen publicado el 10 de enero de 1926 en el Excelsior, de dos artículos aparecidos en la Revista "Brau Steine" (las números 2 y 3): "...dos polos (arquitectónicos) se marcan geográficamente; el polo dinámico está en Rusia; el polo estático está en Francia. Y entre ambos se ordenan los otros países...Rusia...una poderosa voluntad comenzó a formar una estructura social nueva desde sus principios; no es de asombrar, por lo tanto, que aquí observemos el movimiento más fuerte y pasional, y el problema de las formas político-sociales se repite lo mismo en el terreno artístico".

LA PRESENCIA DE LE CORBUSIER. -

Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret), arquitecto y pintor suizo-francés inicia desde la segunda década del siglo XX, una intensa lucha por la redención del arte que debe corresponder a la moderna sociedad occidental, aquella que es heredera directa tanto de las grandes hazañas de la tecnología europea del siglo pasado, como de la historia plástica desarrollada por las culturas mediterráneas desde la antigüedad clásica. Su propósito es postular los principios de una revolución ideológica que desemboque en la configuración de lo que a su juicio debía ser la panacea arquitectónica que habría de replantear tanto el marco de operación de la sociedad dentro de una plástica distinta, (alejada totalmente de los historicismos académicos), como la reconsideración de las relaciones humanas surgidas en el seno de la familia y desarrolladas después dentro de la esfera social. Difícilmente podría encontrarse el nombre de otro artista del siglo XX, cuyos pensamientos en relación a la arquitectura hayan tenido tan extensa difusión a nivel internacional, y tan notoria influencia en la formación de los jóvenes arquitectos hasta principios de los años sesentas. Hábil disertador y prolífico escritor de artículos y libros, Le Corbusier, funda antes de 1920 junto con el pintor francés Amédée Ozenfant la teoría artística de la "máquina estética del purismo"; a fines de la segunda década editan la revista "L'Esprit Nouveau" como órgano difusor de la

doctrina purista que el mismo Le Corbusier había aplicado ya a su propia producción pictórica. Entre 1920 y 1921 aparecen publicados en esta revista, una serie de artículos firmados con el doble seudónimo de Le Corbusier - Saugnier en donde el arquitecto expone su afiliación a los principios funcionalistas de la arquitectura, a la exaltación del concepto de la "estética de la máquina" (planteada por lo menos desde 1913 por el artista ruso Vladimir Tatlin), y a la defensa de la propia idea del "purismo plástico" como instancia renovadora de la cultura europea del presente siglo: "... el impulso de utilizar elementos abstractos para afectar los sentidos y nutrir el intelecto..."⁽⁶⁾ Más tarde, en 1923, apareció publicado en forma de libro con el título "Vers une Architecture" una recopilación de los artículos de Le Corbusier, convirtiéndose casi de inmediato en una de las más importantes herramientas de propaganda doctrinaria con que contó el arquitecto para difundir su apología de la modernidad. Como menciona Ida Rodríguez en su libro Juan O'Gorman. Arquitecto y Pintor: "Aunque no se debe a Le Corbusier la teoría del funcionalismo en arquitectura la repercusión que tuvo su libro Vers une Architecture contribuyó en gran medida al desarrollo y consolidación del novísimo estilo arquitectónico".⁽⁷⁾

En México el libro circula a partir de 1924, iniciándose con ello la paulatina y fundamental penetración de Le Corbusier en el medio local, sin duda el arquitecto europeo que con mayor trascendencia ha dejado sentir el peso de su estilo dentro de

la producción arquitectónica mexicana. El libro tuvo especial acogida entre un reducido sector de jóvenes estudiantes de San Carlos, más aún que entre los arquitectos que se encontraban en pleno ejercicio profesional y que aunque también recibieron estímulos posteriores a través de la publicación de artículos en torno a los proyectos y pensamientos teórico del arquitecto francés, tal parece que prefirieron aguardar a que la generación subsecuente entablara la batalla a favor del reconocimiento de la modalidad arquitectónica propuesta por Le Corbusier. Particularmente fueron tres los jóvenes arquitectos que abrazaron desde un principio la ideología funcionalista, trasladándola de hecho al escenario de sus primeros proyectos como la única instancia válida por aplicar en el terreno de la edificación, dentro del programa de la Revolución Mexicana. Citando nuevamente a Ida Rodríguez encontramos que: "una prueba de cómo en circunstancias distintas un libro se entiende de otra manera es la lección que sacaron de él ("Vers une Architecture") tres jóvenes mexicanos de ideas socialistas: Juan O'Gorman, Juan Legarreta y Alvaro Aburto... Desnudaron el libro de su espíritu elitista y tomaron el planteamiento técnico y el lema "la casa es una máquina para habitar" y sumrieron totalmente las consideraciones estéticas de Le Corbusier..."⁽⁸⁾ O'Gorman el más aguerrido de los tres, y quien tuvo la posibilidad de experimentar de una manera más prolongada y extensa con los principios funcionalistas (Legarreta perdió

la vida, aparentemente por decisión propia, en 1934), adoptó inclusive patrones formales de una extrema proximidad con los que el propio Le Corbusier había señalado y llevado a la práctica en sus casas de la década de los veinte. Sobre su primer contacto con la ideología funcionalista a través del libro mencionado referirá años después: "... compré y leí este libro varias veces con el mayor interés. Entonces se me ocurrió que era necesario hacer en México una arquitectura que fuera totalmente funcional, alejada de todo lo académico y desprovista de lo que pudiera ser ortodoxia o sectarismo estético, creando una arquitectura estrictamente funcional (ingeniería de edificios).⁽⁹⁾

Aparentemente el primer artículo aparecido en un diario mexicano en relación concreta a la obra de Le Corbusier, se publicó en el Excelsior del 15 de julio de 1926 con el nombre de "un tipo de casa ultraista". Se trata de una transcripción de un escrito firmado por P. Jeanneret (no se cita la fuente del cual fue tomado) revistiendo el doble interés, de que además de haber sido una referencia específica a una obra de Le Corbusier, significa una de las escasas referencias a la participación individual de Pierre Jeanneret, primo de Le Corbusier y socio de él en las más importantes empresas arquitectónicas de los años veinte y treinta. El escrito es una relación de los principios doctrinarios expresados desde los artículos del *sprit nouveau*, y materializados en el conjunto de casas "La Roche y Jeanneret", construidas en 1923 en el barrio de Huteill

próxima a la ciudad de Paris; ilustrado con tres fotografías de las cuales una corresponde a la fachada frontal, con su im-
presionante horizontalidad acusada por la prolongada ventana que libremente secciona el plano frontal en dos elementos de desigual peso virtual, y las dos restantes, a vistas del inte-
rior de las residencias. resaltando la gran libertad espacial expresada en la polifocalidad de los puntos de vista. Es en el carácter del espacio y su dominio a través de la nueva vo-
luntad estética, en torno al cual Jeanneret enlaza una serie de conceptos que sin duda debieron alterar a no pocas concien-
cias que localmente habían iniciado la redefinición de la ar-
quitectura, en base a alternativas que generalmente solo inci-
dian en la imagen externa del volumen construido: ausencia de ornato, movilidad en los perfiles de los volúmenes, desplaza-
mientos de planos al frente del conjunto etc. Las ideas de Jeanneret pueden ubicarse dentro de tres apartados cualitati-
vamente diferentes: el parafraseo de slogans propios de Le -
Corbusier: "... se pueden construir hoy edificios destinados a fábricas; pero de ninguna manera puede decirse que se pueden
construir casas...la voluntad de la arquitectura del futuro (es) crear tipos y () simplificar la forma...la nueva casa de-
be ser lo más sobrio posible, hasta llegar [si posible fuera] a estar vacía..."; los conceptos que señalan el deber ser del
nuevo diseño arquitectónico y las reflexiones en torno al es-
pacio interno. Relativos al segundo punto, citaremos las si-
guientes ideas expresadas por el autor en su escrito: "la casa

debe contener un mínimo posible de arreglo interior: muy pocos tabiques intermedios, pocas puertas, pocos tapices y pocos muebles, y estos, contruidos lo más posible dentro del muro ... en suma la mayor reducción que se pueda alcanzar de todo detalle plástico en favor del espacio limitado... se deben evitar los volúmenes vacios, por lo tanto, ausencia de techumbres inclinadas y utilización de las azóteas. ¡Baratura [sic], exactitud y construcción... en la nueva casa se requieren superficies murales ligeras, ya que ella debe ser en sí libre de peso y estar cargada por pocos apoyos libres en el interior... ¡ligereza: todas las nuevas casas se desarrollan alrededor de una pieza grande a la que a menudo también sin muros intermedios - se incorporan las otras piezas". El tono imperativo con que se expresa cada uno de los conceptos los hace aparecer no como alternativas experimentables, sino como sentencias absolutas del camino que debe seguir todo aquel que tenga el propósito de revitalizar su patrón creativo. El problema del espacio aparece referido como la condición arquitectónica que con mayor agudeza aborda Jeanneret, amén de las ya citadas menciones en donde destaca entre otros, la circunstancia de que la arquitectura debe ser bordada de dentro hacia afuera ("las nuevas casas se desarrollan alrededor de una pieza grande..."), llama la atención la referencia que hace sobre la innovación espacial a que da lugar la arquitectura de Wright, expresándose de él en los siguientes términos: "(de su arquitectura) se deriva todo el movimiento nuevo arquitectónico... en tanto que

funde con un grande espacio (creando) cada vez más intensamente otros espacios y no solamente en un piso". (subrayado nuestro). Si bien es innegable aceptar que Wright inició con sus "casas tipo pradera" una nueva versión del espacio interno, articulando las diversas dependencias mediante sutiles tangencias ambientales eliminando en definitiva la presencia del pasillo como vehículo de integración, y que esta obra como ya se ha señalado en capítulos anteriores fue conocida en Europa a través de la publicación de "Carpetas ilustradas", no fue común que los mismos arquitectos que no solo analizaron sino aceptaron paulatinamente la influencia norteamericana (Gropius y Mies entre otros) hicieran mención de Wright como el más reciente antecedente de su propia dinámica espacial.

Las fotografías de interiores que acompañan al texto son claros ejemplos de los ensayos que venían desarrollando los dos arquitectos en materia de integración espacial interna, la que se manifiesta en la coincidencia de diferentes espacios dentro de uno que resulta ser el de mayor importancia dentro de la vivienda; las relaciones se multiplican al no limitarse tan solo a los acontecimientos en una sola planta sino al convocar la participación de dos niveles, esquema que según apunta Frampton fue tomado por Le Corbusier del pequeño restaurant con mezzanine que frecuentaban él y su primo en Paris. Jeanneret destacó respecto del carácter individual que alcanzaban cada uno de los ámbitos dentro del marco aglutinador del espacio interior: "aquí encontramos los frios muros de cemento ro-

tos, despedazados y compartidos, de manera de crear por todos lados nuevos espacios limitados con vida propia cada uno de ellos" y finalmente una consigna que es además síntesis de la voluntad creativa con que esta pareja de arquitectos había acometido la renovación edilicia: "Penetración de afuera hacia adentro, de dentro hacia afuera y de arriba hacia abajo".

En el mismo periódico Excelsior apareció el 16 de octubre de 1927 una breve reseña acerca del concurso internacional para el "Palacio de las Naciones" en Ginebra, Suiza celebrado en 1927. De un total de 377 proyectos recibidos de todas partes del mundo, el gran jurado decidió otorgar el primer premio y el encargo para la construcción al proyecto de Le Corbusier-Jeanneret; razones que nunca fueron aclaradas promovieron que se desautorizara al proyecto ganador y se confiara la nueva ejecución a cuatro arquitectos con inclinaciones totalmente académicas: Nenot, Vago, Lefebure y Broggi. La reacción por parte de la opinión pública ilustrada no se dejó esperar en apoyo a los autores: "si este proyecto provocó tal impacto en la opinión pública es porque representaba al espíritu moderno en lucha contra las rutinas y la academia",⁽¹⁰⁾ Le Corbusier mismo nunca pudo reponerse de la gran amargura que le produjo esta injusticia. El artículo de referencia hace una breve relación de las características que presentó el evento deteniéndose en ponderar las cualidades del diseño de Le Corbusier, del que además se publicaron dos fotografías, una de la gran fachada vista desde el lago, y la otra de la planta del conjun

to, "... el proyecto más original e inteligente, por no haber se olvidado del paisaje es el de los arquitectos franceses Le Corbusier y Jeanneret. Es el más original por haber esquivado esa peligrosa fachada monumental donde todos se hundieron... el reproche que se le hace es el abuso de la ventana; el hacer que se convierta en pura ventana toda una fachada". Desconocemos quien fue el autor del escrito que resulta de enorme interés desde la perspectiva de que si bien se inclina favorablemente hacia el diseño de Le Corbusier, no deja de lado la valoración del proyecto a partir de un espíritu que seguía abrazando -aunque veladamente- el espíritu compositivo clasicista. Mencionar el "respeto al paisaje" como una cualidad de diseño resulta un hecho nada más alejado de la realidad arquitectónica de Le Corbusier quien siempre caracterizó a sus edificios como productos contundentes de un proceso de abstracción geométrica (tanto en su primera como en su segunda etapa) en donde el paisaje, cualquiera que este fuera, solo operaba como respaldo incidental de la creación artificial impuesta por el arquitecto. La crítica a la ventanería, incide directamente en contra de uno de los cinco puntos de la renovación arquitectónica que planteaba la libertad operacional de la ventana, dentro del contexto de la fachada en favor tanto de la captación total de la luz y el calor solares, como de las proposiciones compositivas que el autor deseaba hacer con ayuda de las ventanas; el tema de la monumentalidad del que pretende excluirse al diseño, fue justamente uno de los motivos que por

hallarse manifiesto en el proyecto mismo, acarreo casi de inmediato la desconfianza de los jóvenes respecto de la figura de Le Corbusier, quien justamente a partir del concurso de la Sociedad de las Naciones inicia un proceso de variación respecto de sus fundamentos doctrinarios: "... la innegable monumentalidad -expresada en su frontal pétreo... Tuvo el efecto de suscitar finalmente una cierta desconfianza ideológica".⁽¹¹⁾

La villa en Garches construida en 1927, fue dada a conocer mediante dos fotos en el N°. 30 de la Revista Cemento publicada en julio de 1929; sin comentarios que pretendan facilitar la introducción del proyecto, las fotografías aparecen solo como testimonios de dos condiciones que se ha propuesto promover la misma revista: señalar aquellos edificios que puedan ser tomados como verdaderos prototipos de modernidad, y exaltar en todo momento la desnudez de las fachadas como signo tanto del abandono de la ornamentación, como de la nueva expresión a que da lugar el uso estructural del concreto armado. En la Revista Tolteca N°. 17 de noviembre de 1930, aparece junto a un dibujo de la fachada de la casa Cook construida en Boulogne -Sur- Seine en 1926, una pequeña reseña apologética sobre Le Corbusier, con el escueto título de "Monsieur Le Corbusier" se citan algunas cuestiones relativas a los propósitos enarbolados por el arquitecto haciendo hincapié en la relación entre la perfección técnica del maquinismo, el progreso que lleva implícito y la nueva arquitectura: "La casa es una máquina para habitar (frase original de Le Corbusier)... en tales

palabras se sintetizaba, por fin, la nueva orientación, las nuevas tendencias de la arquitectura especialmente ante su principalísimo problema: la casa habitación, la cual se anhela que satisfaga no solo a la mente sino también al cuerpo de los hombres y las mujeres... El vapor, la electricidad, el gas, la radioactividad, palabras nada poéticas... palabras sin embargo, redentoras". En relación a esta imagen de la máquina como alternativa de progreso material esgrimida por Le Corbusier en "Vers une Architecture", cabe hacer mención de la gran repercusión que tuvo desde un principio fuera de Europa. Prueba de ello es un artículo publicado en el Excelsior del 28 de diciembre de 1924, con el título de "Ensayo de Estética Contemporánea" y firmado en Buenos Aires en noviembre del mismo año por los arquitectos Vautier y Prebisch; en él los autores sin hacer mención del arquitecto francés, se hacen portavoces de su teoría: "existe una comunidad indudable entre el espíritu que creó el partenon y (el) espíritu que creó el automóvil moderno. La máquina ha hecho ver claramente a los hombres de hoy la voluntad artística de la época en que vivimos... la ciudad es una máquina... cada pieza debe desempeñar estrictamente su función en el conjunto". (subrayados en el original).

El reconocimiento que se daba en el México de 1930 a Le Corbusier de ser "personalidad distinguida quizá la de mayor relieve en el nuevo y vigoroso movimiento arquitectónico desencadenado en nuestra época",⁽¹²⁾ da cuenta en principio de la gran importancia que tuvo en el medio local el conocimiento

tanto de sus pareciaciones teóricas como de las imágenes de algunas de sus obras, mismas que como ya hemos referido, aparecen con una simpatía formal sorprendente sobre todo en la arquitectura de Juan O'Gorman, y más tarde a nivel de reinterpretaciones del vocabulario plástico. en la edificación de los años treintas. Los tenas espaciales al modo de Le Corbusier tendrán cabida primero en las casas para obreros que construye Juan Legarreta, particularmente en el prototipo inspirado en el diseño que Enrique Yáñez presentó para el concurso de la "Casa obrera mínima" de 1932, en donde el elemento capital lo constituye un espacio de doble altura al cual se integran tanto las recámaras del segundo nivel como las dependencias de planta baja; es esta la primera vez que en México se propone un esquema de organización interna de la vivienda en donde prácticamente no existen divisiones sólidas y ciegas entre cada uno de los espacios (las recámaras aparecen limitadas mediante muros laterales, y cortinas plegables al frente) excepto en el área de baño, ya que la cocina es propuesta por Yáñez abierta totalmente a la gran estancia de doble altura; O'Gorman mismo, reconocido precursor del estilo Le Corbusier, no empleó en sus proyectos un esquema espacial tan rico en interrelaciones ambientales y visuales, como el desplegado por Yáñez-Legarreta en la unidad habitacional de "San Jacinto". La segunda incursión importante en los motivos espaciales internos, la desarrolla tardíamente Luis Barragán con la serie de casas y edificios departamentales que construye en la ciudad de México

a partir de 1936 (foto 1); en ellos además de un seguimiento compositivo de fachadas que recuerda la dinámica del Le Corbusier de principios de los veintes (recortes en la línea de coronamiento del alzado exterior, paños horizontales de ventana en contraste con superficies sólidas, agilidad en el contraste entre planos de estricto perfil cuadrangular), se halla implícita la idea de interconectar ambientalmente los espacios internos, hecho que vendrá a culminar hacia 1947 en la obra maestra de Barragán: su casa habitación en Tacubaya.

Resultaría desproporcionado conferir solo a Le Corbusier el mérito de haber desencadenado las transformaciones conceptuales que en México condujeron al modelado de la nueva arquitectura de los años veintes y treintas; sin embargo no puede dejarse de reconocer la importancia que tuvo el conocimiento de su obra en nuestro medio, toda vez que amén de haber motivado al surgimiento de la verdadera reacción ideológica que fue el funcionalismo mexicano, contribuyó a la labor de sensibilización de un sector progresista del gremio de arquitectos que si bien no siguió estrechamente sus dictados teóricos y estéticos, percibió en la obra construida por el arquitecto, la materialización de una de las alternativas que trataban de adecuar la arquitectura a la nueva marcha de los tiempos.

EL RASCACIELOS NORTEAMERICANO.-

Si bien la influencia de la arquitectura europea fue acen

to fundamental en el estilo particular que revistió a la producción del porfiriato, la penetración de las imágenes norteamericanas se desarrolla tardíamente, hasta el segundo cuarto del presente siglo. La misma vocación de la naciente cultura de la pos-revolución que se plantea, sobre todo durante el régimen callista y sus consecuentes del "maximato", un acelerado ingreso al territorio de la vanguardia modernizadora, establece un velo de censura a la plástica historicista del academismo europeo y concentra su atención en la cultura norteamericana, que pese a no pocas críticas adversas inicia justamente a mediados de los veinte un proceso de influencia tal, que no solo logrará depositar en el medio mexicano las imágenes externas de su nueva arquitectura, sino que logrará al paso del tiempo, consolidar un proceso de absoluta transculturación que sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo, amenazará no solo con ahogar la esencia de las propias tradiciones, sino con la transformación casi total de los patrones de vida urbanos. La cada vez más robusta economía capitalista norteamericana que decide conquistar mercados fuera de su territorio nacional, incrementa la exportación de una serie casi incontable de productos, que van desde la maquinaria pesada para uso industrial, hasta los aparatos y enseres eléctricos de uso doméstico que pueden transformar la habitación de la familia mexicana en "una confortable vivienda al modo americano"; todo ello sin descontar la notable producción propagandística encaminada a convencer al gran público, de las ciudades de que la

única opción que les puede permitir la conversión cualitativa de su sistema de vida, es el consumo y utilización de productos provenientes de los Estados Unidos de Norteamérica. No solamente la proximidad física de la Unión Americana que facilita el traslado de visitantes a ese país desde México, sino circunstancias tan importantes como la producción cinematográfica, la proliferación de revistas especializadas en arquitectura circulando entre el gremio, y las cada vez más abundantes imágenes publicitarias que saturan las publicaciones no especializadas y de divulgación colectiva, son circunstancias que en muy poco tiempo logran abonar el campo para que a inicios de los treinta, los objetivos de realización existencial de la cada vez más amplia clase media mexicana, esten centrados en la forma de vida "a la americana".

En el terreno de la arquitectura, superada la fase de afirmación nacionalista desatada en el periodo obregonista por José Vasconcelos y sus incisivas críticas en contra de la "cultura sajona", se presenta tal como lo hemos referido en capítulos anteriores, un proceso de franca apertura en favor de los vientos renovadores provenientes del extranjero, situación que permite la libre adopción de casi todas las tendencias que permean el ambiente cultural tanto en Europa como en los Estados Unidos, factor que en los hechos, dará mayor cabida en la segunda mitad de la década del veinte al ejercicio plástico con lo que en Europa se califica como signo de vanguardia, y a partir de los treinta a inclinar cada vez con mayor peso el

fiel de la balanza hacia la orbita norteamericana, que entre otras circunstancias no sufrirá en su propio territorio la de vastación de la segunda Guerra Mundial, y sí podrá con el concurso de la importante emigración de artistas e intelectuales europeos (Gropius, Mies Van der Rohe, Stravinsky y otros), sus tituir durante los cuarentas la importancia cultural que tuvieron París y Berlin como polos de creación artística, con las escuelas alternativas de Nueva York y Chicago. Las llamadas de atención dadas en México a favor de la consideración de la arquitectura moderna norteamericana como eje futuro de la renovación, aparecen justamente en el mismo momento en que la cultura del vasconcelismo se dispone a dejar el primer sitio que el apoyo estatal le había conferido.

Federico Mariscal publica en 1924 un artículo titulado "La influencia de las construcciones de los Estados Unidos en la arquitectura moderna es indiscutible", (13) particularmente notable por el entusiasmo que a favor de esta línea creativa manifiesta el autor, toda vez que su afirmación teórico-práctica se había inclinado desde la época de la publicación de sus conferencias en el libro "La Patria y la Arquitectura Nacional" (1915) en favor de la revaloración del periodo colonial mexicano, aceptación que por otra parte quedó claramente expresada en el diseño del edificio de los "Talleres Tostado", construido apenas un año antes de la publicación del artículo. Las conclusiones que expone Mariscal en torno a la construcción en los Estados Unidos, son prácticamente la primera apología

en favor de un estilo arquitectónico propio del continente americano, e inicia de alguna manera la rotación de los puntos de referencia que seguían ocupando la atención de los arquitectos mexicanos: "...estamos muy acostumbrados a expresarnos con desden de la arquitectura de los Estados Unidos y especialmente al referirnos a los 'rascacielos'... ya es tiempo de decir con sinceridad algo que es justo respecto al desarrollo de la arquitectura en esta nación, y es que ningún pueblo ha contribuido en los tiempos modernos más al desarrollo de la arquitectura que los Estados Unidos... al genio norteamericano... corresponde la gloria de definir la evolución completa de la arquitectura de nuestros días... no se puede por tanto, ser arquitecto moderno si no se estudia detenidamente la producción norteamericana de nuestros días". (subrayados nuestros). Estos conceptos resultan demoledores en tanto que no plantean de ningún modo dudas respecto a los valores cualitativos de la arquitectura mencionada, o al menos la posibilidad de compartir el desarrollo de la vanguardia con los movimientos europeos: la única opción posible para aquellos que deseen dar el gran salto a la modernidad es observar tanto el progreso tecnológico como el vocabulario plástico propuesto en los Estados Unidos. Mariscal pondera de la cultura arquitectónica norteamericana, la construcción masiva de edificios dedicados a resolver "necesidades modernas" [sic] en plazos de tiempo límites, la creación de nuevos prototipos edilicios que incorporan en su interior diversas actividades: oficinas, comercios, restau

rantes. La difusión que tienen tanto las ideas como las imágenes de las más recientes creaciones: "...no es menos de sorprender la inmensa cantidad y suprema calidad de los periódicos y magazines de arquitectura que se publican en Estados Unidos y que van a la cabeza de los similares del mundo"; justifica el que aún se siga construyendo al modo ecléctico decimonónico ("edificios monstruos" [sic]) y antepone a esta evidencia que para él carece de importancia dentro del concierto global de la nueva edificación, el hecho de que los norteamericanos sean a su juicio los inventores de las "nuevas formas", únicas consecuentemente, capaces de expresar la joven sensibilidad del siglo XX: "cada día se encuentra la forma nueva para esos grandes edificios modernos que responde a los nuevos procedimientos y al moderno sentir" (subrayado de Mariscal).

La argumentación en favor de introducir el concepto de edificios alto dentro del contexto de la capital mexicana, no se apoya tan solo en el propósito de seguir estrechamente la marcha de la edificación estadounidense. El arquitecto José de la Lama, uno de los más inquietos promotores de la urbanización de las nuevas colonias de la ciudad de México desde mediados de la década, plantea el origen de la verticalización norteamericana cuando en la segunda mitad del siglo XIX, Chicago surgió como la capital comercial del Este, y la demanda inusitada de espacio urbano para la celebración de las transacciones mercantiles motivó a los arquitectos e ingenieros de la 'Escuela de Chicago', a optimizar el rendimiento de los terre

nos construyendo edificios de varios niveles. Con el título de "Proceso de la mentalidad de nuestro público en materia de construcciones y fraccionamientos", aparece en el Excelsior del 30 de agosto de 1925 un artículo suyo, donde lamenta la falta de visión de los empresarios mexicanos, que se conforman con reducidas utilidades teniendo en sus manos la posibilidad de fraguar grandes negocios si optan por la construcción vertical: "... (se necesita) un mayor espíritu de empresa de nuestros propietarios que actualmente se conforman a veces con obtener un tres o un cuatro por ciento anual sobre el valor de sus fincas, y por otra parte un estudio concienzudo de nuestros ingenieros y arquitectos para aligerar nuestros sistemas constructivos y obtener edificios de ocho a diez pisos que abaraten las rentas...dándonos las condiciones necesarias que pide el hombre de negocios". De la Lama encara la situación de la construcción en la ciudad de México bajo una muy particular óptica de comercialización que pretende multiplicar utilidades con un espacio urbano que por aquel entonces, no ha sufrido todavía la presión de una fuerte demanda de rentabilidad por parte de negocios que pretendan instalarse en el centro de la ciudad. Pese al incremento de la actividad comercial a que da lugar la economía del callismo, la oferta de espacios en los edificios que pueblan el primer cuadro de la ciudad es todavía suficiente para recibir la instalación de despachos de profesionistas libres, centros bancarios y financieros o las matrices de industrias y empresas en general. Además, la ex-

pansión de la mancha urbana habitacional hacia el sur-poniente de la ciudad (de la cual uno de los principales promotores es justamente de la Lama), inicia la transformación del uso del espacio en el centro de la metrópoli, cambiando la modalidad habitacional que tradicionalmente lo había caracterizado por el de la comercial, uso del suelo que se mantiene en equilibrio durante un margen prolongado de tiempo, toda vez que la especulación económica en torno al valor de la tierra nunca llegó a tener su campo ideal de acción en el mismo primer cuadro, sino tendió a desplazarse a principios de los cincuentas. a lo largo del Paseo de la Reforma y la Avenida Insurgentes, continuando geográficamente el movimiento que había seguido desde mediados de los veinte el género de la vivienda. Por tanto, hablar para el caso del centro de México de la "necesidad de construir verticalmente" obedece más que a razones de carencia de espacios, a un propósito primero de multiplicación de dividendos en las inversiones inmobiliarias, y segundo, a un afán de transformar el paisaje urbano tradicionalmente horizontal, en un bosque de prismas rectangulares acorde a la nueva visión de la ciudad norteamericana.

El perfil del edificio alto, constituye para el arquitecto mexicano de los veinte, un parámetro de modernidad por el solo hecho de provenir de una cultura que a partir de esta década no solo asombró a México con el ímpetu de su extensa propaganda, sino como ya se dijo anteriormente, logró incrustar en el medio local toda una colección de prototipos que si bien

en algunos casos coadyuvaron a lograr una mejoría en la calidad ocupacional de los recintos, más que otra cosa fueron tomados como símbolos de progreso. Testimonio de ello es la descripción que se hace de un edificio de departamentos de apenas tres niveles construido a fines de los veinte por el despacho del arquitecto Guillermo Zárraga: "la mayoría de las recámaras y los baños tienen sus closets,⁽¹⁴⁾ (subrayado nuestro), que son tan necesarios y que en la vida moderna se puede decir que reemplazan a los roperos. Los baños con su instalación enteramente moderna de muebles de color... todas las piezas tienen luz y ventilación indirectas..."⁽¹⁵⁾

Añón del importante artículo de Mariscal publicado en 1924 destacando a la arquitectura norteamericana como puntero de la vanguardia, eventualmente se llegaron a presentar diversos artículos ilustrados con fotografías en un aparente intento por parte de los simpatizantes del estilo, por incrustar en el medio local la imagen del reto estructural y formal que significaba la construcción del rascacielos. Artículos como el dedicado a la torre de 52 pisos para la Universidad de Pittsburg, el del "Rascacielos inspirado en una pirámide de Tikal" (el Decó a la norteamericana. volcado con toda su potencia evocadora), los apuntes para el concurso del edificio del "Chicago Tribune", el "emporio de mercancías en Chicago", o los bocetos que Jorge González Camarena hizo de la "Terminal de Hollywood en los Angeles" publicados entre 1925 y 1931, hablan todos ellos de la esperanza en la vertical ascendente como símbolo de

los nuevos tiempos; circunstancia que no siempre se encontraba emparentada con la doctrina de la nueva pureza geométrica y la cancelación de la decoración que desde Europa se pregonaba como característica auténtica de la nueva edificación, ejemplo de ello se tendría en el proyecto ganador del concurso para el Chicago Tribune, desarrollado por Hood y Howells dentro de un intento de neogótico trasladado a la tecnología del concreto-acero y construido en 1925.

EL PROYECTO DEL PRIMER RASCACIELOS MEXICANO.- (Foto 4)

Hacia 1927 se publicó⁽¹⁵⁾ la primera referencia en torno a un edificio alto diseñado en México, siguiendo la línea propositiva sustentada en los Estados Unidos. Se trató del proyecto desarrollado por el arquitecto José Luis Cuevas para un edificio de doce niveles que se pretendía construir en un terreno ubicado sobre la avenida Juárez entre las calles de Dolores y Cuajonulco (hoy calle de López); acompañando de tres ilustraciones del proyecto, el artículo anónimo destaca a lo largo de la descripción que se hace del proyecto los siguientes conceptos: "no lo llamamos rascacielos, porque no se trata en realidad de un edificio de innumerables pisos como los que se construyen actualmente en los Estados Unidos...preferimos llamarlo el primer edificio hacia lo alto (subrayado del autor) por la trascendencia que implica esta denominación...".

pese a la aparente reserva del autor en cuanto a la adjetivación del edificio, la relación de propósitos que cree descubrir en el proyecto señalan una insoslayable afinidad con la arquitectura vertical norteamericana; "doce pisos formando un solo bloque perforado de cemento armado van a constituir la nueva y novedosa [sic] estructura; desde los cimientos hasta la cubierta de la última terraza, van a vaciarse los cuatro muros del edificio en paredes de cemento armado de 7 cm. de espesor...interiormente ligerísimos tabiques de estructura metálica y yeso van a formar los compartimientos destinados, ya sea a despachos o bien habitaciones..."

En cuanto al perfil externo del conjunto y siguiendo el ya enunciado proceso mediante el cual los valores de forma de la tradición local son retomados por los arquitectos mexicanos, solo una vez que los mismos han sido redescubiertos por los estilos extranjeros, el autor establece la siguiente definición: "a partir del décimo piso el edificio se estrecha en forma de pirámide truncada, recordando los lineamientos de nuestros edificios aborígenes..." (subrayado nuestro). Respecto al renglón del significado [sic], el origen y la justificación de una estructura planteada en los términos del proyecto de José Luis Cuevas se sustentan no solo en la tecnología moderna norteamericana, sino en los matices de afirmación cultural esgrimidos por los Estado-Unidenses mismos: "...en las grandes ciudades como Nueva York, Detroit, San Francisco etc., el esfuerzo constructivo del hombre realiza edificios que son como brazos que

surgen de la tierra y se levantan a lo alto con el índice apuntando al cielo...son resultado de la idiosincracia particular de la raza constructora por excelencia de los tiempos actuales, que expresa su ideal por medio de la línea vertical y huye de la línea horizontal, que parece ser el símbolo de quietud, de aceptación, de permanencia. México, vista después de estos cuadros de la expresión constructiva moderna resulta una ciudad aplastada...por esto el nuevo edificio significa el esfuerzo novísimo para romper la tradición de quietud de nuestra "idiosincracia constructiva". De manera por demás clara quedan expresadas en estas ideas los nuevos parámetros de orden fundamentalmente estético que a juicio del autor deberán caracterizar a la moderna edificación urbana, si ha de plantearse en términos de renovación artística el propósito de que la línea horizontal siga predominando en el diseño de la arquitectura, toda vez que como él mismo lo indica, la horizontalidad además de que ha provocado una imagen de ciudad achaparrada, es simbólica de una actitud que "(parece) refrenar el libre impulso de la línea hacia lo alto".

La composición del conjunto se integró mediante la disposición de un prisma rectangular vertical, sobre un basamento rectangular que abarcaría aproximadamente los dos primeros niveles del edificio. El volumen superior presenta las fachadas totalmente desprovistas de ornato sobrepuesto, recibiendo tan solo las cintas verticales de la ventanería de contorno regular sin acuse de perfilados accesorios; la masa juega a la mo

validad solo en la cúspide, donde el coronamiento se logra a base de remeter el paño general del alzado a modo de dar lugar a un cuerpo posterior cuyo propósito es plantear una reducción virtual del perímetro del conjunto, para acentuar el propósito verticalizante del edificio. Asimismo la cúspide de la fachada principal presenta dos escalonamientos laterales que a su vez se repiten en el elemento secundario posterior, circunstancia que tiene la intención de coadyuvar mediante el mismo esquema de reducción perimetral a fortalecer la impresión de que el edificio gana en altura al ceñirse al contorno general de la pirámide. Sobre la avenida Juárez, el conjunto tendría una secuela de dos renetimientos, el primero, del prisma superior respecto del límite del basamento coincidente con el alineamiento de la vía pública, y el segundo en el remate superior; esta decisión de desplazar las masas hacia un eje vertical interno, no se siguió en las fachadas laterales tal como años después será aplicado por Calderón y Ortiz Monasterio en el proyecto del edificio "La Nacional", que indudablemente encuentra en el diseño de José Luis Cuevas un innegable antecedente plástico enfatizándose en él los recursos de piramidización a través de recortes laterales y escalonamientos, y de acentuamiento del impulso vertical mediante la anulación de la línea horizontal como generatriz de formas. Otros recursos utilizados por el arquitecto Cuevas para conformar el particular argumento estético del rascacielos fueron: el desvanecimiento de las esquinas en la cúspide del conjunto, mediante chaflandes

en forma de triángulo invertido, la presencia de cerramientos mixtilíneos en el basamento, un sistema de pórtico con el mismo cerramiento sobre toda la fachada principal del cuerpo anterior, y la incorporación, tímida dentro del contexto de apretada masividad, de una serie de pequeños balcones en las partes altas del edificio. Si bien el proyecto de José Luis Cuevas, por causas no conocidas, nunca llegó a realizarse, constituyó en definitiva la primera síntesis formal de las alternativas que la arquitectura mexicana debía seguir en su búsqueda de actualidad estética. Las repercusiones no se dejaron esperar sobre todo tras la construcción en 1932 del ya mencionado edificio de "La Nacional", cuya sintaxis plástica presenta un extraordinario parentesco con el diseño del arquitecto Cuevas, y cuya presencia vino a confirmar la hipótesis que aparece implícita en el proyecto de este último: la tecnología constructiva mexicana tras la incorporación del concreto armado, y el dominio del inestable subsuelo del centro de la ciudad de México, harían posible la aceptación de patrones estéticos cuyo prestigio señalaría el nuevo modelado de la arquitectura mexicana.

EL EDIFICIO ERMITA (1930). - (Foto 2)

La gran inquietud por el diseño y la enorme libertad para la incorporación de nuevas ideas y tendencias, sin el estable

cimiento de prejuicios que provocaran la limitación creativa del trabajo del arquitecto, fueron características absolutas en la labor constructiva llevada a cabo por Juan Segura, quien a fines de la década de los veinte tenía en sus manos la responsabilidad de decidir sobre la mejor opción para multiplicar, mediante inversiones inmobiliarias, el capital que la Fundación Mier y Pesado había dispuesto para la celebración de las obras pías, razón de ser de su existencia. La lotificación del enorme predio que ocupó la finca de los Mier en Tacubaya, fue contemplada desde un principio como una medida que permitiría obtener un importante incremento en el producto de las rentas mediante la construcción de edificios multifamiliares y comerciales; la última fase del desarrollo comercial de esta subdivisión (la primera se dió con la construcción del "Conjunto Isabel") fue la construcción en el vértice norte del predio, de un inmueble que debía desarrollar al máximo tanto las propuestas de integración de actividades comerciales señaladas por el mismo Segura desde el proyecto del "Edificio Rosa" en 1927, como la flexibilidad de multiplicar el espacio en sentido vertical a que daban lugar las estructuras de concreto armado; la respuesta la dió Segura con el Edificio Erata que inaugurado en 1930 se convirtió rápidamente en un hito singular en muchos sentidos dentro del panorama edilicio de la ciudad de México.

Concebido como una estructura tendiente a aprovechar en grado superlativo la rentabilidad del suelo urbano, el diseño

no desatiende en ningún momento una consideración básica en el sistema compositivo de Segura: la arquitectura es ante todo un argumento estético, cuya presencia recoge de un lado la condición sustancial de la cultura que la origina y por otro, define y adjetiva el entorno urbano en donde se asienta. A partir de esta concepto Segura propone un esquema plástico-espacial de una gran robustez estética, fuertemente consolidada dentro de sus parámetros geométricos y cuyo vigoroso carácter sigue siendo fundamental, no solo dentro del paisaje de la ciudad sino dentro de los márgenes históricos de la arquitectura moderna mexicana. Construido en la época en que el debate parece centrarse entre dos poderosas alternativas de modernidad: el racionalismo europeo y la verticalidad del rascacielos norteamericano, el "Ermita" logra definirse dignamente dentro de una identidad que si bien aprovecha el progreso tecnológico proveniente del extranjero, no se rinde ante la plástica predeterminada en otras latitudes prefiriendo integrar un vocabulario arquitectónico absolutamente propio y original.

El edificio se caracteriza por la alternativa de actividades que se desarrollan en su interior: zona departamental con diversos prototipos de vivienda en función del número de integrantes de las familias, locales comerciales en planta baja y hacia la calle, y un cine en el interior con el primer equipo sonoro que se instaló en la República Mexicana. Dentro de la peculiar forma trapezoidal del terreno, Segura alojó en la porción sur el local del cine al que correspondió un despliegue

de fachada caracterizado por la presencia de tres bandas horizontales de ventanas cuya dimensión las distingue dentro de las correspondientes a la zona habitacional; el acceso a la sala se distingue por un plegamiento de la marquesina que bordea el edificio a la altura de planta baja, y que en los puntos de ingreso al conjunto se convierte en un arco mixtilíneo siendo este de mayor dimensión en el del cine, con lo que se dió lugar a la presencia de una de las más elegantes portadas de la época, tanto por la magnificencia de la escala y la monumentalidad de la escalinata que accede al nivel del lobby, como por la riqueza de los materiales que revistieron tanto pisos como lambrines. En sentido vertical y siempre sobre el paño de la fachada, el pórtico extiende su influencia de posición mediante una amplia entrecalle de tonalidad distinta al resto de la fachada, con bordes ágilmente ondulados y un orden diferente de ventanas centrales, que sólo en esta región aparecen con doble columnilla central (recurso tomado a no dudar, del sistema "ventana chicago" utilizado tanto en el Edificio del Palacio de Hierro, en cuyo diseño Segura tuvo que ver, y en el Edificio Woodrow).

El recurso de la entrecalle central viene a culminar a la altura del pretil de azotea con la presencia de cinco alerones verticales mismos que operan a modo de grapas astringentes a diferencia de los alerones horizontales dispuestos en el resto de la azotea coincidiendo con las esquinas de la masa. Estas mismas placas ganan en peso y densidad al localizarse en

el vértice norte de la estructura, elemento que por sí mismo ofrecía un particular reto compositivo en función de la reducida dimensión de su base respecto de su posición dentro del contexto del conjunto, la más importante en virtud de que hacia ella converge la energía virtual de las fachadas laterales convirtiéndolo en el principal punto de captación visual del edificio. Segura soluciona el vértice norte mediante un plano frontal que recibe un tratamiento de gruesas estrias (magistralmente proporcionadas en relación tanto a la consistencia geométrica de la masa total, como de la reducida dimensión de la placa donde se apoyan) que cumplen el propósito de agilizar la dinámica vertical, efecto que se ve compensado con la presencia de las aletas horizontales en el nivel de azotea. Vale la pena detenerse en este punto de la consideración general del inmueble, toda vez que si bien como se ha venido exponiendo, una de las grandes preocupaciones estéticas de la época respecto de los edificios altos era justamente remarcar la cualidad del eje vertical, Segura a pesar de ser simpatizante de las ideas que representaban la actualidad plástica decide imponer una voluntad compositiva absolutamente personal, circunstancia que obra en favor del juicio histórico de la obra como dueña de una categoría propia y sin concesión a las fáciles seducciones que las imágenes extranjeras representaban a fines de la década. Lejanamente podría apuntarse una relación visual entre el conjunto Ermita y el "Chile Haus" (con su característica esquina en forma de proa), diseñado en la ciudad

de Hamburgo por Fritz AUger en 1923; el parentesco podría situarse en la idea general de controlar la ascensión de las formas mediante la presencia en el "Chile Haus" de gruesas molduras que operan como límite y atadura de las superficies; pese a ello de ningún modo nos atreveríamos a afirmar una relación de causa y efecto entre ambos edificios.

Las dos fachadas laterales se presentan como sólidas con profusión ritmada de perforaciones que dan lugar a las ventanas (siempre de proporción rectangular); partiendo del vértice norte, el ritmo se aprieta mediante la aparición de series ver ticales a toda la altura del edificio e incluso una de ellas se distingue por la presencia de marquesinas zigzagueantes, o perando como definitiva la de los balcones remetidos. El re curso de multiplicar la ventanería en esta zona de fachada viene en apoyo del punto débil que constituía el extremo norte, y como consecuencia del límite lateral del cine, lo que permitió la ubicación de departamentos en estos flancos del edificio; por otra parte en esta zona se localizaron las circulacio nes verticales (elevador y escaleras) que comunican el organism o interno del inmueble. A medida que las fachadas se aproxi man a la base sur del trapecio, el ritmo tiende a laxarse sobre todo por la aparición de los paños cerrados que integran el pie y la cabecera de la sala cinematográfica, a su vez estos planos reciben una sutil subdivisión mediante entrecallos dibujadas sobre los mismos lienzos pétreos.

La presencia del cine en el interior representó en principio un importante reto tecnológico, en virtud de que la exigencia del programa definido por el arquitecto disponía sobre la cubierta de la sala, la construcción de departamentos y un gran estar comunitario; si bien en México ya se contaba con antecedentes de espacios de gran luz resueltos con armaduras metálicas, la novedad consistía en hacer aprovechable la cubierta para la continuación de actividades en niveles superiores. Un sistema mixto de armaduras metálicas y losa de concreto (diseñadas estructuralmente por Juan Segura) permitieron solucionar satisfactoriamente tanto la techumbre de la sala como la necesidad de seguir edificando por encima de ella; el estar colectivo situado sobre la sala coadyuvó a aligerar el sistema dando lugar a un espacio abierto sobre tres niveles de departamentos y cubierto con un vitral policromo (hoy en día desaparecido). Fotos de la época dan testimonio de la intención de Segura de hacer operar este recinto como una consecuencia del patio de vecindad urbana, sitio en donde tradicionalmente se han llevado a cabo las actividades de convivencia de la colectividad que ocupa el edificio. La labor de diseño de Segura no se limitó únicamente a la concepción de la estructura plástica del conjunto, incidió también en los detalles internos como el del vitral mismo, la carpintería y las herrerías de exteriores (actividad que resulta característica en la mayoría de sus obras), e incluso en la invención de ingeniosos muebles destinados a los diferentes tipos de departamentos, y cuyo pro

pósito era lograr la economía de área útil interna a través de combinar diversas funciones dentro de un solo utensilio. En materia de instalaciones hidro-sanitarias, se diseñaron ductos que concentran los remaleos verticales de líneas conductoras, con lo que se permite un fácil acceso a la instalación y la consecuente economía de mantenimiento; asimismo se dotó al conjunto de un ducto con acceso en cada uno de los niveles, con el fin de desalojar la basura y colectarla en un depósito único dentro del edificio, previendo la preservación de medidas de higiene pública fundamentales en un conglomerado de habitantes tan dilatado como el que se propuso en el Ermita.

Esta obra representa dentro de la producción de Juan Segura, la culminación de una línea de experimentación plástica ejercida con notable libertad imaginativa durante la segunda mitad de la década, y el inicio de un modelo expresivo que gradualmente se orientara más en favor del valor de masa y del carácter monumental de la edificación; las minuciosas combinaciones de planos y recuadros sobrepuestos en los paños externos empleados en la primera época, ceden su sitio a dilatadas extensiones planimétricas que sin despojarse de las meticulosas caligrafías que las recortan, tienden más a operar como envoltentes, que como las delicadas composiciones casi pictóricas características de las casas de fines de los veinte en donde el valor táctil de la textura y la alternancia cromática jugaron un preponderante papel dentro de la expresión arquitect

tónica. La economía ornamental que se destaca en el Ermita parece sugerir la nueva teoría plástica de la producción que continuara en los años treinta (mucho menos abundante que la que le antecede), y en la que Segura parece abrazar veladamente las proclamas que en pro de la culminación del ornato, se levantan con una inusitada fuerza en el ambiente de la capital. Por otra parte, esta actitud será de algún modo consecuente con el propósito que abrigará Juan Segura de acceder a un estilo que aplicado en algunos edificios marcará una insoslayable tendencia hacia la forma del rascacielos norteamericano. Si bien el Ermita no fué planteado programáticamente como un rascacielos, la solución dada tanto estructural como espacialmente, se vió evidentemente influenciado por los esquemas norteamericanos en materia de edificios altos, a los que Segura tuvo acceso cuando él personalmente viajó a los Estados Unidos para hacerse cargo tanto de la selección, como de la compra del sistema mecánico para el equipamiento total del edificio y del cine. La gran distinción individual que ha alcanzado el conjunto Ermita dentro de la historia de la edificación mexicana, fue justamente la de haber sido resultado de un diseño consecuente con la nueva tecnología constructiva -- occidental, con las necesidades de integración de una multiplicidad de funciones dentro de un mismo conjunto como consecuencia tanto de la conciencia de racionalización del espacio, como también de la demanda expuesta por el propietario de incrementar el producto de rentabilidad del suelo urbano, todo ello

dentro de una sintaxis arquitectónica originada y puesta en práctica dentro del ámbito cultural mexicano. Si en el terreno de las edificaciones se presenta el compromiso de señalar edificios mexicanos cuya dotación de recursos estéticos y funcionales los convierten en hitos de vanguardia, el Ermita sin duda, ocupa un sitio exclusivo capaz de responder a las características que determinen un cambio cualitativo entre tradicionalismo y modernidad.

EL EDIFICIO DE LA FUNDACION MIER Y PESADO/1931.- (Foto 5)

Con el inicio del periodo de los treinta, tiene lugar una sustancial disminución del programa de inversiones inmobiliarias patrocinadas por la Fundación Mier y Pesado; posiblemente el agotamiento de los recursos económicos y el gradual cumplimiento de los mandatos testamentarios que habían dado origen al fondo destinado a edificación coincidieron en este momento, de tal forma que salvo la construcción del "Asilo de Orizaba" construido en los cuarentas y del edificio Sede de la Fundación en 1931; la institución no volverá a desarrollar notables empresas como las de los años veinte. Si bien hemos apuntado que el proyecto del conjunto Ermita significó para la trayectoria de Segura una suerte de transición en lo que toca a la valoración de su propio lenguaje arquitectónico, el Edificio de la Fundación vino a poner de manifiesto la nueva orien

tación que el autor definió para la constitución de la segunda fase de su estilo de diseño, con peculiaridades que tendían por una parte hacia una discreta acepción de la volumetría prototípica del rascacielos norteamericano, y por otra a una paulatina traslación de los acentos sostenidos anteriormente en las ricas combinaciones de planos, texturas y colores, hacia la consolidación del continente geométrico como elemento capital del discurso formal. Las particulares circunstancias que incidieron en la vida profesional de Segura, y la contracción económica que sufrió la Fundación Mier y Pesado, el cliente más prodigo del taller de proyectos del arquitecto, dieron lugar a que temporalmente Segura abandonara la profesión reiniciándola hacia mediados de los cuarentas; esta circunstancia impidió el natural desarrollo de la alternativa que iniciada en el diseño del conjunto Ermita, rinde sus primeros frutos en el de la Fundación, y que prefiguraba tal como hemos tratado de explicar una actitud ante la vanguardia arquitectónica occidental que rechazaba la imitación servil de los modelos, sustituyéndola por un análisis mucho más estricto de la capacidad expresiva de las formas, tras la aceptación tanto de acentos locales, como de giros y variaciones de procedencia externa.

El edificio que sirvió de sede a la administración de la fundación, fue planteado programáticamente de acuerdo a las experiencias comerciales recogidas en los conjuntos antedentes. Se eligió un terreno en el centro de la ciudad (esquina de Bolívar y avenida del 5 de mayo) de gran valor económico y

dentro del cuartel que tendía a concentrar la actividad financiera de la ciudad; próximo a él se habían construido las instalaciones del Banco de México, el Banco de Londres y México, y el Edificio Woodrow (propiedad de "Seguros La Nacional"). El programa contemplaba la instalación de las oficinas de la fundación en las plantas superiores, el arrendamiento de los niveles restantes, de la planta baja y del mismo sótano como restaurant y centro nocturno. El área relativamente reducida del terreno motivó la construcción de una estructura de diez niveles que pudiera satisfacer los requerimientos de rentabilidad del inmueble, y al mismo tiempo dotar a la fundación de una imagen de estabilidad financiera y gran influencia social al contar con un edificio no solo de enorme preeminencia urbana, sino también poseedor de una particular singularidad plástica dentro del contexto de edificaciones historicistas en donde se enclavó. En este sentido el edificio destaca por la economía de elementos ornamentales sustituidos por un nuevo carácter compositivo inusual en la obra anterior de Segura, consistente en dar elementos que condicionan a la forma desde la perspectiva de parámetros más generalizados y abstractos. De esta manera, el ritmo y el contraste prevalecen como sustitutos de un lenguaje que anteriormente había preferido nutrirse con el figurativismo y las dependencias historiográficas de los componentes plásticos (azulejos, pergolados, relieves texturados etc.), que si bien no lindaban con el elementarismo de otras expresiones más inclinadas por el historicismo (como

el mismo neo-colonial) no abandonaban por otra parte el prejo de valorizar a la arquitectura en función de sus condiciones de decoración externa. En el edificio de la Fundación, Segura ensaya por primera vez con las superficies lisas, de aristas pulcramente perfiladas, con el vigor geométrico de vanos rectangulares, con la regularidad simétrica de la ventanería en los alzados, y con un nuevo modelo de ensamblaje de claroscuros que de la organizadidad de los edificios de los veinte se transforma en un rigorismo casi mecánico, en el cual prevalece la uniformidad de los movimientos virtuales de los perfiles sombreados de las ventanas dentro de una limpia retícula permanentemente iluminada. La gran admiración del arquitecto por los modernos recursos tecnológicos y por la presencia de las máquinas dentro de la vida moderna (la imagen del avión aparece constantemente en el trabajo de Segura; desde la simbología de los planos constructivos hasta en el diseño de vitrales y relieves, tal es el caso del edificio de departamentos ubicado en la esquina de Havre e Insurgentes, en donde el tema decorativo del interior es la figura de Icaro) se traduce en el edificio de la Fundación en la sustitución de la calidez de la mano de obra artesanal por el rigor geométrico y preciso de un trabajo desarrollado por máquinas. El recubrimiento externo se logró a base de un mosaico de losetas de concreto precoladas simulando cantera, cuya modulación obedeció a un riguroso despiece de entrecalles y bandas horizontales; la ventanería presenta una tenue subdivisión interna

de manguetes de fierro cuya importancia como lenguaje de diseño disminuye ante el propósito de destacar la membrana translúcida del vano. En este sentido, las dos únicas fachadas del edificio se caracterizan por otorgar mayor prioridad a las ventanas como circunstancia de ligereza e interpenetración del medio externo en el interno, que a la masividad de los elementos ciegos, los cuales en este caso se sintetizan en una cuadrícula pulcramente trazada y que de una manera lógica y elemental va dando lugar en función de un ritmo perfectamente sincronizado, a la aparición de la serie de ventanas que idénticas en su dimensión, establecen una igualdad en la lectura externa tanto en el sentido horizontal como en el vertical. Innovación del diseño impuesto por Segura para este edificio, es justamente la de no utilizar la posición de la ventana en favor del asentamiento vertical del conjunto, sino la vigorización ascensional de la masa solo en función de la cualidad intrínseca del paralelepípedo rectangular, el cual despliega todo su potencial formal en función de la altura física que desarrollan los diez niveles interiores y por la proporción natural del terreno en donde se construyó. Si bien Juan Segura se caracterizó por el magistral manejo de las composiciones planimétricas de sus fachadas, resulta claro en los edificios de la etapa anterior que pese al uso generoso de las perforaciones sobre los planos, el equilibrio era conseguido siempre en función de exaltar los componentes ciegos de la fachada (véase los casos del Conjunto Isabel de 1929, y el mismo Ermi

ta de 1930), a los que inclusive en no pocas ocasiones se agregaban elementos transicionales para acceder a la ventana, formados con esquinas redondeadas, estriadas o por descomposición de planos oblicuos. Esta circunstancia que anima a toda la obra de los veinte concluye en un equilibrio dinámico de exteriores, enriquecido además con la constante que establecen los contrastes de texturas, que generalmente de gran aspereza física (casi relieves) mucho tienen que ver con el control de la luz solar en favor del discurso plástico en la evolución de los sombreados que con gran agilidad se desplazan constantemente sobre los muros externos.

En el Edificio de la Fundación la preeminencia la lleva la transparencia sobre la masividad; aún los mismos planos da da la claridad del material con que están contruidos, son factores de luminosidad de tal suerte que la síntesis externa del diseño se traduce en una pausada composición de líneas, ángulos rectos y superficies angostadas lo que manifiesta sin lugar a dudas el modo muy particular que Segura elige para incorporar a su arquitectura, la actualidad de un lenguaje plástico que se había desprendido de las experiencias abstraccionistas llevadas a cabo por los pintores de la vanguardia europea; el arquitecto más que adaptar el resultado de una tendencia, prefiere sondear en los orígenes conceptuales de la renovación arquitectónica moderna descubriendo aquellas circunstancias que ofrecen mayores posibilidades de universalización, antes de configurar prototipos formales que invariablemente

queden condenados, por un lado a vicencias temporales, y por otro a la identificación de alternativas regionales, que mientras operan dentro del marco particular de la cultura local que los prodiga, son estructuras de gran vitalidad expresiva, pero que en el momento en que son trasladados externamente sufren las contradicciones de medios sociales, históricos y climáticos totalmente diferentes. En este sentido Segura da con el Edificio de la Fundación, un paso mucho más amplio que el que pudo dar O'Gorman tras abrazar la ideología del racionalismo, en virtud de que si bien el proceso de asimilación de los programas doctrinarios se da de una manera amplia, la ejecución de sus primeras obras (la casa de Diego Rivera sería un ejemplo elocuente de este proceso) se desarrolla mediante la trasposición casi idéntica de algunos de los casos más representativos construidos por Le Corbusier, y no mediante la alternativa de reelaborar una metodología de análisis que sea capaz de incorporar algunas circunstancias que doten de identidad propia a las formas. El Edificio de la Fundación en este sentido no podría de ningún modo ser tomado como ejemplo de singularidad regionalista, pero sí en definitiva como un bien cuidado ensayo de apropiación de valores amplios que en otras latitudes se había propuesto la redefinición de las formas artísticas, circunstancia que como ya hemos anotado se había desencadenado vigorosamente en México, y que afanosamente trata de ser resuelta por los diversos argumentos artísticos que se hallaban vigentes durante la transición de las dos décadas.

EL EDIFICIO DE "LA NACIONAL", Y EL PROYECTO DEL "BANCO CAPITALIZADOR DE AMERICA", -

El proyecto de acceder hacia un tipo de arquitectura que por su carácter eminentemente vertical iniciara la transformación del paisaje urbano de la ciudad de México, y pusiera de manifiesto la aceptación del modelo norteamericano del rascacielos en tanto que símbolo e imagen de la transformación vanguardista de la arquitectura moderna occidental, no provocó en los hechos, una trascendental repercusión dentro del medio mexicano. La expansión de la ciudad en las cuatro direcciones cardinales, y la amplia oferta de terrenos que esto desencadenó fueron causas entre algunas otras, que desestimularon el proyecto de concentración de espacios de trabajo en sentido vertical. En torno a ello, cabe apuntar que justamente el origen del rascacielos en Norteamérica obedeció a una sobre explotación del valor de la tierra, ante la demanda insatisfecha que tuvieron ciudades como Chicago y New York, y no como se pretendió imponer en México, debido al prurito aislado de transformación de indígenas. El otro gran ejemplo de rascacielos construido en la ciudad de México, es el ya analizado edificio de "La Nacional", (ver capítulo IV) el cual llenó todos los requisitos formales que en 1930 habían configurado la estética del edificio alto; principios que como hemos dejado sentado fueron propuestos por primera vez en el proyecto del

arquitecto José Luis Cuevas para su edificio de avenida Juárez, y que fueron desarrollados con toda amplitud por Calderón y Ortiz Monasterio en el conjunto que fue anunciado con gran orgullo por la prensa local como el "Primer rascacielos construido en México".

Juan Segura, tras un prolongado abandono de la práctica profesional retoma hacia 1945 la idea de construir un edificio alto, en el proyecto que nunca llegó a edificarse, del "Banco Capitalizador de América", concebido dentro de un terreno limitado por la avenida Juárez; y las calles de Independencia y Luis Moya. Desafortunadamente el vigor de las proposiciones de diseño que el autor había consolidado en el edificio de la Fundación Mier y Pesado, no son retomadas dentro de lo que su pondríamos un avance lógico en la madurez del lenguaje plástico del arquitecto; en su lugar aparece la imagen de un edificio cuyo carácter es absolutamente congruente con la edificación norteamericana de veinte años atrás, con lo que lejos de establecer un nuevo punto de partida para la transformación de edilicia local, deja ver el enorme peligro que con tanta habilidad había sorteado el autor, de caer en la fácil disyuntiva de imitar modelos foráneos que además en este caso resultaban de un anacronismo absoluto. La gran congruencia geométrica expresada en el edificio de la Fundación, cede su sitio a una piramidización amanerada con gratitud de elementos cuyo único propósito es exaltar el eje vertical y que dista mucho del natural equilibrio con que dignamente se desarrolla el discurso

urbano del ejemplo anterior. Partiendo de un basamento definido por una marquesina perimetral, se levantan tres pilones en las esquinas, que avanzando hasta el primer tercio de la altura repiten el esquema anterior que opera como una forma de carácter astringente respecto de un volumen central prismático, que a su vez remata en un cuerpo trapezoidal cuya función sería la de albergar un mirador y coadyuvar mediante la reducción de su base, a enfatizar la imagen apuntada del conjunto. Una serie de cartelas ubicadas en las esquinas de los cuerpos adosados, servirían como transiciones entre cada una de las sobreposiciones de los volúmenes mientras que la ventanería quedaba resuelta a base de largas entrecalles (las mismas expuestas en "La Nacional") remetidas respecto del paño externo de fachadas. Tanto en el desplante como en los remates de las entrecalles, aparecen sucesiones de arcos que de algún modo remiten al recurso empleado por Louis H. Sullivan, para solucionar la dinámica generada por la continuidad de los elementos dispuestos en las fachadas de sus edificios altos.

Si bien es cierto que el proyecto del Banco Capitalizador no se mantuvo ajeno al manejo metódico y detallado que Segura ejerció en todos sus proyectos, queda claro también la gran distancia cualitativa que media entre los dos grandes conjuntos de principios de los treinta, en donde realmente la frescura en el lenguaje y la gran libertad para la organización de las partes, se aunan a la natural comprensión de una estética robustamente integrada y capaz tanto de expresar afanes de no

dernidad como de operar como detonador de ulteriores desarrollos. Por otra parte, el proyecto del Banco en este sentido queda para la historia como un claro ejemplo tanto de la rapidez con que se desplazó el gusto por la verticalización a la norteamericana, como de el hecho fundamental dentro de estas reflexiones, de que la sola incorporación en nuestro medio de formas pertenecientes a otros repertorios culturales por más modernas que pretendieran ser, no eran suficientes argumentos doctrinarios para provocar verdaderas transformaciones cuantitativas y cualitativas en el modelo de comprensión y utilización de la arquitectura local. Era necesario además del refresco visual, la ponderación de otras circunstancias mucho más comprometidas con el avance real de la edificación mexicana, y cuyo efecto partiera de una resonancia total respecto de la evolución de la cultura.

NOTAS CAPITULO VI

- (1) No se incluyen los ya señalados en el capítulo IV, como antecedente de la arquitectura Decó.
- (2) En relación al "Palacio Stoclet" no resulta aventurado establecer relaciones de afinidad entre elementos que le son característicos y su empleo en la arquitectura mexicana de los años veinte. Tal es el caso de la torreta, que en México aparece lo mismo en el orfanatorio San Antonio y Santa Isabel (1927), en el proyecto de un edificio en la Plaza de la Constitución de Alfonso Pallares (1926) y la Central de Policía y Bomberos (1928).
- (3) Sánchez Arcas, Manuel. "Holanda y su arquitectura", en: Excelsior, mayo 23, 1926.
- (4) Katzman, Israel. Arquitectura contemporánea... (pág. 112)
- (5) Pallares, Alfonso. "El plebeyismo en arquitectura y arte" en: Excelsior, diciembre 26 de 1926.
- (6) Frampton, Kenneth. Historia Crítica de la arquitectura moderna, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1981, página 154.
- (7) Rodríguez, Prampolini Ida. Juan O'Gorman, arquitecto y pintor. México UNAM, 1982, pág. 20.
- (8) Ibidem, página 22.
- (9) Luna, Arroyo Antonio. Juan O'Gorman, citado en: Ida Rodríguez Prampolini, Op. cit., página 27.
- (10) Boesiger, W. Le Corbusier 1910-65. Barcelona, Edit. Gustavo Gili 1971, página 94.
- (11) Frampton, Kenneth. Op. cit., página 161.
- (12) Revista Tolteca, N°. 17, noviembre de 1930. "Monsieur Le Corbusier", página 216.
- (13) Excelsior, marzo 30 de 1924.
- (14) Término que en el idioma inglés significa alacena, y que a partir de este momento se incorpora francamente al lenguaje arquitectónico mexicano.

- (15) "Un edificio de departamentos de la Glorieta Insurgentes N°. 486"; Luis Alvarado (arquitecto proyectista) en: Revista Obras Públicas, N°. 2, febrero 1930 página 89.
- (16) "El primer rascacielos en México", en: Excelsior, agosto 27 de 1927.

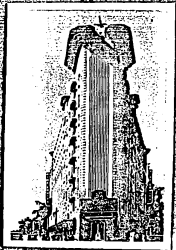
REFERENCIAS FOTOGRAFICAS, CAPITULO VI.

"LA IMAGEN DE LA ARQUITECTURA MODERNA OCCIDENTAL EN MEXICO"

- FOTO 1 "Casa Habitación en Av. México"; Arq. Luis Barragán
1936
Foto : EXA
Detalle : Fachada principal
- FOTO 2 "Edificio Ermita"; Arq. Juan Segura G.
1930
Foto : Tomada del catálogo de mano, exposición "Juan -
Segura", INBA Abril de 1984 (NG.)
Detalle : Conjunto
- FOTO 3 "Dibujo inspirado en los rascacielos norteamericanos"
Carlos Tejeda
1926
Foto : El Universal, Abril 3 de 1927 (NG.)
Detalle : Conjunto
- FOTO 4 "El primer rascacielos de México"; Arq. José Luis Cuevas
1927
Foto : Excelsior, Agosto 14 de 1927 (NG.)
Detalle : Planta baja y perspectiva del conjunto
- FOTO 5 "Edificio de la Fundación Mier y Pesado"; Arq. Juan Segura G.
1931
Foto : EXA
Detalle : Remate superior del conjunto



1

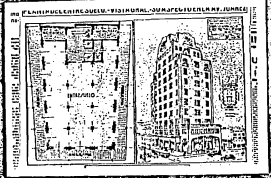


2



549

3



CAPITULO VII

LA RENOVACIÓN TEÓRICA

"Arquitectos, constructores, amoldaos a la vía y al sentido nuevos de la historia; construid movimiento".

Selinaki

Citado en: Excelsior, enero 10 de 1926.

"...La ideosincracia particular de la raza constructora por excelencia de los tiempos actuales (el pueblo norteamericano), que expresa su idea por medio de la línea vertical y huye de la línea horizontal que parece ser símbolo de quietud, de aceptación, de permanencia".

Excelsior, agosto 24 de 1927.

"Esa manera de enfocar el problema arquitectónico (por parte de José Villagrán García) replanteándolo en sus bases lógicas y naturales, es el paso definitivo que determina la iniciación de la arquitectura moderna en México".

Enrique Del Moral/Revista Arquitectura-México, N°. 55, septiembre de 1956, página 192.

LOS INICIOS DE LA RENOVACIÓN TEÓRICA.-

El sistema de enseñanza de la arquitectura desarrollado en la Academia de Bellas Artes contemplaba todavía en la tercera década un método basado en la revisión estilística de la historia de la arquitectura occidental, dentro de la cual todos los periodos que tuvieran una afinidad directa con el arte Greco-Romano eran objeto de una sobrevaloración, en demérito de aquellos que como el gótico o el barroco, hubieran planteado un distanciamiento formal respecto de la pureza del arte griego. El oficio de diseñador se alcanzaba tras un concienzudo dominio visual de las grandes obras del renacimiento y el neo-clásico europeos, lo que entrañaba al mismo tiempo un conocimiento profundo de las partes y detalles constitutivos de la morfología edilicia, sus leyes de proporción y la sabiduría sobre el "carácter" (en este caso relacionado con el "parecer ser" implícito en el edificio) que por costumbre se había asignado a cada uno de los estilos.

En la práctica, tanto dentro de los talleres de composición de la Academia como en los gabinetes profesionales, el problema creativo se centraba en la elección del prototipo arquitectónico que con mayor claridad pudiera operar como soporte externo de las actividades que se pretendían desarrollar en el nuevo edificio; resulta claro por otra parte, que no existía de ningún modo una estricta obligatoriedad por parte del ejecutante para atenerse al código plástico establecido por el

modelo elegido, ya que dentro de este orden fue totalmente vlido dentro de la vocación eclecticista que caracterizó a la cultura mexicana del porfiriato, la libre utilización de elementos provenientes de dos o más tradiciones.

La historia de la arquitectura impartida en la Academia quedaba englobada en el marco acrítico de la historia del arte occidental, y dentro de una línea que procuraba como objetivos fundamentales el acopio de información visual y el elogio como categoría a priori; dentro de esta relación histórica no se consideraba el estudio de la arquitectura mexicana ni mucho menos de aquella que de reciente factura en Europa y Norteamerica, estaba planteando una renovación programática y formal. La producción mexicana será objeto de atención en el plan de estudios, solamente después de que Federico Mariscal estudia y pondera la construcción urbana virreinal del siglo XVIII ⁽¹⁾ y logra en el plan de estudios de 1928 adicionar al programa de asignaturas de la academia la materia, "Investigación del Arte en México"; ello motivó el despertar de nuevas inquietudes no solo entre los estudiantes sino también entre los arquitectos titulados, quienes de esta manera veían ampliarse el horizonte de posibilidades formales tras lo que se podría denominar "aceptación oficial" de su propia historia cultural, la cual había quedado cubierta con el pesado velo con que se acosumbraba ocultar a todo aquello que era producto de la tradición local.

Por otra parte, Eduardo Macedo y Arbeau se manifestó junto

con Mariscal y Jesús T. Acevedo, como otro de los precursores de la revaloración de la arquitectura colonial mexicana, testimonio de ello fue el artículo que con el título "La melancolía de nuestros viejos monumentos" publicó en la Revista Azulejos de agosto de 1921. La arquitectura prehispánica tendrá que aguardar algunos años más hasta que los estudios de Ignacio Marquina, la trasladen paulatinamente hacia un plano de aceptación como testimonio artístico de las culturas aborígenes; a ello también contribuirá Federico Mariscal con la publicación en 1928 del libro: "Estudio Arquitectónico de las ruinas mayas. Yucatán y Campeche".

El programa curricular de la Academia de San Carlos contempló el estudio de la teoría de la arquitectura imbricado al de la historia de los estilos estéticos, por lo menos desde el plan de estudios de 1857 cuando se establece la asignatura de "Estética de las Bellas Artes e Historia de la Arquitectura". A juzgar por la revisión de los diversos programas de materias que se impartieron en la carrera de arquitectura⁽²⁾ desde la fecha mencionada hasta por lo menos 1929, la asociación Teoría-Historia fue casi siempre condición permanente que definió con absoluta claridad el principio teórico más importante durante los primeros veinte años del siglo en México: la práctica de la creación arquitectónica se define por el estudio de la historia, y esta a su vez, es solo la relación de los grandes monumentos artísticos creados por el hombre, de tal modo que es necesario conocer de ellos más sus exterioridades que las esen

cias, a fin de tener la posibilidad de hacer un libre ensamblaje de las partes para acceder a la excelencia de una obra que a pesar de ser nueva, está nutrida por las más grandes epopeyas culturales de Occidente. Una sucinta enumeración de las materias correspondientes al área teórica a lo largo de 35 años (de 1897 a 1931) nos da cuenta que de un total de 29 diferentes asignaturas, solamente 7 se presentaban con el título de "Teoría de la Arquitectura", el resto eran temas referidos estrictamente a la historia tales como: "Arquitectura Comparada", "Monumentos del Renacimiento", "Estilos de Ornamentación", y por supuesto la imprescindible "Historia General del Arte". En otros casos, el término "teoría" aparece complementado con otro título alusivo directamente a la sustancia histórica que contenía la materia, tal es el caso de: "Teoría de la Arquitectura y Dibujo Analítico de los Elementos de los Edificios". Parece ser que pese a los vientos renovadores que ventilaron los talleres de la Academia desde la primera década de este siglo, no fue fácil desterrar del programa de estudios las materias que con arraigada tradición constitufan más aún que la herencia, la presencia viva del tradicionalismo académico finisecular; esto queda demostrado cuando analizando el plan de estudios de 1928, nos encontramos con dos cursos de la materia "Estilos de Ornamentación", circunstancia que no deja de llamar la atención dado lo tardío de la fecha respecto de los bastiones del tradicionalismo, y sobre todo por la contemporaneidad respecto de las críticas tanto de maestros y -

alumnos respecto a la postura estilística ejercida todavía por algunos profesionistas. .

Por otra parte es justo mencionar que aunque si bien todavía se seguían encontrando asignaturas con este carácter, al mismo tiempo empieza a notarse la presión que seguramente ejerció el sector progresista del claustro de maestros en la medida en que vemos figurar materias de otro orden tales como: "Análisis de programas" y "Teoría Superior de la Arquitectura", ambas del plan de 1929 y cuya paternidad se debe sin lugar a dudas a José Villagrán, anén de otras que como la de "Historia del Arte en México" vino a complementar a la ya mencionada - "Investigación del Arte en México", de la que no deja de llamarnos la atención el hecho de que aparezca con el término de "Investigación", hecho que a nuestro juicio plantea una actitud diferente respecto de la que se asumía frente a la historia del arte occidental. En el caso de México, se pone de relieve la circunstancia de que la historia de su arte es una tarea que hay que atender con espíritu de descubrimiento y seguramente revaloración (a juzgar por el tono que Mariscal dió a sus análisis al respecto) actitud muy diferente a la pasividad con que se dejaba permear la historia de la cultura occidental.

La revisión que los alumnos hacían de los monumentales libros importados de Europa y que presentaban excelentes ilustraciones sobre notables edificios históricos, se complementaba con el estudio de básicamente dos textos de teoría escritos

por autores franceses: Gaudet y Reynaud, anón de las referencias obligadas a la obra de Vitrubio y Serlio en tanto que vínculos sólidos con la ideología sustentada por el "Ecole de Beaux Arts" de Paris. Del acercamiento a estas fuentes, cada quien entresacaba su particular esquema teórico, el cual algunas veces se vió influido por las deducciones derivadas del conocimiento de la nueva arquitectura ejecutada tanto en Europa como en Estados Unidos, la cual empezó cada vez con mayor insistencia a reclamar un más amplio espacio dentro del apretado modelo intelectual que los arquitectos mexicanos se habían formado para comprender, justificar y crear la nueva arquitectura. La lectura de revistas de origen norteamericano y europeo que llegaban a la biblioteca de San Carlos,⁽³⁾ ilustradas la mayoría de las veces con los modelos de renovación plástica puestos en boga por la "Secesión vienesa", el "Expresionismo alemán", y el "Funcionalismo Centroeuropeo", así como el uso extensivo de una nueva variedad de materiales de construcción que partiendo del acero culmina en el concreto armado, van exponiendo ante la mirada de estudiantes y maestros un nuevo código constructivo que desemboca la mayoría de las veces en síntesis de una extraña originalidad, inmunizadas frecuentemente de la presencia del dato histórico como alternativa de identidad estilística. Por otra parte aunque de limitada circulación, la aparición en el medio local de los albums de fotografías que como el de Otto Wagner⁽⁴⁾ ilustran la obra de singulares creadores contemporáneos, así como de libros de

los que el caso más importante fue "Vers une Architecture" editado por Le Corbusier en 1922, son elementos tangibles que coadyuvan si no a poner en crisis los modelos teóricos, si por lo menos a repensar los conceptos con que debe revestirse la nueva arquitectura local de la cual se tiene la certeza, debe ser capaz de responder al impulso transformador que plantea la Revolución Mexicana.

La carencia de un programa teórico que incida en la práctica de la enseñanza de la arquitectura, limita por supuesto la presencia de profesores que posibiliten la tarea de especulación teórica, por lo que tendrá que ser hasta 1927 año en que José Villagrán inicia sus programas de enseñanza de teoría cuando se abra en la academia un nuevo espacio que permita la vertebración del diseño en base a una estructura intelectual previa que lo oriente hacia la realización de una serie de objetivos acordes con la vocación pos-revolucionaria. Sin embargo aún antes de que esto suceda y aunque de manera limitada, aparecen desde principios de la década algunas personalidades aisladas que desde las páginas de periódicos y revistas exponen y difunden sus particulares puntos de vista sobre la sustancia de la nueva arquitectura que debe ser edificada en México, al tiempo que establecen una base teórica que les permite no solo hacer análisis sino también críticas y juzgar la producción que se desarrolla tanto en el extranjero como en el propio medio local. La persistencia tanto como el bien estructurado andamiaje conceptual con que estas voces permean dentro

del gremio de constructores de la ciudad de México, son circunstancias que inauguran no sin esfuerzo la posibilidad de que los arquitectos se familiaricen tanto con la nueva terminología que pretende desentrañar los modelos de edificación recién aparecidos en otros países, como con la circunstancia de que su propia obra sea sometida a la óptica crítica que juzga su adecuación no solo al problema de habitación particular que la motivó, sino de hecho ante el perfil general de la cultura contemporánea.

Los autores que con mayor insistencia permanecieron dentro del primer plano de la crítica fueron entre otros: Luis Prieto y Souza desde la columna dedicada a la arquitectura del periódico El Universal, Alfonso Pallares y Juan Galindo y Pimentel Jr. quienes lo hicieron desde el periódico Excelsior; común denominador de los tres aún de lo ya citado con anterioridad, fue la escasa si no es que nula producción arquitectónica firmada por ellos, y su casi total dedicación al análisis de lo construido por otros, pero sobre todo a la prefiguración de los modelos por venir, desde la perspectiva que les daba un concienzudo conocimiento tanto de la problemática urbana local, como de los principios que constituyeran sus particulares esquemmas teóricos.

Una revisión analítica de las opiniones publicadas por estos arquitectos en los diarios citados, nos ha permitido derivar conclusiones sobre un modelo de pensamiento teórico de amplia repercusión dentro del gremio local, toda vez que se -

trató de dos de los principales periódicos nacionales en función tanto de su amplio tiraje como de la gran aceptación social en la época tratada; la sección publicada en el Excelsior fue patrocinada por la "Sociedad de Arquitectos Mexicanos" lo cual debe entenderse como el medio oficialmente autorizado para que ésta extendiera sus opiniones, que si bien eran responsabilidad estricta de los autores, recibían el aval previo del editor nombrado por la sociedad. El Universal da cabida a la sección denominada "Guía del hogar económico" a partir del domingo 17 de agosto de 1924 bajo la responsabilidad editorial del propio Luis Prieto Souza, la sección se complementa poco después (el 1º. de marzo de 1925) con un apartado que recibe el título de "Arquitectura". La página especializada se mantiene vigente hasta 1928, aunque es notoria la paulatina pérdida de importancia que para el mismo periódico va representando la incorporación de la sección, toda vez que en un principio se le dedica un espacio que abarca dos páginas completas junto a otra sección denominada "Casas y Terrenos" de ánima paternidad, y en donde eventualmente se llegaron a presentar artículos de divulgación sobre asuntos de arquitectura tanto nacional como extranjera. La militancia periodística de Prieto Souza en este diario se mantiene vigente hasta por lo menos mediados de 1925, año a partir del cual sus colaboraciones tienden a ser cada vez más erráticas; mientras esto no suceda, Prieto Souza era autor lo mismo de la columna editorial que de la mayoría de las notas que cubrían la sección que ya

en su última etapa de 1928 se había convertido en una sola columna que compartía espacio en la misma página, junto con otras secciones cuya naturaleza era totalmente distinta a la que pretendía la "Guía del Hogar Económico". En virtud de que los editoriales que aparecieron sin firma puede pensarse que hayan sido del propio Prieto Souza, toda vez que presentan una enorme afinidad con los que si estuvieron firmados por él mismo, y de que en casi todo el lapso en que el fungió como responsable de la columna no apareció la opinión escrita de ningún otro arquitecto, podemos concluir que esta sección fue de hecho la plataforma comunicativa de Prieto Souza.

La actitud crítica fue la condicionante de la mayoría de los escritos de Prieto Souza, orientando sus análisis en torno a la producción local de acuerdo a la capacidad que ésta tenía de representar con amplitud la inquietud modernizante que privaba en la vocación cultural del estado callista. Algunos edificios extranjeros fueron también objeto de atención a fin de ponderar en ellos las propuestas renovadoras que a su juicio debían ser tomadas en consideración por los arquitectos mexicanos, amén de que no escaparon a su ojo crítico aquellos ejemplos que debían ser rechazados por ser exponentes del anacronismo estilístico contra el que denodadamente se había enfrentado. Suya es aquella sentencia denodadora: "No es la estabilidad la única virtud de una obra arquitectónica. A veces es mejor que se caiga" (El Universal, septiembre 20 de 1925). Característica no solo del autor sino

también de los editorialistas de la sección de arquitectura del Excelsior, fue la aguerrida defensa del gremio de arquitectos que tras la cada vez más amplia participación del sector ingenieril dentro de la edificación urbana, había perdido paulatinamente no solo campo de acción para el ejercicio de su labor profesional, sino reconocimiento y respetabilidad a los ojos de la sociedad que aparentemente ya no sabía distinguir entre las virtudes artísticas y técnicas de un arquitecto respecto de las del ingeniero, y que todavía más, había llegado a proferir muchas veces -según se cita constantemente en los artículos publicados- los servicios de un "maestro de obras" a los de un profesional egresado de la Academia de San Carlos. (5)

En el editorial de presentación de la sección en "El Universal" (agosto 17 de 1924), el autor establece los objetivos que habrán de animar el sentido de las colaboraciones que se publicarían: 1) orientar el criterio de los que van a construir, proporcionándole datos y orientaciones que lo alejen del peligro de caer en manos de charlatanes [sic], se le proporcionarían para tal fin recomendaciones tanto de las instituciones que le puedan apoyar así como de casas de materiales, proveedores etc. 2) procurar que la sección sea una ayuda para "...el arreglo exterior e interior de ese sitio que para todo hombre equilibrado socialmente constituye el más grande de los atractivos, el 'sweet-home' [sic]". El 1º de marzo de 1925 los propósitos se amplían tendiendo a abarcar a un

público mayor, y no solo como se manifiesta en la primera exposición de motivos, hacia el usuario directo de la arquitectura. quien habría de encontrar en las sugerencias de Prieto Souza elementos para defenderse ante la aparente desprotección informativa en la que se hallaba. Sobresale del segundo listado de objetivos el que se refiere a la divulgación de la arquitectura extranjera: "...ilustrar a los lectores con la reproducción de edificios públicos o privados de otros países del mundo a manera de enseñanza objetiva y propaganda cultural". Se advierte también en este mismo artículo el rechazo del autor por la vocación ecléctica que había sido característica de la arquitectura del régimen porfiriano, que aún se mantenía vigente en los veinte y que por el motivo anterior era asociada por los críticos como representante de una ideología totalmente ajena al matiz que debía registrar la cultura de la revolución: "bastaría citar las innumerables casitas pseudo-coloniales (gracias a un poco de confitillo pintado con almagre y a las visibles piruetas del pretil recortado), las casitas versallescas Luis XV de opereta barata; toda la serie de casas de repostería, con adornos de merengue, o con traceñas semejantes a los encajes de una camisa de mujer; las casas que parecen roperos; las que hacen gestos, las bizcas, las que tienen balcones con dos o tres balaustres como los dos o tres dientes de una vieja octogenaria, y por último la infinita colección de vulgaridades amorfas que brotan por todas partes como la mala yerba del campo".

Como se puede ver a lo largo de las inserciones de Prieto Souza, la crítica mordaz y sarcástica no solo se concentró en la arquitectura mexicana sino también en la extranjera, hecho insólito toda vez que la actitud general del gremio fue en esa época, tomar los diseños norteamericanos y europeos como una sólida plataforma de acceso a la actualidad plástica del mundo occidental. De la arquitectura estadounidense, se criticó entre otras cosas: "...la nula vitalidad de lo importado, la sandía [sic] rastacuera del snob, del advenedizo de arraigo superficial y condición aventurera, peor aún que la obra - puramente utilitaria sin pretensión ninguna...hacen más arquitectura justamente cuando no pretenden hacerla (como en los puentes de Brooklyn y Manhattan)..."(6) Citando como ejemplo el Monumento a Lincoln levantado en Washington, Prieto Souza opina: "...algo se resiente, (en el diseño del monumento) por no decir mucho, de snobismo dilentista muy norteamericano, como otros tantos productos de origen híbrido, que el dolar puede allegarse con toda facilidad";(7) sobre el proyecto que ocupó el tercer lugar en el concurso convocado para el diseño del nuevo edificio del "Chicago Tribune", y que a juzgar por el apunte presentado junto el artículo aparece como una masa sólida y abstracta en su composición sin aparentes concesiones al historicismo, la opinión es: "...carece en absoluto de unidad y su silueta no es de las más afortunadas. Tiene "fuera de escala" inadmisibles y detalles de tan mal gusto, como esos tímpanos que renatan el gran cuerpo principal en el cen-

tro de cada fachada". (8)

Careciendo de un documento que nos permita conocer con certeza los argumentos que integraron el modelo teórico esgrido por Prieto Souza, hemos derivado de la revisión de sus artículos algunos elementos que tras ser constantes sostienen el esquema con el cual evaluo tanto a la arquitectura producida en la época, como a las ideas que habrían de tomar forma en la nueva edificación mexicana. Los conceptos planteados se pueden resumir del modo siguiente: el medio ambiente como condicionante de la solución; la idea de "verdad" como sosten de las formas a partir del propósito del uso racional de los elementos, y de permitir la natural expresión de la estructura mecánica del edificio; rechazo absoluto a los elementos plásticos provenientes de estilos arquitectónicos compilados por la historia del arte; la manifestación del carácter "localista" de las formas como circunstancia que además de operar como reacción positiva ante la naturaleza del medio ambiente, permite la posibilidad de acceder hacia una arquitectura de carácter nacional no por recuperación de estilos, sino por adecuación cultural.

La belleza como cualidad intrínseca a la tarea arquitectónica y la cual se sustenta en el principio de "decoración", la belleza para Prieto Souza puede ser alcanzada mediante diversas vías: por las formas resultantes de la adecuada combinación de elementos estructurales en base a principios de proporción, por la calidad plástica de los propios materiales

constructivos de los cuales el concreto armado es ponderado por su novedad y potencial expresivo, y por último, en función de las calidades secuenciales dentro de la composición de masas a través del adecuado empleo del claroscuro. Como última circunstancia de orientación teórica, el autor se opone al utilitarismo arquitectónico que pregona el predominio de la función sobre la estética, por considerarlo un argumento que atentaba contra la cualidad artística de la arquitectura .

Otro elemento que es objeto de atención por parte de Prieto Souza es el que atañe al fenómeno del espacio; condición inherente por naturaleza a la arquitectura, y que es justamente retomado como argumento de especulación teórica por los integrantes de la segunda generación de maestros europeos de la arquitectura moderna en la década de los veinte. Este hecho entre otros, nos hace advertir la enorme importancia que cobró el pensamiento teórico de Prieto Souza, toda vez que tuvo la capacidad de intuir en su tiempo la trascendencia que tendría para el devenir de la arquitectura contemporánea el desarrollo de conceptos como la cuarta dimensión, la lógica estructural, y la clara expresión de los elementos componentes del edificio, si bien es cierto que por lo menos en la información hemerográfica no se encuentra un amplio desarrollo de cada una de estas ideas, si hay una referencia indicativa en torno a la importancia con la que gravitan sobre la obra que pretenda ostentarse como muestra de actualidad arquitectónica, prueba de esto serían los siguientes textos relacionados con

el asunto tanto de la cuarta dimensión como el del espacio. El primero fue escrito haciendo referencia al giro que Maxime Roisin dió a la enseñanza del dibujo en la Academia de San Carlos, haciendo trasladar su importancia de objeto de pura condición artística a la de ser un auxiliar en el proceso de diseño arquitectónico: "(en la academia del futuro) los dibujos se habrán corporizado por completo, no solo con la idea de tres dimensiones, sino con la cuarta dimensión, de masa...";⁽⁹⁾ en torno a la consideración del proceso de diseño arquitectónico como un fenómeno integrador y totalitario, en donde no puede conciliarse la idea de prefigurar el edificio en condiciones de desnudez para posteriormente someterlo a un proceso de revestimiento ornamental: "... los planos son solamente los medios representativos del objeto "de bulto", y el que concibe una composición arquitectónica trabaja mentalmente en el espacio, con el concepto de las tres dimensiones, y como consecuencia, simultáneamente en las tres proyecciones, planta, cortes y fachadas. Los planos no representan, pues, un valor puramente gráfico sino eminentemente espacial, volumétrico y de masa."⁽¹⁰⁾

De la serie de artículos que se publicaron sin firma pero cuyo contenido permite pensar en Prieto Souza como su autor, citaremos dos párrafos en donde con toda objetividad aparece un razonamiento teórico en torno al deber ser de la arquitectura, el primero hace alusión al uso del concreto armado en tanto que innovadora alternativa de expresión plástica: "cuanta belleza irradia ya esa arquitectura de sobrias líneas que ex-

presan racionalmente las funciones de los órganos interiores que recubre con su aparente frialdad, inexpresiva para los que creen que no es arquitectura la que no se sujeta a módulos, ni llama en su auxilio a los elementos clásicos para vestirse (subrayados nuestros)"⁽¹¹⁾ Finalmente el comentario surgido con motivo de un decreto mediante el cual, el Gobierno de la ciudad de Cuernavaca había ordenado se suprimieran los aleros de las casas: "... el carácter de la habitación humano es y ha sido siempre una consecuencia del medio, y por lo mismo, los factores que en él influyen, como el clima, imprimen a la arquitectura un sello especial...suprimir esos aleros que expresan la racional y adecuada estructura de los tejados, es querer suprimir dos de los atributos de la arquitectura: la verdad y el carácter, que es tanto como suprimir la belleza..."⁽¹²⁾ (subrayados nuestros).

El Excelsior inicia la publicación dominical de la "Sección de Arquitectura Terrenos y Jardines" el 6 de julio de 1924, concluyendo la serie (por lo menos en esta etapa y bajo éste título) el 23 de octubre de 1927. La página dedicada a la difusión de ideas, comentarios e imágenes de la arquitectura local y extranjera estuvo patrocinada directamente por la "Sociedad de Arquitectos Mexicanos" quien nombró primero editores a los arquitectos, Bernardo Calderón y Juan Galindo y Pimentel Jr. y más tarde a partir de 1927 a Alfonso Pallares en reemplazo de Galindo y Pimentel, quien había fallecido poco tiempo antes. La circunstancia de haber sido la Sociedad de

Arquitectos la institución responsable de la sección permite suponer como ya lo hemos señalado, que la orientación y valor conceptual de las opiniones expresadas en la plana contaban, con la simpatía de la Presidencia de la Sociedad, circunstancia que sin excluir la independencia individual de cada uno de sus agremiados, nos refiere de alguna manera a "la opinión oficial" de la institución gremial de arquitectos más importante en el país. La sección editorial fue cubierta sucesivamente por Galindo y por Pallares quienes no dejaron de ejercer un solo instante una actitud eminentemente crítica en relación a los problemas no solo de la creación edilicia, sino todos aquellos que tenía que enfrentar la arquitectura misma para su desarrollo y libre expresión como elemento fundamental de la nueva cultura mexicana. No pocas veces la sección abrigó álgidas polémicas con importantes funcionarios públicos, tal fue el caso del enfrentamiento con José Vasconcelos, cuando Galindo desató una violenta crítica en contra del carácter nacionalista impuesto a la arquitectura encargada por la Secretaría de Educación Pública; o cuando Pallares se lanzó en contra de las obras de ampliación del Palacio Nacional y otras más desarrolladas por el Callismo, que fueron juzgadas por él como dispenciosas y suntuarias en abierta contradicción con las necesidades ingentes que la sociedad tenía en materia de servicios y vivienda. La sección mantuvo una apertura mayor que la ofrecida por Prieto Souza desde el Universal, y en tal medida acogió lo mismo artículos de Federico Mariscal a favor

de una arquitectura nacional consecuente con el pasado colonial mexicano, que la difusión de imágenes de arquitectura moderna holandesa, alemana, y francesa incluída la obra de Le Corbusier mismo; apoyó notablemente la demanda por contar con estudios serios de planificación urbana local y fustigó a la burocracia que entorpecía el desarrollo de un nuevo estilo de edificación mucho más acorde con la cultura contemporánea mexicana.

Las columnas firmadas por Pallares destacan dentro de la serie publicada en función de la consistencia doctrinaria del autor, que si bien no presenta un programa teórico sobre la nueva cualidad de la arquitectura mexicana con la misma claridad con que se puede leer entre líneas en los artículos de Prieto Souza, señaló insistentemente algunas inquietudes que parecen haber sido generales en el gremio y sobre las cuales se tejió toda una estrategia de salvaguarda de la condición fundamental que tiene la arquitectura dentro del desarrollo del país. Pallares no se mostró más modernizante que Prieto Souza en el sentido de acoger ampliamente a la nueva ideología arquitectónica europea, prefirió eludir los comentarios en torno a la obra extranjera, circunstancia que vino a ponerse de manifiesto en su participación durante el memorable ciclo de conferencias celebrado en 1933 por la Sociedad de Arquitectos Mexicanos en torno al "Funcionalismo". Los conceptos en torno a los cuales operaron de manera más amplia la mayoría de sus escritos se pueden sintetizar del modo siguiente: una inquietud

precoz en el medio local por atender a proyectos de planifica
ción municipal que fueran capaces de establecer las normas de
crecimiento y desarrollo de las ciudades sin atentar contra
el ambiente, la historia de los monumentos y la calidad de vi
da de la población. Una defensa frontal y directa del archi-
tecto contra la presencia competitiva del ingeniero; la insis
tencia en procurar un nuevo modelo arquitectónico que más que
hacerse eco de las voces modernizantes extranjeras, atendiera
a una vocación de nacionalismo no fundado en los estilos sino
en un carácter consecuente de la ideología, el medio y las
circunstancias históricas mexicanas. Por último la certeza
de que la arquitectura debía como condición fundamental, se-
guirse sustentando en el valor estético de las formas.

El 26 de octubre de 1924 Pallares publicó el artículo:
"La Arquitectura es el primer valor cultural de México" en el
cual pone de manifiesto tal como el mismo título lo señala, la
importancia superlativa que concede a la arquitectura a la vez
que expone tres de las inquietudes permanentes en sus diserta-
ciones: la presencia del ingeniero en el ámbito de la edifica-
ción, los problemas que debe enfrentar la nueva planificación
urbana, y la necesidad de acceder a un modelo de arquitectura
identificada con la cultura mexicana: "una de las pocas glorias
mexicanas estriba indiscutiblemente en nuestra riqueza archi-
tectónica, no ingenieril; no se puede decir que la catedral
sea un monumento de ingeniería, ni tepoxotlan [sic], ni Teo-
tihuacan...son obras únicas y exclusivamente de arquitectura...

la obra de los ingenieros en arquitectura satisface a la mayor parte del público de la misma manera que la satisface a la mayoría la labor de curanderos brujas". Sobre la situación que presenta la ciudad de México como conglomerado dice: "nuestra ciudad, que indiscutiblemente la distinguía un sello de arquitectura tradicional nobilísima, se ha convertido y es convertida en el más triste, mezquino, ruín y falto de carácter hacinamiento de colonias... construidos en su aplastante mayoría por esos charlatanes de la profesión"; en favor del surgimiento de la nueva arquitectura local, no pregona la modernidad por sí misma sino compromete al arquitecto diciendo: "uno de los papeles, de las misiones esenciales que tiene que cumplir, el arquitecto mexicano es la de un sano y justo nacionalismo". Otro señalamiento importante en relación a la impronta que la edificación deja en la cultura de una época, lo hace en un artículo de clara crítica al gobierno: "...la labor revolucionaria o de revolucionarios en México, va dejando a no dudarlo sus piedras en donde narra, tanto los más altos ideales que persigue, como las preocupaciones materiales del momento... parece ser que en estas obras de remiendos (La Secretaría de Relaciones Exteriores, el Banco de México, la Tesorería General, y la ampliación del Palacio Nacional), es en donde aparece más clara la incapacidad de la ideología revolucionaria para crear nuevos valores trascendentales de cultura, los que indudablemente hubieran encontrado su expresión en nuevos edificios arquitectónicos y en una arquitectura nueva". (13) Re-

sulta indispensable afirmar que una de las grandes ideas aportadas por Pallares a la consolidación de la nueva teoría arquitectónica durante la década de los veinte, es justamente aquella que alude a la arquitectura desprendida de su tradicional carácter individualista en tanto que obra monumental, que pasará a ser comprendida como producto de una circunstancia social particular, y en estrecha vinculación con todas las acciones que desarrolla la cultura en su búsqueda de definición histórica.

EL CONFLICTO ENTRE TRADICION Y MODERNIDAD.-

Una de las grandes discusiones que definieron la circunstancia ideológica del período, fue la que se suscitó en torno a la dicotomía "tradicción-modernidad". Tal como lo hemos venido señalando en los capítulos anteriores, el movimiento de Revolución Social iniciado en 1910 enfrentó con cierta violencia a la cultura mexicana con la coyuntura de rectificar las definiciones de modernidad que la habían sustentado a lo largo de más de treinta años, durante los cuales la adopción de los modelos de creación artística europea habían legitimado el propósito porfiriano de proyectar al país hacia el ideal positivista del progreso; la fidelidad ante el concepto estático de la historia propuesto por la cultura europea que sancionaba su producción artística al mandato de las academias, provo

có en el medio mexicano la conformación de una conciencia acrtica que optó por romper con todos los vínculos de identidad respecto a su propio pasado artístico, que de por sí había tenido que enfrentarse desde el siglo XVII al doloroso alumbramiento de un criollismo que buscó sus propios medios de identidad existencial, y que una vez más durante el siglo XIX vuelve a poner en entredicho sus posibilidades de auto definición cultural ante el proceso de independencia política en el que se aventura el país. La Revolución Mexicana acarrea necesariamente una consigna de ruptura formal con todos aquellos elementos que pudieran representar relaciones con la ideología particular del porfiriato. La condena y la propuesta de transformación resulta clara en lo que se refiere a la doctrina política que enarbolan las diferentes facciones que integran el movimiento (el zapatismo, el villismo, el constitucionalismo) toda vez que anén de las contradicciones que se establecen entre unos y otros, hay elementos programáticos particulares que si bien no pueden destacarse como factores de unidad de criterios y de contingentes humanos, si establecen a modo de común denominador el propósito de modificar las estructuras políticas y económicas en beneficio de una transforma-ción radical de las relaciones sociales prevalectentes en el país. Si bien los modelos políticos precisan sus objetivos y medios de operación dentro de la contienda armada, los proyectos culturales adquieren una importancia menor y realmente no será sino hasta inicios de la década del veinte, cuando prácti

camente inaugurados con el vasconcelismo, irrumpen al primer plano de importancia dentro de la configuración de país propuesta por el Plan de Agua Prieta.

Sin embargo tal como hemos dejado sentado con anterioridad, el propósito de transformación radical de la realidad cultural y artística del país deja de ser patrimonio exclusivo del Estado de tal manera que asumiendo el principio fundamental de todo proceso revolucionario, que establece la transformación de las condiciones existenciales de una sociedad, diversos grupos e individuos deciden exponer y difundir sus particulares puntos de vista y proyectos sobre el destino cultural del nuevo país, desatando en no pocas ocasiones acaloradas críticas contra la doctrina oficial en materia de producción artística, la cual en un momento dado volvió a verse amenazada por el dogmatismo y una actitud retórica encaminada a la sobre valoración del aparato gubernamental. De estos enfrentamientos (en los cuales participó el mismo Vasconcelos) emergieron sanas conclusiones que orientaron bajo la circunstancia de ser actitudes contestatarias, una innovadora vocación artística cuyo propósito constante fue en todos los campos de acción (la literatura, la pintura, la arquitectura) ingresar a la cima de la modernidad, más que como propósito aislado de contexto, como una conclusión natural del despojaniento de los valores del culto a la tradición extranjera que habían abrigado el régimen porfiriano.

La polémica también alcanzó al gremio de arquitectos cu-

ya participación dentro del fenómeno integrador de la nueva cultura fue destacada, toda vez que a ellos correspondió inventar el andamiaje espacial dentro del cual habría de desarrollarse el proyecto de revolución. Las circunstancias dentro de las cuales se desarrolló el debate quedan sujetas a pe riodos cronológicos perfectamente definidos en dos instancias: la primera durante toda la década de los veinte, cuando los valores que se pusieron en juego fueron la comprensión del sig nificado de la tradición, en tanto que consideración de identidad cultural y artística más allá de afanes que intentaran repetir la historia. La segunda instancia se desprende a par tir de 1933 después del ciclo de conferencias a que convoca la sociedad de Arquitectos Mexicanos, con el fin de discernir en una serie de once pláticas cuál debía "ser la orientación arquitectónica actual en México" [sic 7], acontecimiento que derivó en los hechos en la franca polarización de dos sectores del gremio definidos nitidamente por su orientación ideológica: el grupo tradicionalista y aquel que integrado por O'Gorman, Aburto y Legarreta enarboló con inusitada belicosidad el estam darte del "funcionalismo". El resultado de esta confrontación irá señalando paulatinamente el devenir de la arquitectura mexicana a partir de la década del treinta, inclinándose cada vez y con mayor firmeza por seguir el programa arquitectónico propuesto por el racionalismo europeo; los propósitos y exten sión de este estudio no contemplan la revisión del fenómeno funcionalista en México, por tal motivo haremos solo la revi-

sión de acuerdo a los testimonios escritos en revistas y periódicos de la época del conflicto suscitado entre la tradición y la modernidad.

Tal como hemos anotado, a mediados del decenio de los veinte la situación en torno a la congruencia por aplicar elementos del pasado plástico local, se había resuelto tras una breve etapa de experimentación con el neocolonial y aún con los estilos neo-indígenas, en la certeza de que esos modelos no eran capaces de desentrañar el potencial expresivo de la nueva generación del siglo XX. Otro tanto había sucedido con el repertorio ecléctico de la arquitectura histórica europea, alternativa que cada vez era vista con mayor desconfianza en la medida que sobre todo, significaba la presencia del espíritu conservador que había animado el período precedente; prueba de ello es el notable descenso en la producción de edificaciones atadas a los parámetros de estas dos tendencias que aunque si bien no llegaron ni llegan todavía a desaparecer del todo, fueron objeto la mayoría de las veces, de insistentes críticas no solo por el sector joven de la sociedad arquitectos sino aún por los mismos representantes de la generación anterior. El problema que tuvieron que enfrentar algunas conciencias críticas, fue el de encontrar una vía aceptable para incorporar las esencias de la tradición a nuevos modelos arquitectónicos que operaran congruentemente tanto con los propósitos de renovación, como con el espíritu que había permeado en la historia de la arquitectura mexicana en lo referente a la adecuación de

la tecnología local, la expresión con materiales propios, las respuestas idóneas a la climatología, y la creación de un repertorio plástico que a fuerza de constancia se había convertido en parte indisoluble del paisaje arquitectónico nacional. La contraparte se estableció como una utopía que planteaba el ingreso a la modernidad en tanto que fenómeno de apertura inmediata, dentro del cual no cabía la posibilidad de asimilar los valores de uso del espacio y la forma en tanto que partes de un carácter esencial probado por la costumbre; la condena a la historia y la exaltación a las propuestas experimentales que desde Europa habían surgido con el maquinismo, el futurismo y otras corrientes artísticas conformaban en principio el andamiaje de un bastión que se alientó fundamentalmente de las opiniones y conceptos expresados generalmente por autores extranjeros.

Juan Galindo Pimentel Jr., elaboró un programa teórico sostenido primordialmente en la defensa de la tradición como apoyo de la nueva construcción, así lo expresa en su artículo "El carácter de la Arquitectura Nacional" cuando advierte del peligro que entraña la apertura hacia las influencias provenientes del extranjero, ya que si era reconocible que en su propio medio podían resultar aciertos positivos ante los requerimientos sociales, en México contradecían el carácter del medio, por ello demandaba que fueron los propios arquitectos locales los encargados de transformar su propia arquitectura: - "...poco o nada nos interesa lo nuestro, y antes de volver los

ojos hacia nosotros mismos y a nuestros propios recursos naturales, enredamos y desenvolvemos nuestra vida, a la manera como se desarrolla en otros países del globo...son los nacionales los únicos indicados para expresar en el mudo lenguaje de la arquitectura, nuestro especialísimo ambiente religioso, típico e imborrable, la complejidad de nuestro ambiente étnico quizás (más) aún, nuestra tradición técnica constructiva que aunque de origen español, se fue labrando y modelando al aprovechamiento de nuestros recursos naturales".⁽¹⁴⁾ Para Galindo en este momento, la tradición local es la circunstancia que aporta los tres valores básicos que definen al arte de una sociedad, y en tal medida a la arquitectura misma: la religión, la étnica y la técnica. Poco antes de haber establecido la premisa anterior en el editorial que presenta la sección de arquitectura el 10 de febrero de 1924, Galindo adelanta ya algunas ideas en torno a la importancia que para él representa el análisis cualitativo de la herencia urbana nacional: "...no dejan de ser (las) ciudades mexicanas, mestizas, algo castellanas y un algo aborígenes, para hacer valor y hacer resaltar en nuestros edificios y en nuestros parques, la intensidad de nuestro sol y la transparencia de nuestro cielo; en una palabra, para no trasplantar un ambiente de sugerencias extranjeras, que nos resulta postizo..."

A fines del mismo año de 1924, la sociedad de arquitectos organiza un evento que solo quedó en proyecto, y que pretendía ser un foro en el cual se reunieran los fabricantes, técnicos

y profesionales relacionados con la construcción mexicana: la FACIAM, "Feria de la Construcción e Industrias afines de México", que se desarrollaría en el Parque de la Alameda de la ciudad de México y que según el mismo Galindo que junto con Alfonso Pallares y Vicente Mendiola fue de los más entusiasmados patrocinadores, tendría como uno de sus más importantes objetivos el de "...la reproducción de los elementos de la habitación mexicana en distintas épocas, y de distintas regiones del país..."⁽¹⁵⁾ Cabe resaltar el hecho por demás significativo de que en este momento de transición entre el vértigo de invocación nacionalista desatado por Vasconcelos en pro del rescate de una herencia formal distintiva, y la apertura a la cultura moderna occidental que propone el callismo, se haga el intento por estudiar y difundir el valor de la arquitectura vernácula nacional. En apoyo a las reflexiones de Galindo en torno al potencial creativo que reservó la tradición, se inserta en el Excelsior del 17 de febrero de 1924 un artículo que con el nombre de "Arquitectura Moderna y su significación" firma el arquitecto francés José P. Carré, anunciado por los editorialistas de la sección como "Encargado de la educación de arquitectura en Uruguay". Carre responde con sus ideas sobre el destino de la arquitectura contemporánea, a los principios defendidos por Galindo en el sentido de que si bien no niega la importancia de la renovación de formas y esquemas, no por ello se resta importancia a la ponderación de la tradición en tanto que experiencia que debe nutrir a la nueva eje-

cución edilicia, la cual debe protegerse contra el peligro que representa la invasión de estilos que solo remedan el pasado: "estamos, hay que confesarlo, en una época de transición en la cual, todavía ligados a la tradición sobre la cual descansamos, antes de poder separarnos de ella buscamos el camino que podemos seguir libremente en posesión de nuestra propia individualidad... algunos reformadores han intentado crear un arte especial, que por su originalidad, ha parecido satisfacer el ideal de los cansados, de lo ya repetido, y de los avidos de la novedad. Pero sus vanas tentativas han fracasado porque carecían de los principios sólidos sobre los cuales debe apoyarse para ser viable cualquier creación arquitectónica..." en relación a la apropiación de la historia de la plástica arquitectónica, condena por un lado el servilismo estilístico: "...es así como vemos resurgir, o más bien parodiar, toda la serie conocida de los estilos del pasado", y aventura una comprensión de la misma desde el punto de vista de la operatividad de los recursos que ella misma propone en los diferentes ejemplos que la integran: "eso no quiere decir que se deba abandonar de primera intención las formas del pasado sino que hay que rejuvenecerlas y utilizarlas solamente si responden a su función". Esta reflexión inserta en el ambiente arquitectónico mexicano resulta de enorme importancia toda vez que retoma los principios operativos de importantes escuelas arquitectónicas que tanto en los Estados Unidos como en Europa habían iniciado sus desarrollos de vanguardia apoyados justa-

mente en la reinterpretación y no en la imitación de los principios generadores de propuestas arquitectónicas del pasado. Franck Lloyd Wright da inicio a su "arquitectura de la pradera" tras la reflexión sobre el ensamble espacial de la arquitectura tradicional japonesa; Le Corbusier había ya en este momento analizado la arquitectura vernácula del mediterráneo y utilizado sistemas espaciales aprehendidos de la cartuja de Ema en la Toscana; por su parte Hans Poelzig en Alemania seguía insistiendo en que la capacidad inventiva del arquitecto debía complementarse con el entendimiento sobre el modo de utilizar la capacidad expresiva de los materiales, y la tecnología constructiva local y distintivas de cada cultura.

Frente a la actitud un tanto conciliatoria que suponía la comprensión de la tradición, en tanto que circunstancia intermedia entre un pasado artístico prestigioso, y la beligerancia en pro de la modernidad, se presentan las proposiciones que pretenden apoyar de una manera definitiva y sin concesiones a la segunda opción, acordes a una motivación que condujo a no pocos artistas a abjurar del pasado depositando toda su confianza en la ilusión de un futuro nacido en apariencia, sin herencia cultural alguna. Paul Linder publica un artículo titulado "Ensayos sobre la nueva Arquitectura Germánica",⁽¹⁶⁾ cuyo contenido manifiesta un rechazo a la tradición arquitectónica al tiempo que establece el carácter de la nueva edificación: "De lo que nuestros padres nos dejaron solo podemos emplear el material: ladrillo, hierro, cemento. El

plano (la organización interna) lo tenemos que pensar de nuevo. Porque nuestra obra debe representar, materialmente, las nuevas ideas...cada mirada nostálgica hacia atrás es un pasivo...El distintivo de la nueva forma es la exactitud. Es sencilla, transparente y funcional, como consecuencia de su problema. Su sencillez no está determinada interiormente; el nuevo estado de cosas exige ahorro de material, espacio y tiempo. Contiene el mayor aprovechamiento de las leyes estáticas y mecánicas. De la sencillez nace la nueva proporción, la alegría ante los cuerpos más elementales, cuya impresión es como vida nueva, y además ha muerto la ornamentación". Es innegable la vinculación de Linder con la ideología racionalista que ya en ese momento ha desarrollado los primeros ejemplos de su nueva figuración geométrica, del mismo modo que también comparte los conceptos que a partir de los primeros años del siglo, han insidido sustancialmente en la modificación del sentido que debe tener el arte y que fundamentalmente a partir del nacimiento del cubismo incorporan la mecánica del intelecto a la operación de la obra artística: "...digamos por delante que el problema no es el de la forma, sino de la idea".

Queda claro a juzgar por las referencias publicadas en torno a la dicotomía tradición-modernidad, que si bien ambas siguen representando aún a fines de los veinte dos posiciones encontradas existe por otra parte un argumento en el que ambas están de acuerdo: el rechazo a la réplica historicista. Abundando en ello, se tiene la crónica de un alegato en pro de

cada una de las dos posiciones publicado en noviembre de 1929 en el N°. 32 de la Revista Cemento; originalmente la discusión apareció en el "Journal of American Architects", de donde fué tomada por la revista "Arquitectura" de Montevideo, la que a su vez permitió la reproducción que hizo Cemento. Los autores fueron, para el caso de la tradición ("En pro de la Tradición") Harris C. Allen y para la apología de lo contemporáneo ("En pro del Modernismo") el arquitecto Morrow [sic]; tras una prolongada definición y ejemplificación del contenido de cada una de sus orientaciones teóricas, ambos autores coinciden en la condena al historicismo, Morrow expresa: "El hecho de que un estilo haya sido bello una vez, no prueba que resulte apropiado para expresar la vida de hoy", a lo que Allen responde primero señalando la coincidencia de apreciaciones, después en apoyo a la conciencia de la tradición y finalmente ironizando sobre el aspecto que presenta la moderna arquitectura: "Aceptar una arquitectura de una época cualquiera -aunque haya sido un éxito para su tiempo- como un modelo para imitar, sería también una imprudencia y no puede conducir a una buena arquitectura... (los edificios hechos como imitación de otros) los descarto de la discusión porque no pertenecen absolutamente a la arquitectura... Al dejar de lado la tradición los modernistas rehúsan la franqueza en muchos casos donde su instinto los conduciría a resultados que se parecerían a las cosas tradicionales". La desconfianza sobre la aceptación que se tendrá de los nuevos modelos construidos se expresa en tono

de burla al afirmar: "¿qué estado de perversión mental haría que un ser humano se sintiera en su hogar dentro de ellas? (refiriéndose a las nuevas residencias construidas en Europa).

Federico Mariscal, que si bien fue una de las conciencias más respetadas dentro del marco de opiniones que se virtieron en el gremio de arquitectos, no se afilió directamente al impulso de la vanguardia sino hasta principios de los cincuentas (en 1950 construye el "Edificio del Registro Público de la Propiedad", hoy en día modificado, e imitando estrechamente al Le Corbusier de los años treinta), siguió muy de cerca el desarrollo de las nuevas teorías internacionalistas y en un propósito por desencadenar la discusión, publicó no pocas veces opiniones muy favorables en torno a edificios y teorías surgidos en Europa y Estados Unidos. Tal es el caso del artículo titulado "La arquitectura futurista y su gran influencia universal", aparecido en el Excelsior del 9 de marzo de 1924. En este artículo escrito a raíz de la lectura de Vittorio Pica en la Revista Emporium, Mariscal se expresa muy favorablemente sobre el Manifiesto Futurista de Sant-Elia, tanto como del carácter de sencillez y verdad que a su juicio refleja la moderna arquitectura europea: "...lo esencial de los principios expresados por Sant-Elia, es lo mismo que ha repetido toda teoría arquitectónica: que los edificios sean una consecuencia de las necesidades de la época en que se construyen". El 5 de octubre⁽¹⁷⁾ del mismo año, retoma las ideas del futurismo, en este caso haciendo una reflexión en torno al movimiento en la

arquitectura, desde la perspectiva del cinematógrafo como medio de registro y apreciación de su devenir; da cuenta y esto es lo que más nos interesa resaltar, del efecto que la llegada de nuevas circunstancias técnicas había empezado a tener no solo entre los miembros jóvenes de la Sociedad de Arquitectos, sino aún en aquellos que habían sido formados por la ortodoxia de la academia finisecular.

Los resultados de estas críticas y contraposición de posturas técnicas en torno al factor de actualidad con que debía revestirse la arquitectura mexicana, se fueron dando en la práctica en un cada vez mayor apoyo y plegamiento en favor de las voces que pregonaban la actualización de la vestimenta plástica de la cultura mexicana, y que como ya se adelantó con anterioridad, verá sus momentos de mayor consolidación no solo en el campo de las ideas sino en el de la realización objetiva en sí, cuando el racionalismo vinculado a la política socialista del cardenismo, logre paulatinamente ser aceptado socialmente como una alternativa válida en favor de la edificación urbana de la ciudad de México. El uso de los componentes de la tradición tal como fue expuesto por Galindo y Pimentel, será visto durante cerca de tres décadas con recelo en tanto que se le siguió vinculando erróneamente con la postura que pregonaba la apropiación de la historia, solo como recurso de actualidad estética.

EL ARQUITECTO JOSE VILLAGRAN GARCIA.-

La historia de la arquitectura moderna mexicana se encuentra poblada de constantes referencias a la presencia de José Villagrán García. Teórico, filósofo de la arquitectura, maestro y constructor, Villagrán García ha sido desde la década de 1920 y hasta el período de los setentas, una suerte de lugar común en torno al cual se ha hecho girar el concepto de la modernidad edilicia mexicana, debido fundamentalmente a tres hechos que impactaron sólidamente al medio local: la aparición de su Teoría de la Arquitectura así como la constante divulgación de ella desde la cátedra en la Escuela Nacional de Arquitectura; la construcción de las obras hospitalarias en los años veintes y la sólida promoción de que fue objeto por parte de varias generaciones de arquitectos que han venido reconociendo en él no solo al maestro por excelencia, sino al auténtico creador de la arquitectura moderna mexicana. Uno de los propósitos de las reflexiones contenidas en este ensayo, ha sido justamente el tratar de desmitificar las ideas que por costumbre se han mantenido vigentes en torno al origen de la modernidad arquitectónica local, y conseguir mediante el análisis de la obra, los proyectos y las referencias escritas clarificar y racionalizar en la medida de lo posible, el proceso de renovación cultural que en la década de los años veintes y atendiendo a la revolución social en la que se encontraba inmerso el país, provocó para el arte cambios sustanciales tanto

en la concepción de la idea de arquitectura, como en la forma de calificar al hecho espacial, y la incorporación de la experiencia constructiva y artística mexicanas a los nuevos valores de uso y apropiación del espacio que venía demandando la sociedad pos-revolucionaria.

De algún modo hemos intentado en los capítulos precedentes ubicar de acuerdo a nuestra particular valoración de los hechos y de las personalidades, a cada uno de los actores y su obra producida dentro del periodo. en la posición que les corresponde de acuerdo a la trascendencia de sus aportaciones, dentro del panorama de la evolución de la arquitectura nacional. Considerando también el tránsito conceptual, mediante el cual abandonaron paulatinamente la doctrina academicista, y asimilaron las motivaciones que tanto interna como externamente promovieron el acceso al fenómeno de modernidad.

José Villagrán García cursó sus estudios profesionales en la Academia de San Carlos en donde recibió el título de arquitecto el 1°. de octubre de 1923. Siendo estudiante colaboró por lo menos en el taller del arquitecto Guillermo Zárraga y en el Departamento de Construcciones escolares de la Secretaría de Educación Pública, al frente del cual se encontraba el ingeniero Federico Méndez Rivas, y en donde Villagrán fue responsable del diseño del "Estadio Nacional". Entre 1924 y 1925 formó una efímera sociedad profesional con Carlos Obregón Santacilia en la que se produjeron por lo menos los siguientes proyectos: el Edificio para la Lotería Nacional (proyecto), el

Edificio Santacilia (desaparecido), y las casas de departamentos próximas a la Iglesia de San Miguel (hoy desaparecidas). El nombre de Villagrán empieza a ser conocido tempranamente en la Academia de San Carlos, primero por la presentación que hace del proyecto para tesis profesional utilizando copias heliográficas de los planos originales, en un primer impulso por manifestarse abiertamente en contra de la tradición de las magníficas láminas acuareladas que se estilaban en la escuela de arquitectura, dejando sentado con ello que el confería más importancia y trascendencia al contenido del proyecto, que al vehículo en que se expresaba el diseño. La segunda circunstancia, se dió en 1924 cuando el profesor responsable de la materia "Elementos de Arquitectura" abandonó la Academia dejando al curso sin titular; los alumnos del grupo, entre quienes figuraban: Mauricio Campos, Marcial Gutiérrez Camarena, Francisco Arce y Enrique del Moral, solicitaron a tres arquitectos recién egresados: Carlos Obregón Santacilia, José Villagrán García y Pablo Flores que les impartieran clases prácticas dentro de sus propias obras o talleres. En el Excelsior del 6 de julio de 1924 apareció una nota titulada: "El éxito de los talleres libres de arquitectura", en donde se hacía mención al entusiasmo con el que diez y seis jóvenes estudiantes de arquitectura se habían acercado a los despachos de estos tres arquitectos para recibir en ellos clases de composición. A partir de esta experiencia, Villagrán iniciará una importante labor magisterial que abarcará cerca de cinco décadas; dentro de

ella impartirá composición arquitectónica hasta 1935, y la Cátedra de Teoría de la Arquitectura que solo dejó de ejercer en 1936 (habiéndola tomado en 1926, año en que es nombrado profesor titular) y que más tarde transformó con el nombre de "Teoría Superior de la Arquitectura".

Dilecto seguidor de las teorías racionalistas francesas de fines del siglo XIX, Villagrán utiliza como libro de texto para sus primeros cursos el tratado de Juillien Guadet, "Elements et theorie de L'Architecture", de donde extrae algunos de los argumentos que sustentaran su propia versión acerca del deber ser de la arquitectura, no tanto en términos de definir con ello un ingreso formal al campo de la modernidad como otros tantos de habfan propuesto, sino simplemente el cumplir cabalmente con el propósito original de la arquitectura. De esta manera conceptos como: el análisis riguroso del programa, la sinceridad, el uso del dibujo solo como medio de representación de las ideas. y no como fin en si mismo, y el acceso a las formas plásticas como resultado del proceso de diseño y no como circunstancia predeterminada en el proyecto, son expuestos ante un auditorio de jóvenes estudiantes de los cuales algunos paralelamente colaboran con el propio maestro en su propio taller de proyectos.

A los nombres de los discípulos ya citados, habría que agregar los de: Juan O'Gorman y Carlos Vergara, ayudantes junto con Enrique del Moral, Mauricio Campos y Francisco Arce en el proyecto de la "Granja Sanitaria de Popotla", Alvaro Aburto,

Leonardo Noriega, Salvador Roncal, Jesús Rovalo, y Javier Torres Ansorena, quienes constituyen la primera generación de arquitectos formados dentro de la teoría de la arquitectura sustentada por José Villagrán García, y que al decir de Enrique del Moral en 1956: "Es él en México quien inicia con su enseñanza, primero en la cátedra de composición y después en la de teoría de la arquitectura, una corriente propicia para plantear sobre bases sanas el enfoque del problema arquitectónico que llevó, naturalmente, a una manera nueva de ver y entender la arquitectura. Es él quien primero orienta a las nuevas generaciones, clara y firmemente, hacia la urgencia de un análisis metódico de la función para conocer íntimamente las necesidades y llegar así en forma lógica, a una solución arquitectónica adecuada y armoniosa".⁽¹⁸⁾ (Subrayado nuestro).

LA TEORÍA DE LA ARQUITECTURA DE JOSÉ VILLAGRÁN GARCÍA ENTRE 1924 Y 1934.-

Los planteamientos de Villagrán "representan un intento de establecer una concepción racional de la arquitectura, opuesta al academismo decimonónico, en nuestro caso referido sobre todo al porfiriano";⁽¹⁹⁾ Villagrán al ser nombrado profesor en la Academia, hace suyo el compromiso de transformar la crítica

expuesta contra la tradición academicista, en una alternativa que ofreciera a la nueva generación la posibilidad de asumir el ejercicio del diseño arquitectónico no como una mecánica de reproducción estilística, sino como una instancia de creación activa sustentada en el contexto cultural que se vivía, y cuya tarea era la de producir una nueva respuesta a las acciones de la realidad social. Vargas Salguero,⁽²⁰⁾ discípulo de Villagrán y uno de los estudiosos que con mayor acuciosidad ha hecho suya la tarea de historiar y explicar la doctrina del maestro, interpreta el fenómeno en medio del cual surge la teoría de Villagrán, como la necesidad de revalorar un proceso de comprensión de la arquitectura con objeto de lograr una correspondencia histórica entre la arquitectura y el tiempo que le correspondía vivir, buscar la hegemonía entre todas y cada una de las partes de los elementos arquitectónicos, a fin de que la apariencia de la obra integrara una unidad con la estructura que la soportaba, y esta a su vez con las funciones sociales que desarrollarían dentro de los parámetros de su propio espacio.

El estudio de la teoría de Guadet se inicia en la Academia de San Carlos a partir de que el arquitecto Francisco Centeno sustituyendo al arquitecto Amador en la clase de Elementos Teóricos, presenta por primera vez el texto del teórico francés, como propuesta para vertebrar una interpretación de la arquitectura. Guadet al igual que otros tratadistas franceses de fines del siglo XIX habían incorporado el valor de la

sinceridad, a los ya tradicionales que se habían desplegado en la arquitectura occidental desde los postulados de Vitrubio: solidez, utilidad y belleza; cuando Villagrán retoma la lectura de los principios de Guadet para utilizarlos como texto de la clase de teoría con aplicación directa a la de composición, lo hace destacando dos elementos capitales dentro del espectro del deber ser arquitectónico: la observancia de los programas, situación que conlleva a la concordancia con el tiempo histórico y coherencia con la geografía, y la consumación de la obra dentro de los límites de la sinceridad, a lo cual solo se podía acceder tras ejercer una relación lógica entre los materiales de construcción y su apariencia óptica, entre la plástica generada con ellos y la función mecánica del edificio, y entre las formas externas, con la estructura interna del conjunto. Toda esta conjunción de conceptos de ninguna manera nuevos en sí mismos, exponían la necesidad de enfocar la generación de la arquitectura bajo la observancia de tres instancias rectoras que necesariamente conducirían a una renovación en los modelos apreciativos del diseño: el análisis, la lógica y la sinceridad; de ellos, fue tal vez el de la sinceridad el que más impacto produjo en la sensibilidad de los jóvenes estudiantes quienes en algunos casos como O'Gorman y Legarreta, de inmediato descubrieron las profundas relaciones que ello podría tener, no solamente con la exposición del racionalismo europeo presentado por Le Corbusier y los arquitectos alemanes, sino con un elemento de mayor trascendencia his

térica como fue el de la problemática real que padecía el país en materia de habitación y espacios para usos sociales, y la necesidad de enfrentarlos con una actitud que haciendo de lado el enmascaramiento de la plástica, procurara un acercamiento directo a las condiciones económicas y culturales regionales. Si bien la postura de Villagrán planteaba la estructuración lógica tanto de antecedentes como de los componentes formales de la edificación, nunca dejó de lado al valor estético como fundamental dentro de la génesis arquitectónica. López Rangel acotará en ese sentido que para Villagrán lo estético constituye el valor primario atemporal e inespacial, y que en tal medida la teoría del maestro "se encuentra, a su manera, enclavada en aquella línea filosófica de la Revolución, antipositivista antiporfiriana, que funde la intención nacionalista en el mundo de valores metafísicos... y que terminó caracterizando en gran medida, al pensamiento institucionalizado del régimen en sus altos niveles teóricos". (21)

Siguiendo de cerca la opinión de Vargas Salguero (22) en torno al trasfondo ideológico que presenta la teoría de Villagrán en los primeros años de su desarrollo, encontramos la integración de una propuesta objetiva de praxis a partir del análisis y conocimiento de la realidad social y cultural del país, y de la definición de las dos tareas sustanciales de la arquitectura: la primera, dar a conocer las peculiaridades existenciales del pueblo mexicano, y la segunda, desempeñar un papel activo y directivo en la evolución del mismo. Con objeto de

consolidar un cabal conocimiento de la "realidad social" apuntada por Villagrán, él mismo anotaba los siguientes conceptos como concentradores de la problemática a que debía enfrentarse el arquitecto: la pobreza del pueblo y de ahí la necesidad de optimizar los recursos económicos, el desconocimiento de los programas que debían generar la nueva edificación, la falta de cultura y el atavismo que seguía posibilitando la fácil adopción de formas exóticas provenientes del extranjero. Vargas Salguero enuncia por otra parte, algunas de las condiciones de tipo político y cultural que presentes en la década del veinte, permitieron la extensión de un modelo edilicio que rápidamente encontró la posibilidad de convertirse en una verdadera doctrina de la arquitectura: la maduración de la técnica constructiva a base de concreto armado, las reivindicaciones de los postulados estatales de dotar de vivienda al obrero, la higienización del ambiente, la renovación urbana, y la presencia de José Villagrán impartiendo la cátedra de teoría de la arquitectura y construyendo edificios en donde quedaba a todas luces manifiesta la aplicación de su particular modelo teórico.

EL CURSO DE TEORIA DE LA ARQUITECTURA DE 1930.-

Villagrán reúne sus experiencias profesionales y docentes a lo largo de cinco años de ejercicio e integra para el curso

de teoría de 1930, un programa de temas a revisar que constituye el primer antecedente formal de una teoría propia; resultado no solo del estudio de los tratadistas ya enunciados, sino de la confrontación de sus principios en la realidad constructiva. Vargas Salguero⁽²³⁾ expone como logros académicos derivados de la exposición de este curso los siguientes: la aceptación del análisis metódico del programa de necesidades como única antesala a la solución del proyecto, la consideración a que la plástica del conjunto debe conformarse en base a la sincera exposición de la estructura portante, los materiales de construcción y la técnica constructiva, la orientación de todas las materias del plan de estudios de la carrera de arquitecto hacia el fortalecimiento de la materia de composición y la transformación de la teoría de la arquitectura de una investigación de principios, en una herramienta cuya utilización podía orientar la práctica profesional. Por considerarlo un documento de primera importancia, transcribimos a continuación el contenido del programa citado:

PROGRAMA GENERAL PARA LA CLASE DE TEORIA DE LA ARQUI-

TECTURA

I. TEORIA.

a. PRELIMINARES:

Importancia social de la arquitectura para un pueblo. Fijación de la finalidad de la arquitectura.

La arquitectura, una de las bellas artes plásticas;

sus relaciones con las otras artes de su género. Medio de expresión: la construcción. Medios de representación: el dibujo y la maqueta o el boceto. Las dimensiones reales factor imprescindible de la arquitectura.

b. LA OBRA ARQUITECTÓNICA. Sus características en relación a las de otras artes. La forma estructural plásticamente bella. Utilitarismo, estabilidad mecánica y belleza arquitectónica. La técnica particular de la arquitectura. La ejecución colectiva de la obra.

Fases de la producción arquitectónica:

El programa; su investigación, amplitud e importancia básica como principio de composición.

La composición. La sinceridad arquitectónica como base de su estudio. Regionalismo: expresión sincera del medio físico-social (la tradición interés que presenta al arquitecto moderno y criterio para estudiarla).

Modernismo consciente: expresión sincera de su época; pseudo-modernismo. Carácter: expresión sincera del programa individual, disposiciones simplemente bellas y disposiciones utilitarias. Lógica constructiva: expresión sincera de una estructura; disposiciones constructivas.

La proporción. La sinceridad arquitectónica como base de su estudio. Proporciones racionales: forma y disposiciones consecuentes con función, situación (deformaciones por perspectiva, claro-oscuro-, color, ambiente) y dimensiones (escala humana, fuera de escala, relativa). Pro-

porciones monumentales: forma, disposición y dimensiones en relación al programa. Proporciones tradicionales: su estudio, interés para el arquitecto moderno y criterio para emprenderlo. El croquis de estudio: método para la educación del arquitecto.

La ejecución. Medios de representación para llegar a la ejecución de la obra, sus errores y peligros. La arquitectura y la construcción como arte y ciencia. El arquitecto técnico de la construcción. El "acabado" y la calidad elementos indispensables de la obra arquitectónica. La arquitectura sin construcción es imposible.

c. EL ARQUITECTO. La importancia de su papel social desde el punto de vista cultural. Observación y estudio con cienzudos de su medio social y físico. Los estudios profesionales: distintos ciclos; su finalidad común. La ejecución de la obra arquitectónica como punto de vista de los estudios y del estudiante.

II. ELEMENTOS DE LA ARQUITECTURA (O DE LOS EDIFICIOS).

a. PRELIMINARES. Estudio de los elementos como ejemplo de aplicación de la Teoría General. Los ejemplos antiguos, modernos, criterio para estudiarlos. Decoración, ornamentación y adorno.

b. CLASIFICACION DE LOS ELEMENTOS. Puntos de vista.

Continuos. Los muros, su composición, tipos.

Sus accidentes: los vanos, su composición, tipos.

Aislados. El pilar, la columna y el poste. Los órdenes

clásicos, criterio e interés para su estudio, estudio comparativo, prejuicios y mala aplicación de ellos. El poste en la arquitectura actual.

2. Cubiertas.

Horizontales. Azoteas y entrepisos; su composición y tipos. Inclinadas. Techo inclinado; su composición y variedades.

La Bóveda, su composición, tipos y peculiaridades en relación a los otros tipos de cubiertas.

3. Comunicaciones verticales. La rampa y la escalera como elementos de arquitectura, su composición y tipos. Las comunicaciones mecánicas en relación con los elementos que se estudian.

III. OBSERVACIONES.

El curso debe comprender: la ejecución de croquis de estudio, visitas a edificios y colección de apuntes de clases, circunstancia que hace condición a los alumnos - para ser admitidos a examen al presentar los trabajos señalados y justificar su asistencia a las visitas que el profesor extime necesarias.

"Importancia de la plantilla como comprobación y desde el punto de vista de la Teoría de la Arquitectura".

México, D. F., enero de 1930

El profesor de la clase.

José Villagrán García. (24)

OPINION DE JOSE VILLAGRAN GARCIA EN TORNO A LA ARQUITECTURA -
MEXICANA DE LA TERCERA DECADA. -

En noviembre de 1950 se llevó a cabo la inauguración en el Palacio de Bellas Artes de la Exposición de Arquitectura Mexicana Contemporánea, evento que tuvo una enorme importancia histórica por varios aspectos. En principio, el aval que el Estado mexicano le confirió a la arquitectura para ser mostrada dentro del recinto oficial dedicado a la veneración artística, revaloraba de hecho la cualidad de "obra de arte" que tanto había sido defendida por la mayoría gremial, sobre todo después de los embates recibidos tanto por los ingenieros a principios de siglo, como por los seguidores más radicales del funcionalismo; fue además una importante recopilación fotográfica y documental de la obra más sobresaliente construida en el país en los primeros cincuenta años del siglo, y finalmente fue una suerte de "pontificación" a la persona de José Villagrán, quien abrió la exposición dictando la conferencia titulada: "Panorama de cincuenta años de arquitectura mexicana contemporánea". Si bien Villagrán había venido ejerciendo una cada vez mayor influencia en el campo de la arquitectura tanto por su constante ejercicio docente, como por la proliferación de sus obras y la capacidad de decisión dentro de los grandes planes nacionales (los de la construcción de hospitales y escuelas fundamentalmente) el evento de 1950 significó la autenticación de su doctrina como la única responsable del surgi

miento de una arquitectura moderna en México. A juzgar por la revisión de la documentación fotográfica de la obra expuesta en aquella ocasión, se concluye que la selección fue hecha tomando en cuenta como parámetro fundamental la teoría de Villagrán en la medida de que hacia mediados de siglo, ésta ya había rebasado el propósito original definido por el mismo autor de ser tan solo una herramienta para la orientación profesional del arquitecto, convirtiéndose en la piedra de toque de la imagen de modernidad edilicia en el país.

Villagrán estructura su conferencia ⁽²⁵⁾ en dos partes, en la primera plantea una división en cuatro secciones de la producción arquitectónica local en base a la orientación estilística asumida por cada una de ellas, la segunda es una auténtica apología de su propia teoría, reconociéndola como la iniciadora (cita inclusive la fecha de 1924) del "movimiento moderno", circunstancia que no fue planteada originalmente como propósito a conseguir por él mismo en los primeros años de su ejercicio profesional; respecto de la tipología arquitectónica con la que el autor define la producción de los años treinta, la clasificación se establece del modo siguiente: la "anacrónico-nacional" caracterizada por la reutilización de las formas higtóricas mexicanas, indígenas y coloniales (de la cual participó en algún momento Villagrán) que más tarde escapó de los propósitos de definición cultural con que fue desempeñada originalmente para conducir al usuario por los "caninos de peor gusto que haya pisado durante el siglo". Sin establecer ejer

plos concretos, Villagrán condena esta tendencia por su incom
prensión estilística y estética, por su condición atectónica
que hacía compatibles a las viejas formas con los nuevos con
ceptos de vida, y finalmente por su falta de lógica construc-
tiva. A esta corriente sigue la denominada como "individualis
ta", que se mantiene atectónica aunque reconoce en ella valo
res de originalidad y actualidad cultural, sobre todo por lo
que toca a la abolición del concepto de "estilo estático" -
[sic]; a juicio de Villagrán su principal mérito fue el de
abrir las puertas de la "modernidad" y preparar el "advenimien
to de la etapa inmediata" [sic]. Juan Segura es reconocido
como el más importante representante de la tendencia en tanto
que fue creador de formas originales apoyadas en las colonia-
les, "pero con un carácter totalmente nuevo que a mi entender
depura de hecho las doctrinas sustentadas hasta entonces en la
práctica..."(26)

La última etapa nacida en 1924 es la que encabeza el pro
prio maestro aprovechando las conquistas de las anteriores y -
definiéndola en los siguientes términos: "...inaugura su acción
en el terreno de lo teórico, al formular un cuerpo de doctrina,
que se constituye en orientador de la nueva práctica".(27) Pe
re conoce el importante estímulo que significó para el advenimien
to de la nueva sensibilidad el cuerpo de conocimientos ofreci-
dos en las cátedras de San Carlos por maestros como: Carlos H.
Lazo, Federico E. Mariscal, Francisco Centeno, Manuel N. Ituar-
te y Paul Dubois, así como también la simpatía que algunos fun

cionarios jóvenes del régimen posrevolucionario prestaron hacia la construcción de los edificios de sus respectivas dependencias dentro de los cánones de la nueva doctrina entre otros: Bernardo Gastelum, Roberto Medellín, Narciso Bassols, Salvador Zubirán, Gustavo Baz y Jaime Torres Bodet. Villagrán explica la sustancia de sus planteamientos originales como la búsqueda de una forma-expresión de la cultura de su "tiempo y lugar" [sic] a través de la aplicación del "estilo dinámico de las formas", plantea sin recurrir a la primera persona, que en ese momento se descubrió que "el medio de expresión de la arquitectura no es lo geométrico a secas, sino el espacio integrado por formas de edificación...atribuyendo no al material sino al sentido que le infunde el artista (subrayado nuestro), su potencialidad expresiva". (28) No deja de reconocer que fue solamente tras la lectura de los textos de Julien Guadet, que descubre el valor de la sinceridad como condición ineludible dentro del fenómeno arquitectónico con lo que consigue además integrar el parámetro teórico de "forma-finalidad y medio" presentes e indisolubles dentro de una concordancia absoluta con la obra material. "La forma arquitectónica había así que perseguirla partiendo precisamente del dominio de la técnica constructiva, y del conocimiento lo más científico que fuera posible de la finalidad por satisfacer o sea del problema, para alcanzar como iniciación de solución del programa" (29) (subrayados en el original). La ponderación del programa como antecedente fundamental a la solución plástico-es-

pacial ha sido sin duda una de las grandes aportaciones del complejo teórico de Villagrán y su expresión concreta en la arquitectura mexicana, en torno a este concepto su autor termina expresando lo siguiente: "...la investigación del problema como previa a la formación de un programa y necesariamente como antelación a la creación de la forma resultante. Se entendió así por programa arquitectónico no una lista de nombres con supuestos formales predeterminados, sino el conjunto total y complejo de exigencias humanas por satisfacer con una obra arquitectónicas".⁽³⁰⁾ (Subrayados del autor).

LA OBRA CONSTRUIDA ENTRE 1925 y 1934.-

Villagrán contó con la invaluable posibilidad desde 1924, de ir sometiendo el tejido de sus especulaciones teóricas dentro del marco objetivo y concreto de la edificación, ingresando de este modo en un constante ejercicio de praxis que a la vez que coadyuvó a la configuración de su doctrina arquitectónica, le permitió en todo momento confirmar la particular validez de sus postulados frente a los resultados derivados de la obra construida. De esta manera, Villagrán escapó del peligro de caer en la vacuidad de las especulaciones cuando no se tiene a mano la posibilidad comprobatoria, circunstancia que en arquitectura se torna de gran complejidad toda vez que el

creador depende de la demanda de un mercado externo, y de la aprobación particular del cliente para el desarrollo de una concepción plástica que como en el caso y época que nos ocupa, se presentaba en vías de experimentación; sin embargo, José Villagrán logró tener esta circunstancia a favor desde el principio, e incluso con la particularidad de haberse tratado de encargos del sector oficial para construir obras de servicio colectivo cuya repercusión se extendería en beneficio de la comunidad, circunstancia que contribuyó decisivamente a avalar los recursos de desarrollo formal que ofrecían los edificios diseñados por el maestro. El curriculum de Villagrán en este sentido, tiene el mérito a diferencia del resto de los precursores europeos, de haberse nutrido en casi su totalidad con obra pública que forzosamente fue juzgada no solo por el acucioso crítico que logra franquear las fronteras que establece la obra hecha para particulares, sino por un extenso público que a lo largo del tiempo ha hecho uso extensivo de su capacidad de apropiación del espacio. Las obras más importantes ejecutadas por Villagrán en este primer período de actuación profesional son las siguientes:

1. Granja sanitaria y adaptación de las instalaciones del "Instituto de Higiene" en Popotla D. F. 1925.
2. Sanatorio para Tuberculosos en Huipulco, Tlalpan, D. F. 1929.
3. Proveedora Nacional de Leche, en Popotla D. F. 1929.
4. Dispensarios Antituberculosos en el D. F. 1929.

5. Casa Hogar Infantil N°. 9, en Balbuena D. F. 1934.

EL INSTITUTO DE HIGIENE DE POPOTLA/1925.- (modificado, fotos 1, 2, 3, 4, 5 y 6).

El Dr. Gastellum encargado del Departamento de Salubridad, encomendo al arquitecto José Villagrán García la construcción en 1925, de una granja anexa al Instituto de Higiene, que ocupaba un área de 14,000 M² y necesitaba prepararse para la incorporación de una nueva tecnología para la fabricación local de vacunas: "El proyecto primitivo nació de la urgencia de construir establos para las terneras destinadas a la preparación de la vacuna anti-variolosa, y se trató de limitarlo exclusivamente a un establo y a un depósito de forrajes...";⁽³¹⁾ la celeridad y la economía con que se llevaron a cabo las obras, motivó a las autoridades a encomendar al propio Villagrán la transformación de los edificios existentes y la construcción de los necesarios para la renovación total del instituto, mismo que fue inaugurado formalmente el 15 de septiembre de 1927. Amén de la importancia que este conjunto guarda dentro de la historia de la arquitectura mexicana moderna, parece ser a juzgar por la nota aparecida en el periódico Excelsior del 18 de septiembre de 1927, que para el Departamento de Salud representaba un acontecimiento de primera importancia tanto desde el punto de vista de la higiene colectiva, como de la

independencia económica que se había propuesto el Gobierno del General Calles, y que con la construcción de estas instalaciones alcanzaban una primera fase de cristalización al possibilitar la elaboración local de vacunas contra los males endémicos de la época (viruela y paludismo entre otros) sin tener que recurrir el aprovisionamiento en el mercado externo; citando a la nota antes mencionada encontramos que: "con la terminación de las obras del instituto, el Departamento (de Salubridad) ha quedado en disposición de combatir las epidemias, declaradas o probables, más efectivamente y con menor gastos que cuando tenía que importar productos biológicos de otros países. Y cuenta ahora con una institución donde podrán estudiarse todos los problemas sanitarios nacionales que, por existir únicamente en México, no se han resuelto en ninguna otra nación... cumple el Instituto de Higiene con una de las más vivas aspiraciones nacionales, cuando establece dentro del país una nueva industria, colaborando en su independencia económica. Y al hacer posible para el Departamento de Salubridad una labor más efectiva y menos dilatada en la conservación de la salud pública..." (Subrayados nuestros).

La repercusión que tuvo esta obra dentro del ambiente arquitectónico local fue casi inmediata, toda vez que la presencia de José Villagrán había empezado a alcanzar una posición destacada tanto en el ámbito estudiantil de la Academia de San Carlos, a través de la exposición de su cátedra de teoría, como dentro del mismo gremio profesional al haber sido nombrado

Presidente de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos para el período 1926-1927, de tal suerte que la inauguración de la primera obra concebida por él dentro de la independencia del ejercicio libre de la profesión, fue juzgada de inmediato como la expresión en los hechos materiales de los conceptos difundidos con su teoría. Tanto el diario Excelsior (septiembre 18 de 1927), como la Revista Cemento (Nº. 20, diciembre 1927), se ocuparon de ponderar y publicitar la aparición de la obra desde el punto de vista de una muestra de arquitectura moderna. Carlos Obregón Santacilia es el encargado de hacer la presentación y explicación del proyecto para la Revista Cemento, apareciendo una serie de fotografías tanto de interiores como exteriores de los edificios recién inaugurados; sus opiniones resultan de gran importancia no solo por la aceptación del estilo y morfología planteados por el autor, sino por el conocimiento que presupone de la teoría de Villagrán y el descubrimiento de su aplicación en la consumación del conjunto, es por otra parte, este escrito de Obregón Santacilia la primera crítica fundada que tenemos registrada de la obra arquitectónica de José Villagrán: "... (la Granja Sanitaria) es un verdadero organismo, un todo en que cada elemento y su constitución espacial obedecen a un fin, en que cada cosa está hecha para cumplir un servicio, para desempeñar un trabajo. Tiene la sencillez y perfección de una máquina... su arquitectura... sobria en sus líneas resultando de la construcción de cemento armado y que revelando su estructura son bellas por sí solas..."

podría decirse que es la primera obra en que se haya logrado esto en México: un ambiente uniforme, desde que se cruza la puerta hasta llegar al último departamento". (Subrayados nuestros). No deja de llamar la atención la categoría de primicia que Obregón Santacilia confiere al edificio, sobre todo - si no perdemos de vista el importante papel que su propia arquitectura desempeñaba en la etapa de la edificación de las estructuras edilicias de la era de la pos-revolución, dentro de las cuales sirviendo tanto para el Estado como para la iniciativa privada, Obregón había presentado edificios como el Pabellón de Rio de Janeiro, el Conjunto de la Secretaría de Salubridad o el Edificio Santacilia, los cuales cada uno dentro de su línea estilística y uso social, se habían concebido como opciones a favor de la imagen de transformación y modernización de la cultura mexicana.

De las ideas expresadas por Obregón para describir la génesis y léxico del Instituto de Higiene, tres serían las que desde nuestro punto de vista se convierten en síntesis interpretativa tanto de la doctrina de Villagrán, como de la adopción de recursos ideológicos extranjeros pero encaminados hacia el programa de actualización del criterio con el que en México se enfrentaba el problema de la construcción del presente: primero, se presenta la idea de la arquitectura entendida como un organismo dotado de integridad y congruencia propias, dentro del cual las relaciones e interdependencias son regidas por la lógica que da respuesta a las necesidades de

uso que expone el usuario; lo segundo, viene a ser la aceptación por parte de Obregón de la figura simbólica creada por Le Corbusier en torno a la depuración y perfectibilidad de la arquitectura, diciendo de ello que debía ser una "máquina para vivir" (Le Corbusier se refirió específicamente a la casa habitación). La tercera y última definición, se desarrolla en torno a la modalidad estética que se trasluce en los edificios de la Granja Sanitaria, y que propone un modelo plástico sustentado en dos principios: el primero en torno a la cualidad expresiva que ofrecen el concreto armado, y el segundo que de hecho es parte fundamental de la doctrina del propio Villagrán, se refiere a conducir la resultante plástica a través de la expresión externa de la estructura portante del edificio.

Dos circunstancias expuestas en el diseño del Instituto de Higiene fueron decisivas para la configuración de la llamada Escuela de Villagrán en los años subsecuentes: la formulación de un programa arquitectónico como punto de partida para la concepción del proyecto, y la presentación de un vocabulario plástico que carente de cualquier concesión al ornamentalismo, demostró materialmente las posibilidades que entrañaba la aplicación de la metodología de diseño propuesta por Villagrán. En el año de 1956, cuando la influencia del maestro ejercía un papel determinante tanto en la orientación que se daba a las clases de composición en la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM, como en la construcción de la obra pú-

blica y privada del país, ello debido fundamentalmente a que la mayoría de los arquitectos que se encontraban en ejercicio pertenecían a su no poco numeroso grupo de discípulos, Enrique del Moral y Alberto T. Araí formulan una serie de conclusiones en relación a la estética del Instituto de Higiene cuya orientación configura la certeza de que con este edificio se inició la arquitectura moderna mexicana. Del Moral apunta: "La Granja del Instituto de Higiene, en Popotla, es la primera (obra) de espíritu moderno construida en el país y, por lo tanto, de una importancia capital y única...la novedad que esta obra aportaba a la arquitectura mexicana residía en que fué concebida -en la distribución, proporción y relación de los diferentes locales, en el sistema constructivo y en la solución de las fachadas- como una consecuencia lógica del análisis rigorista del programa y de las necesidades por satisfacer. Las formas nacen de manera natural y armónica, gracias al estudio cuidadoso de la función de los diferentes elementos que integran la composición, reduciendo estos al mínimo indispensable... Esta manera de replantear el problema arquitectónico replanteándolo en sus bases lógicas y naturales es el paso definitivo que determina la iniciación de la arquitectura moderna en México (subrayado del autor).⁽³²⁾ Alberto T. Araí en relación a la plástica ofrecida por Villagrán, como resultado de la adecuación de las condiciones técnicas y culturales externas a la solución "lógica" del programa arquitectónico, expresará que: "tanto los basamentos como los paramentos maci

zos, como los vanos, como las techumbres, fueron respetados en su existencia, aunque radicalmente transformados en su constitución, su función y su forma... Villagrán mejor conocedor del pasado universal, conservó en sus fachadas, dentro de su modernidad, los elementos de justificada existencia innombrable, como por ejemplo la cornisa".⁽³³⁾ Los recursos formales empleados por Villagrán en Popotla y que mayor atención merecieron por parte de Araú y Del Moral son los siguientes: azoteas sin pretilas, losa plana (en sustitución de la cubierta inclinada) prolongada más allá de los paños de fachadas hasta formar aleros, tubos de drenaje de azoteas expuestos en calidad aparente sobre las fachadas, juegos de sombras producidas por los aleros, estudio minucioso tanto de las proporciones como de las relaciones de vanos y macizos en la volumetría general, presencia externa de la estructura de soporte del edificio, identificación de interiores con sus correspondientes exteriores.

El conjunto del Instituto de Higiene (hoy en día transformado casi en su totalidad sin respeto de los edificios proyectados por Villagrán, ni de su importancia dentro del contexto de la arquitectura mexicana del presente siglo) aparece en el plano original⁽³⁴⁾ (Foto 3) como una disposición de edificios en base a un eje norte-sur siguiendo la forma rectangular del terreno; las estructuras construidas por Villagrán (aunque por la falta de información sobre el proyecto original y la readaptación de estructuras existentes, tenemos algunas

dudas sobre las obras realizadas por el maestro en el resto de los edificios) aparecen en la zona central obedeciendo a un programa eminentemente simétrico que contribuye a reforzar el eje natural del conjunto, al mismo tiempo que parece conformar un sub-conjunto central de estructuras nuevas y con cierta independencia respecto de las anteriores que aparecen bordeando la periferia del terreno. El acceso se da por el flanco poniente y a partir de él se inicia la presencia de los edificios proyectados por Villagrán: la casa del portero en primer término, el Pabellón de vacuna antivariolosa en el remate norte del eje interno y en torno al cual se agruparon los nuevos edificios, dos crujías en posición simétrica aunque no iguales en forma, conteniendo el establo de terneras (la poniente) y las caballerizas (la oriente), ambas dan lugar a una suerte de plaza en cuyo centro se localiza la bodega de forrajes; próxima a él la sala de necropsias y en la culminación sur del eje sin buscar una estricta coincidencia en cuanto a los remates axiales, se localiza el pabellón de sueros.

Según la nota periodística ya citada del Excelsior del 18 de septiembre de 1927, la descripción del contenido de los edificios en ella mencionados se transcribe a continuación:

"Pabellón de Sueros.- Comprende una biblioteca, el laboratorio particular del director, un laboratorio de control bacteriológico, un laboratorio de investigación para extranjeros distinguidos, huéspedes del Departamento de Salubridad; una refrigeradora, cuatro departamen-

tos para envase de los productos, dos laboratorios para la preparación de sueros y vacunas, un departamento para la preparación y esterilización de medios de cultivo, un anexo para los cueros y conejos en observación, un cuarto de inoculación, una sala de operaciones para animales, un laboratorio de investigaciones fisicoquímicas, una sala de filtración. Y anexos al pabellón de sueros: una cuadra para los caballos inoculados, una sección de caballerizas con sala de sangrías e inoculaciones, un laboratorio de veterinaria, un baño para caballos y un departamento de cuarentena para los mismos.

2°. Pabellón de Vacuna.- Comprende un departamento para envasar y empacar los productos, un departamento para la fabricación de ampollita y un depósito de materiales de envase, una sala para la aplicación de linfa anti variolosa, un laboratorio para la preparación de vacuna antivariolosa, un cuarto para la oficina de la Sección de Vacuna Antivariolosa, una sala de trituración de vacuna y un cuarto de envase. Anexo al pabellón de vacuna hay un establo con los departamentos siguientes: un establo de cuarentena, una sala para lavar, y pesar las terneras; un establo para la observación de las terneras inoculadas, un departamento para la siembra y cosecha (...) linia y otro para la esterilización del material empleado en ellas.

Anexos comunes al pabellón de sueros y al de vacuna hay un pabellón para el abastecimiento de forrajes, una

sala de necropsia con horno crematorio y un laboratorio de veterinaria.

3° Pabellón de Anatomía Patológica.- Posee dos laboratorios y dos departamentos para trabajos de fotografía.

4°. Pabellón de Administración.- Comprende la Dirección, la Secretaría y el Archivo; la administración y el Almacén, dos laboratorios de parasitología, un cuarto para fotografía y un departamento de Química con dos laboratorios, un cuarto de balanzas, un cuarto oscuro para espectroscopia y seis laboratorios de investigación.

Anexos al pabellón de Administración hay 23 bodegas, un pabellón para cueros, ratas, ratones, y conejos y un departamento para monos".

La casa del portero, (Foto 5) es una pequeña estructura de apenas 30 m² de superficie construida, que representa en sí uno de los primeros ensayos en México para la definición de un prototipo de vivienda mínima, tanto por el área de edificación como por la cobertura de los elementos indispensables para la vida material del usuario. Dentro de un esquema totalmente compartimentado, (lo cual nos hace pensar por otra parte, que las inquietudes de Villagrán en este momento no contemplaban el análisis del espacio interno), se ubican a partir del acceso centralizado las siguientes dependencias: comedor, recámaras, cocina, azotehuela [sic] y sanitarios. El área de servicios ocupa cerca del 40% del recinto y no se contempló una estancia familiar tal vez por una concepción excesivamente puntillosa

en cuanto a que la actividad del velador debería desarrollarse siempre en los exteriores. El volumen en su vista externa se presenta como un cubo limitado en su altura por la losa plana con volado perimetral formando el alero, y una muy interesante dinámica de vanos como no se apreció en el resto de los edificios proyectados; la fachada norte que contiene el acceso, presenta un rompimiento de la centralización del mismo mediante la presencia de una ventana (a la cocina) y el adosamiento de una lámpara sobre el costado izquierdo de la puerta, estos tres elementos únicos, de diversas dimensiones y con una perfecta proporción de medidas, provocan una suave dinámica de perforaciones dentro de la rigurosa regularidad del paño -- frontal. La fachada sur presenta uno de los primeros casos de composición abstracta que se dan en la arquitectura mexicana, mediante la combinación dentro del límite del paramento rectangular de un solo vano horizontal (correspondiente al área de baño) que parece rasgar la integridad del muro para introducir una lengüeta transparente dentro de la opaca solidez del conjunto; dos manchas sombreadas terminan el discurso de elementos en esta parte de la casa, la del alero preponderante por su continuidad y densidad, y la del repizón de la ventana, sutil en cuanto a su dimensión pero de gran agilidad virtual en tanto que contribuye al equilibrio asimétrico a que da lugar la penetración lateral de la ventana. El resto de la ventanería de la casa presenta repizones cuyo dimensionamiento más que contribuir al aspecto funcional de servir como apo-

yo a la herrería externa, juega el importante papel de desencadenar un elocuente discurso de sombras horizontales discontinuas unas de otras, que amén de vitalizar los paños, señalan un contraste respecto de la continuidad perimetral de la sombra del alero.

El Pabellón de vacuna antivariolosa, (Fotos 1 y 4) es el único edificio de dos niveles de la serie proyectada por Villagrán. Se trata de un sobrio prisma rectangular rematado verticalmente por la losa tapa prolongada para formar aleros, y cuya presencia constituye uno de los innovadores valores estéticos propuestos por el autor como elemento unificador del conjunto; si bien en la casa del portero se aniquila la simetría en las fachadas, en los pabellones dedicados a la producción de vacunas aparece acusada de una manera determinante a partir de la posición central del vano de acceso. La planta es ligeramente cruciforme con accesos por el norte y el sur sobre la cruceta central, que se distingue interiormente por contener las escaleras mientras que en el exterior cuenta con los accesos, sendas marquesinas sobre ellos, y el consecuente desprendimiento de su masa sobre el volumen general de la estructura. De esta manera Villagrán establecía de una manera clara, en qué medida la expresión externa de las diferentes tareas desarrolladas en el interior, podrían contribuir a la generación plástica consolidando un modelo estético particular y distintivo para cada edificio, alternativa que se presenta en contra de la homogeneización característica de la arquitec

tura de procedencia clásica que habiendo pasado por el tamiz de las academias europeas, habían contribuido a partir del triunfo del neoclásico en el siglo XVIII a la tiranía de la homogeneidad estilística externa, sobre el ordenamiento interno de las funciones. La fenestración aparece como dos bandas de cinco vanos por planta en cada uno de ambos lados de la nave a partir del cruce central; las bandas a su vez se integran mediante ventanas rigurosamente regulares en su proporción cuadrangular y de una asepsia total en cuanto a que carecen de cualquier elemento accesorio, su distinción estética en el conjunto la da su particular dimensionamiento y la relación armónica a que dan lugar respecto del continente externo del propio edificio. Un alto rodapie cubierto apenas con el mismo aplanado de mortero que el resto del conjunto, señala como dice Arai, un intento de continuidad con la morfología tradicional distinguida en este caso con una variante en el tratamiento cromático de los alzados, generalmente distintos respecto de los rodapies según costumbre heredada de la arquitectura colonial.

Respecto al eje menor del crucero central, se expresó externamente mediante sendos volúmenes adelantados del paño general de fachadas corriendo la corniza superior en torno al perímetro de la masa; en planta baja los accesos se acusan mediante la presencia de marquesinas voladas (continuación de la losa de entrapiso) definidas mediante un suave recorte mixtilíneo. Los vanos de ingreso se manejaron con cerramiento

ochavado, engrosamiento de las jambas y juegos lineales combinados con relieves que por lo menos en uno de los casos⁽³⁵⁾ presentan un motivo figurativo: la serpiente, símbolo tanto de la actividad médica, como de la producción de vacunas a que estuvo dedicado el conjunto. Este diseño de pórtico expone una extraordinaria similitud con el propuesto por Carlos Obregón Santacilia para el edificio del Departamento de Salubridad que se construyó por el mismo año de 1926, así como también con el propósito de vano abocinado que tanto caracterizó en la misma época a la obra de Juan Segura. El volumen contiene el acceso sur hacia la plaza central, se distingue del resto del conjunto al presentar las siguientes variantes: un desprendimiento atenuado del paño general, la marquesina más breve que la colocada al norte y tres ventanas de proporción vertical sobre el segundo cuerpo del volumen. En la medida de que el avance del plano frontal es menor que el expuesto al norte, el vuelo de la cornisa superior acompañando siempre el perímetro de la planta se ve frenado, manteniendo la misma relación métrica que en el resto del edificio. El volumen norte presenta las características de haber sido el acceso principal, toda vez que con un mayor defasamiento del paño hacia el frente, así como un vuelo más amplio de la marquesina se obtiene una concentración más intensa de sombras a pesar de que las condiciones de la orientación limitaron por naturaleza las ventajas del asoleamiento. La notable amplitud de las ventanas vino a repercutir en los interiores. en un prototipo espacial

definido por la claridad lumínica, y el vínculo constante entre medio externo y la vida interna del edificio, en gran relación con la imagen que tanto la tecnología al servicio de la medicina como la arquitectura de hospitales en Europa se habían encargado de difundir desde principios del siglo, a través de permitir en todo lo posible el libre acceso del sol como símbolo tanto de higiene pública como de terapia naturalista en favor de la medicina. La gramática plástica ensayada por Villagrán para el diseño de la granja, queda sintetizada en el tratamiento externo dado al volumen del pabellón de vacuna antivariolosa: sobre muros totalmente desnudos se reintegra al plano y a la línea sus valores geométricos como generadores de una estética restringida en argumentos formales pero de gran potencia abstraccionista; la ventanería es concebida dentro de una regulación proporcional respecto a la dimensión del paramento de fachada, que le permita obrar como constante contrapuntística a lo largo de un ritmo sólido y constante; las sombras producidas por cornizas y marquesinas exponen uno de los grandes aciertos expresivos de Villagrán, al buscar en el control de la incidencia solar sobre los edificios el dominio de un lenguaje plástico que sintetiza mediante un proceso de abstracción todo el vigor de la geometría en favor de la arquitectura.

Las crujías que albergan tanto al Establo de Terneras como a la Caballeriza forman dos unidades horizontales sobre los flancos poniente y oriente del jardín central; la correspondien

te a caballeriza recibió un sistema de iluminación cenital a base de cajas tragaluces armadas sobre la losa de cubierta, amén de la ventanería horizontal elevada que corre a lo largo de cada una de las fachadas largas de los dos edificios. Al centro de este pequeño conjunto se ubicó un volumen cúbico (Foto 6), de extrema sencillez en su constitución geométrica: muros desnudos, puertas en cada uno de los cuatro costados y ventanas altas que en su unión con la losa volada perimetral provocan el efecto de restar arraigo a ésta, respecto de la estructura general, originando un peculiar efecto de aparente ingravidez de los aleros que alcanzan a plasmar sus sombras sobre la limpia constitución plástica de los paños externos. Próximo a esta área y al oriente del establo de terneras aparece la "Sala de necropsias y laboratorio adjunto", (Foto 2) edificio de pequeña dimensión que continua con la misma tónica de asimetría externa que singularizó a la casa del portero; en este caso, y a juzgar por la única fotografía que hemos detectado del alzado principal del edificio, éste aparece con acceso centralizado pero con una manifiesta diferenciación de los valores geométricos de los paños laterales. Mediante un avance planimétrico se provoca el desprendimiento de una sección del pabellón que contiene: la puerta, tres ventanas cuadrangulares y la cobertura de la sombra que provoca una amplia cornisa frontal. El lado contrario se mantiene estático, apenas acentuada la masa mediante ventanas casi esquinadas, ausencia de volado y sobrevaloración del rodapie;

tal parece. a juzgar por los casos de la casa del portero y la sala de necropsias, que Villagrán decide experimentar con los efectos dinámicos de la asimetría en edificios de pequeña dimensión, reservando para los más sobresalientes un manejo lo más ágil posible de la tradicional simetría axial, circunscritura que de algún modo le permite la seguridad de mantenerse muy próximo al camino de la tradición.

El pabellón que cierra el conjunto en el límite del eje sur, es el correspondiente al "laboratorio de sueros". Si bien en los dos pequeños conjuntos mencionados con anterioridad se encuentra la vibrante dinámica de alternancias materiales y ópticas que caracteriza a la plástica moderna de los años veinte, en el laboratorio de sueros nos encontramos frente a la sobria elegancia de una morfología que surge del academismo finisecular para involucrarse con un modelo regido solo por la pureza rítmica de su constitución geométrica; el laboratorio de sueros es tal vez el edificio de traza simétrica mejor proporcionado del conjunto del Instituto de Higiene. El edificio de un solo piso se configura en planta mediante un esquema de patio con jardín y fuente centrales, las fachadas despliegan su nivel único de una manera continua y solo acentuadas mediante la presencia del rodapie a media altura, y una banda de ventanas cuadrangulares del mismo peso virtual que las que aparecen en el pabellón de vacuna antivariolosa. Una vez más la losa plana con volado perimetral continuo, es el medio propiciador de densidades sombreadas que convierten al

claroscuro en el agente primordial del lenguaje arquitectónico de la estructura formal; en este caso además, la losa opera como una placa compensatoria de la energía virtual que se genera tras la prolongada extensión de los paramentos, que dada la relación de medidas entre la altura y la longitud tienden a establecer pese a la predominancia de la simetría, vio lentas fugas horizontales magistralmente suspendidas mediante la presencia del alero perimetral que justamente en las esquinas propone un cambio en la conducción lineal de la fachada, estableciendo la continuidad periférica sin abandonar la imagen corpórea del edificio. Sobre la fachada norte (que es la principal) se abre el acceso, enfatizado además mediante el ya característico avance de la cornisa para simbolizar la generación de una marquesina que encuentra su relación formal inferior, con la presencia de una amplia escalinata que continúa el recorte perimetral de la losa; dos farolas tipo poste aislado al frente de la fachada principal contribuyen a la lectura simétrica del pabellón. El diseño de las farolas en poste, más aún que las luminarias integradas a los paramentos del conjunto, constituyen en sí mismas otra condición absolutamente singular dentro del léxico plástico del Instituto de Higiene; formadas por postes bajos y cruciformes de concreto armado, encierran en el pináculo la caja de vidrio que abrigaba al mismo tiempo que el servicio de iluminación, el símbolo tecnológico que tanto entusiasmo provocó en la generación de arquitectos de la década: el concreto armado integrado al flujo -

eléctrico. Los postes son breves pináculos con terminación piramidal, en donde la cápsula encristalada parece estar abrazada por las aletas del cuerpo cruciforme de la estructura, manteniendo como en el resto del conjunto, una elegante proporción tanto de medidas en altura como del peso óptico de los materiales: la pétreo rigidez del concreto frente a la frágil delicadeza del cristal.

EL HOSPITAL PARA TUBERCULOSOS DE HUIPULCO/1929.- (Actualmente modificado, fotos del estado original, 7, 8 y 9).

José Villagrán incorporado desde 1924 al Departamento de Salubridad, y con la experiencia en el análisis y formulación de programas arquitectónicos tendientes a resolver problemas relacionados con la salud pública. presenta en 1929 su segunda obra del decenio, el "Hospital campestre de Huipulco", construido en las afueras arboladas de la ciudad (Tlalpan) en beneficio de los enfermos de tuberculosis. Si bien resulta claro el perfeccionamiento de una estrategia de diseño fundado en los postulados de la teoría propia, es claro observar por otra parte que el maestro ha hecho en este momento selección dentro de la diversidad de alternativas plásticas ensayadas en Popotla, para conservar y sobrevalorar solo aquellas que parece ser. responden de manera mucho más clara y objetiva a la línea propositiva expuesta con la "doctrina Villagrán".

Paulatinamente se van olvidando las experiencias con la dinámica a que da lugar la asimetría tanto como las conformaciones geométricas señaladas por la abstracción formal, para dar lugar a un manejo más objetivo de la simetría como esquema generador del conjunto, y a una voluntad de diseño que mantiene el rechazo del ornato y funda la fuerza de la expresión en la claridad objetiva del plano la línea y la plenitud lumínica, sin recurrir como lo hizo magistralmente cuatro años antes, a la combinatoria del claroscuro. La continuidad rítmica pasa entonces a sustituir a la violencia contrapuntística de la asimetría, hasta convertirse como dice Arai, en una línea melódica capaz de influir rotundamente en la concepción y lectura de la arquitectura: "A diferencia del ritmo, que es identificación interminable de lo semejante, la melodía solo se logra mediante el arte de enfatizar y subrayar unos elementos ante la necesidad de mitigar el relieve de otros...Este sello melódico (de Villagrán) es lo que hemos llamado la melodía acompañada, trasladada del tiempo al espacio ocupado por la arquitectura actual de nuestro país". (36)

La organización general del proyecto dentro del terreno se vincula estrechamente con el concepto de hospitalización en uso hasta inicios de siglo, y que consiste en disponer pabellones de uno o dos niveles en medio de ambientes arbolados dentro de un esquema centrifugado que rechaza la concentración tanto de actividades como de volúmenes construidos. En este caso se estableció un dilatado patio central unificador

del partido, quedando éste organizado mediante la presencia de dos pabellones de hospitalización (en los flancos oriente y poniente) vinculados mediante sendas galerías que operan como pasos a cubierto en los costados norte y sur; crujeas secundarias se desprenden a manera de brazos extendidos que continúan dentro del medio interno el propósito de horizontalidad que es la condición fundamental del proyecto. Los ejes de simetría permanecen como una constante de gran jerarquía tanto en la conformación del plan general, como en el diseño particular de cada uno de los componentes volumétricos del proyecto, en este sentido la fachada principal (hacia el poniente) aparece como una reinterpretación del modelo compositivo clásico de gran utilización durante el siglo XIX, consistente en disponer un extenso paño horizontal porticado, limitado en los extremos mediante pilones que por su sustancia plástico-visual confinan el ritmo ejercido entrambos; la simetría que se establece de esta manera consiste en la sucesión ordenada de los intercolumnios, que para este caso particular se transforma en la alternancia de amplios vanos con columnas de sección cuadrangular, cuyo dimensionamiento no llega a ser mayor del dispuesto para las platabandas horizontales que definen tanto al entrepiso, como a la losa de cubierta. Los vanos a que hacemos alusión están totalmente descubiertos toda vez que son apenas una aparente separación entre las terrazas inferior y superior, respecto del jardín que rodea y enmarca a los edificios; la condición simétrica que domina al alzado -

frontal que venimos describiendo, se ve acentuada mediante la presencia de un doble acompasamiento que partiendo de los bloques laterales concluyen en un desprendimiento frontal del pabellón al acceso principal, propósito eminentemente formal toda vez que el ingreso real al edificio se presenta sobre el muro posterior de la terraza; este desprendimiento geométrico se enfatiza mediante el engrosamiento de las cuatro columnas correspondientes, que al modificar naturalmente la proporción de los vanos contribuyen a la centralización de la atención del espectador hacia el punto que simboliza el inicio de la vertebración interna del hospital. La emergencia en el segundo plano de la torre de concreto que contiene el depósito de agua (Foto 8), coadyuva definitivamente a la focalización centralizadora de la atención visual, amén de que opera como un singular contraste vertical, dentro de la parsimoniosa extensión horizontal de la banda frontal, de esta manera la fachada se presenta como una rítmica combinación de claroscuros contenidos en los laterales por volúmenes de apretada geometría, y por un pilón central que a pesar de incorporar aberturas intermedias hace las veces de un elemento que compositivamente, ancla y balancea a la masa principal del hospital.

La torre del depósito de agua es un prisma rectangular de base cuadrada, que limpiante despliega su soledad en medio del patio interior (Fotos 7 y 8); presenta en sus cuatro costados rasgaduras verticales que abarcan casi toda la altura del elemento y que a fin de contener la violencia de su des-

plasamiento ascensional, se ven regularmente interrumpidos mediante breves perfiles mensulados que originan una muy peculiar calidad de sombra dentro de la fría corporeidad de la torre. La rigurosa partición axial del conjunto, la explanada interior a manera de patio, y la presencia autónoma del prisma de concreto central, motivan a considerar que en este proyecto tuvo mucho que ver la inquietud subyacente de reinterpretar el esquema tradicional del "patio colonial mexicano", y que en este caso encuentra en el depósito vertical una manera simbólica de mantener la presencia del agua dentro de los recintos habitables (recordando a la fuente), además de constituir una innovadora forma de utilizar las necesidades técnicas de la edificación (en este caso, la altura necesaria para el flujo del agua por gravedad) en favor de la sintaxis de diseño empleado por el arquitecto. Sin embargo resulta necesario establecer que respecto de los conceptos del maestro, nos enfrentamos al menos en este proyecto con una aparente contradicción respecto de la mecánica de diseño, toda vez que mientras el deber ser de la teoría consideró la generación del continente plástico como una consecuencia lógica del análisis del programa, para el caso de Huipulco no sería difícil asumir el hecho de que Villagrán estableció como premisas de diseño a por lo menos los siguientes argumentos: la simetría como rectora de la composición, la dispersión tradicional de pabellones dentro del jardín como alternativa de operación interna del hospital, la configuración porticada de la fachada principal, el recin-

to integrador interno a modo de patio descubierto, y la presencia del agua como reminiscencia de una forma y una costumbre ambiental solidamente arraigadas en la cultura mexicana. No resulta aventurado plantear que en materia de innovaciones plásticas es mucho más pródigo el proyecto de Popotla, sobre todo aquellos aspectos que se plantearon como respuesta categórica en contra del ornamentalismo, los ejercicios de asimetría y movilidad virtual de paños, y la expresión general de una voluntad formal que de una manera dramática rompía ataduras con el pasado y se alzaba dignamente como una expresión rotunda de la modernidad, entendida ésta como el rechazo a las estructuras estéticas abrigadas por la tradición.

Las fachadas internas hacia la plaza, conciben un modelo de fenestración consistente en la alternancia pareada de vanos verticales dentro de paños sólidos logrando un ritmo equilibrado entre oquedades y sólidos, concediendo mayor valorización a la calidad masiva de la geometría; el alero vuelve a presentarse como en el caso de Popotla, como elemento definitorio y de contención vertical mediante la presencia de bandas sombreadas en el remate superior de los alzados. La misma continuidad rítmica matizada por un doble compás observada en la fachada principal, es nuevamente presentada en los alzados secundarios acusando el enfoque central, mediante el recurso de enfatizar una masa central distinguida además mediante la presencia única en este elemento de dos líneas (correspondiente a cada nivel) de tres ventanas verticales. Por lo menos en

uno de los pabellones el cuerpo central es acompañado por sendas escalinatas laterales, cuyo perfil frontal contribuye a acentuar el aspecto individualizante que se pretendió asignar a la masa central. El alzado posterior del pabellón de hospitalización oriente (Foto 9), es formalmente muy similar a la fachada principal, manteniendo de ella la modulación cuadrangular de los vanos mediante el enmarcamiento lineal de columnas y la densificación de las platabandas horizontales; la peculiaridad observable en este lienzo del conjunto, es la presencia de cristalería recubriendo los vanos, que mientras en la zona poniente sirven solo como interrelación ambiental de terrazas con el parque, en esta zona del Hospital, son ventanas que protegen las salas de recuperación. Villagrán recurre al énfasis plástico de la línea para modular la ventanería en una serie de pequeños recuadros formados por los mancuetas; por otra parte, en el remate superior del segundo nivel se da un tratamiento mixto en donde se presenta la imagen siempre cambiante de las cortinas que protegen de la incidencia solar, y la de un alero recortado en la correspondencia de cada uno de los vanos, dentro de un efecto que en las apariencias pretende singularizar el manejo formal de la fachada en función tanto de su orientación, como de la particularidad de la función interna. La asepsia de ornatos prevalecientes en todos los edificios, el adjetivo de la torre-cisterna al centro del conjunto, tanto como la desnudez de los paños y la amplitud de vanos han sido sin lugar a dudas, algunos de los

recursos ensayados en este proyecto que de manera más determi
nante han contribuido a afianzar la presencia del hospital de
Huipulco, dentro del catálogo selecto de las obras que en la
década de los años veintes contribuyeron a moldear la nueva
conciencia arquitectónica del país.

OTROS PROGRAMAS PLÁSTICOS.-

El período abarcado en nuestro análisis, se encuentra po
blado de una serie de ejemplos de edificios de singular cará
cter formal que sin afiliarse objetivamente a ninguna de las
tendencias claramente identificables, son portavoces por sus
características plásticas y conceptuales. de un nuevo sentido
arquitectónico opuesto a las consideraciones de la tradición
y con notable fuerza propositiva. La revisión de algunos de
los casos más sobresalientes resulta de gran interés toda vez
que en su mayoría presentaron alternativas de organización es
pacial o composiciones formales de una gran independencia res
pecto de la generalidad que predominaba en el contexto edili-
cio de la década de los veintes, opciones que incluso tuvieron
que esperar el advenimiento años después, de una nueva crítica
que con mayor apertura tendiera a incorporarlas dentro del -
nuevo léxico de modernidad arquitectónica, que como se ha vis
to a lo largo de estas reflexiones fue la tónica que animó a
la experimentación artística de la cultura de la post-revolu-

ción.

A efecto de ilustrar el contenido de este importante capítulo de la construcción urbana del periodo, hemos seleccionado seis ejemplos de edificios construidos entre 1922 y 1933 que además de constituir un conjunto de singularidades amalgamadas mediante el común denominador de la innovación formal, pueden a su vez la mayoría de ellos, ser adjetivados como la fuente de procedencia de importantes argumentos compositivos que vendrán a partir de fines de los treintas a organizar el nuevo panorama de la arquitectura en la ciudad de México.

DOS CASAS HABITACIÓN.-

El arquitecto Manuel Ortiz Monasterio construye en 1922 una casa habitación en la calle de San Luis Potosí N°. 201, que constituye un modelo totalmente atípico dentro de las normas convencionales de la época. Ortiz Monasterio como algunos otros de sus colegas contemporáneos, se distinguió profesionalmente por una innegable maestría en el desempeño del oficio de diseñador, lo que le permitió a lo largo de su actuación profesional la exitosa experimentación con las diversas tendencias arquitectónicas que se fueron presentando en el medio local, de tal suerte que un recorrido por sus obras nos conduce de las casas tipo "chalet europeo" sobre el Paseo de la Reforma, a la extraordinaria realización plástica dentro

de la cual se consolidó el edificio "La Nacional" (de notable apego al vocabulario Decó), pasando por ensayos en neo-colonial como el edificio departamental de la calle de Vizcaynas, o la peculiar fachada desarrollada para la casa habitación con la que pretendemos ilustrar estas notas.

Se trató en este caso de uno de los primeros ejercicios en contra de la rigidez que representaba el eje de simetría y en consecuencia de la incursión dentro de una modalidad compositiva refñida con la estática virtual de las formas, en tanto que seducida por la dinámica que origina la asimetría. El alzado está integrado mediante un preponderante paño tratado a base de tabique aparente en color naranja, que en la esquina superior derecha sufre un escalonamiento para albergar un plano terminado con repellido y ligeramente remetido que opera como respaldo general de la composición. A pesar de la limitada dimensión de este segundo elemento respecto del total de la fachada, su importancia es trascendente toda vez que además de constituir el trasfondo en el que se apoya el despliegue, acentua mediante el contraste cromático el valor geométrico que caracteriza a la superficie de tabique; el eje de simetría ha sido desplazado y enfatizada la libertad con la que el arquitecto compone la fachada mediante la presencia de vanos de diferentes perímetros dispuestos en posiciones que contribuyen al reforzamiento de cada uno de los cuadrantes del frontispicio, circunstancia que por otra parte se desvincula de la tradicional seriación rítmica con la que habitualmente se inte--

graban los exteriores de los edificios. La diferenciación de las ventanas no solamente se obtuvo mediante el dimensionamiento perimetral sino también por los cerramientos (curvados y adintelados) y las formas: cuadrada, rectangular y apaisada.

El lienzo de tabique que se prolonga hasta la azotea concluye en un delgado alero que apenas sobresale del paño general apartándose del propósito utilitario de servir como protección contra la intemperie, revistiendo con ello la función de ser un elemento eminentemente compositivo, cuyo cometido es concentrar la atención en una región de la fachada distinguida por la saturación cromática y el claroscuro respecto de la contigua, la que limpiamente se desplaza y opera como plano astringente dentro de la composición general del alzado. La asimetría y sus cualidades de movilidad virtual de las formas no tuvo un uso extensivo en esta etapa de experimentación arquitectónica, salvo algunos ejemplos ensayados por Juan Segura en casas de la Hipódromo-Condesa, resulta más bien poco frecuente su presencia en las fachadas pese a que ya en este momento los partidos en planta tendían por los nuevos dimensionamientos de los lotes, al paulatino abandono del régimen axial para concentrar en un flanco las circulaciones (aún las verticales), y en el contrario, las diversas dependencias que integraban el interior de la vivienda. En tal medida es de llamar la atención la adopción por parte de Ortiz Monasterio, de un régimen compositivo que por aquel entonces en Europa empezaba a cobrar particular importancia en tanto que proposi-

ción renovadora, pero que en México tendrá que aguardar hasta el advenimiento del funcionalismo a fines de la década, para obtener carta de naturalización como modelo de modernización.

De consecuencias más moderadas que la obra de Ortiz Novaterio en cuanto al vigor del diseño, se ubican las casas que en diversos rumbos de la ciudad construyó el arquitecto Benjamín Orvañanos, de las cuales se mantiene vigente hoy en día con toda su integridad plástica original por lo menos la de la calle de Orizaba N°. 78 concluida en 1923 (Foto 10). Si bien en lo general sigue adoptando los patrones clásicos en cuanto a la conformación de fachada mediante seriación rítmica de vanos, desplante a partir de rodapie y una métrica regular de hoquedades y macizos, hay en esta edificación la intención de proponer para la fachada una configuración decorativa sustentada en una nueva caracterización de los elementos habituales, pudiendo aventurarse una relación plástica entre el léxico de Orvañanos y el sentido ornamental que aparece en la arquitectura de los epígonos de la secesión vienesa, fundamentalmente Olbrich y Hofmann, quienes sin trastocar la normatividad compositiva heredada de la academia decimonónica, redibujan cada uno de los elementos hasta dotarlos de una nueva identidad desprendida casi totalmente de la consistencia visual que presentaban con anterioridad. De esta manera, los repizones de ventanas tanto como las molduraciones que exornan la fachada se traducen en los proyectos de Orvañanos, en gruesos elementos cuyo peso específico dentro del conjunto hace hincapié en la

defensa de la belleza como hecho primario del fenómeno arquitectónico, con la consideración de que se trata de una nueva estética preocupada en rediseñar los componentes básicos de la fachada buscando alejarse del repertorio tradicional, y proponiendo en su lugar uno alternativo cuyo vigor geométrico reside más en su consistencia plástica. que en su afinidad con las formas clásicas. Los vanos de ventanas adoptan un cerramiento pleno de originalidad y que consiste en un dintel suavemente apuntado hacia el centro; gruesas entrecalles se encargan de independizar la posición de la ventanería respecto de la planimetría general y la presencia casi constante de tableros y cenefas de mosaicos policromos nos refieren a no dudar, a la inclinación desarrollada contemporaneamente en Europa de tratar algunas porciones los muros con delicadas coloraciones, expresadas generalmente mediante formas de origen orgánico.

EL EDIFICIO JARDIN.

Construido hacia 1931 por el ingeniero y arquitecto Francisco J. Serrano el Edificio Jardin (en la esquina de Martí y Sindicalismo, Col. Escandón) constituye una singular experiencia dentro de la notable producción edilicia desarrollada por su autor en la ciudad de México. La obra de Serrano. pese a lo notable de su carácter y a la gran abundancia de ejemplos

que han logrado subsistir a la depredación y a las modificaciones que suelen imponer los usuarios, ha sido poco historiada y analizada de tal suerte que desconocemos muchas de las circunstancias que lo motivaron casi desde el inicio de su trabajo profesional (primero como ingeniero, actividad a la que incorporo a mediados de los treinta su posterior formación de arquitecto), a la adopción de la mayoría de los parámetros estilísticos que fueron asimilados por la cultura arquitectónica local; de esta manera nos vamos encontrando a lo largo del tiempo con ejemplos del neo-colonial, de arquitectura española, del Art Decó (del que fue sin duda uno de los más brillantes exponentes), del cubismo y del racionalismo. El edificio Jardín construido en el año en que precisamente Serrano inició a estudiar arquitectura en la Academia de San Carlos (1931 a 1936) es un caso excepcional de diseño, si se considera la circunstancia de que fue ejecutado por un individuo que si bien dominaba el aspecto técnico de la construcción, suplía el desconocimiento teórico del hacer arquitectónico con la experiencia aportada por la práctica, la sensibilidad innata para el dominio de proporciones, ornatos y sentido compositivo, y una inagotable inquietud que le llevaba a la búsqueda constante de nuevos prototipos con los cuales no solo enriquecer su producción formal, sino resolver también problemas de uso y funcionamiento propios del ambiente mexicano.

Tal como en otros casos, la presencia de Le Corbusier viene a ser sino definitiva si de una enorme importancia den-

tro de la estela de motivaciones que Serrano asimila de la arquitectura europea; algunos de los postulados contenidos en el llamado de los "cinco puntos" para renovar la arquitectura, son tomados en cuenta por Serrano desde las obras de la primera mitad de los veintes, hasta alcanzar con el proyecto del Edificio Jardín la culminación de un propósito que contemplaba como factor vital la convivencia de la colectividad dentro de amplios espacios jardinados. El mismo Serrano expresó respecto de su relación con Le Corbusier: "...a mí me sirvió de mucha guía e influyó propiamente en mi manera de pensar Le -- Corbusier...yo tenía mucho interés por los jardines porque Le Corbusier precisamente decía que había que recuperar los azoteas haciéndole un lugar verde...hicimos entonces en la Colonia Escandón un edificio en la calle de Sindicalismo y Martí (Edificio Jardín), que tenía un terreno de 4000 m²; en los pabellones del edificio dejamos, en la parte baja, unos espacios que eran como verandas al jardín y, entre pabellón y pabellón, se extendía el jardín por lo que fue un edificio de 4000 metros de jardín concretamente en la planta baja y las plantas altas, entre verandas se utilizaban para descanso, juego de niños y para muchas otras cosas que propiamente venía siendo un reflejo de aquella arquitectura a base de columnas". (37)

El conjunto del "Jardín" representa en el México de inicio de los treinta, una importante avanzada del mismo funcionalismo con acento en Le Corbusier que al mismo tiempo pregonaban O'Gorman, Legarreta y Aburto con la diferencia de que mien

tras O'Gorman proponía una radicalización que se olvidara de la estética, en favor de un uso más extensivo de la edificación, Serrano partía de los conceptos de Le Corbusier en favor de un cambio cualitativo de la arquitectura sin dejar de lado en ningún momento, que el despliegue ornamental seguía siendo por aquel entonces un adjetivo insustituible de la obra edificada. El Edificio Jardín se organizó en forma de crujeas perimetrales dejando al centro jardines de uso colectivo; pabellones intermedios con circulaciones y departamentos, subdividieron el espacio interno en cuadrantes abiertos e integrados en su totalidad mediante las aperturas a que daban lugar las plantas bajas descubiertas. De esta manera la teoría de Le Corbusier sobre la jardinería en azoteas se hizo extensiva al entorno inmediato dentro de un esquema que llevó el germen de las futuras supermanzanas rodeadas de parques; la columna aparece como el elemento estructural básico con lo que se posibilita tanto la liberación de la planta baja (por medio de "pilotis") como la flexibilidad en las dos plantas superiores, que al mantener su estabilidad mecánica mediante apoyos aislados prescinden de muros divisorios de carga y permiten disponer de las fachadas como elementos exentos de compromiso estático, de tal suerte que la ventanería corre horizontalmente dando lugar no tan solo a una ganancia extraordinaria de asoleamiento, sino también a una mayor vinculación con el medio externo. Por primera vez en México. aparecía un edificio de uso colectivo que ensayaba con toda extensión los afanes renq

vadores de la nueva arquitectura francesa propuesta por Le Corbusier, sin dejar de lado tal como se ha mencionado con anterioridad el programa de ornamentación en favor de un nuevo modelo de convivencia colectiva.

DOS EDIFICIOS PARA OFICINAS.-

Los edificios de oficinas construidos en la ciudad de México exponen el origen de las tendencias de uniformidad y regularidad compositiva, que cobraran gran vigencia en años posteriores como sustituto de la seriación rítmica de origen renacentista que privó en la construcción mexicana hasta el primer cuarto de este siglo. El primero de ellos, fue construido en 1932 por el arquitecto José Arnal en la Av. Juárez N° 60, con el propósito de alojar departamentos habitacionales; más tarde el inmueble cambió al giro actual de albergar oficinas y despachos comerciales. Sobresale dentro del modelado de fachada que presenta el edificio, la fenestración horizontal e ininterrumpida que provoca la presencia de cinco bandas transparentes equilibradas con seis masivas; esta alternancia vertical está contenida dentro de un paralelepípedo que grácilmente parece adosarse más que desprenderse del volumen total que configura la masa del conjunto. Un pequeño tabellón sobresale de la azotea coincidiendo con el centro de la fachada, a

la vez que mantiene la calidad incorporea que domina en el resto de los elementos. Este edificio prefigura el posterior ingreso de la cristalería a la arquitectura como factor dominante en la fachada; sin embargo cabe apuntar en favor del diseño de Arnal, que en el conjunto de Juárez 60 se mantiene a pesar del impulso horizontalizante, un particular cuidado en favor de la escala y la relación entre el contenido del inmueble y su expresión externa, circunstancia que una vez trastocada en décadas posteriores. dió lugar a una suerte de tiranía del material respecto no solo de los factores de habitabilidad de los edificios, sino de la condición expresiva del uso y función del conjunto hacia la urbe.

El segundo conjunto es el edificio que Enrique de la Mora construyó en 1933 en la calle de Cinco de Mayo N°. 18. En él se deja ver una voluntad compositiva en la proposición de fachada, contraria en cuanto a valores geométricos a la de Juárez 60, pero idéntica en lo que se refiere al concepto de expresión del inmueble dentro del conglomerado urbano; De la Mora utiliza cintas verticales translúcidas apenas brevemente interrumpidas por los bordes de los entresijos; a pesar de la alternancia con entrecalles macizas queda claro por el remarcamiento que limita a la ventanería, que la intención es otorgarle mayor jerarquía plástica a la placa transparente respecto de la solidez en fachada. Al igual que el edificio de Arnal, el uso bien proporcionado de la ventana a pesar de su continuidad a lo largo de los cuatro niveles de la estructura,

no deja de lado en ningún momento la consideración de que si el interior se organiza en base a un esquema compartimentado y celular en las tres dimensiones, el exterior debe actuar como la consecuencia planimétrica de la composición interna.

EL CENTRO ESCOLAR REVOLUCIÓN. - (Fotos 11, 12 y 13)

Contemporáneo al programa masivo de construcción de escuelas emprendido por Juan O'Gorman en 1932, el Centro Escolar Revolución surge en 1935 como una alternativa que a todas luces se propone conciliar los valores de economía ornamental y racionalización geométrica del funcionalismo, con los argumentos de monumentalidad y preponderancia de la masa como producto del discurso estético heredados del academismo. Obra del arquitecto Antonio Muñoz García, el Centro Escolar convoca no solo a las dos tendencias antagónicas sino que también hace eco a la postura plástica integracionista puesta en vigor por los muralistas del vasconcelismo; de esta manera Fermín Revuelta diseña los vitrales de las bibliotecas mientras que los muros de vestíbulo de acceso son trabajados por Raúl Anguiano, Aurora Reyes, Ignacio Jaramilla y otros. La entrada al centro es presidida por el grupo escultórico "Educar es Redimir" de autor anónimo.

El conjunto se desarrolla a partir de un incuestionable

eje de simetría que cruza disgonalmente un terreno de configuración cuadrada (el mismo que por muchos años ocupó la célebre cárcel de Belén); el eje parte de la escultura exterior, atraviesa el patio central de juegos y culmina en la alberca con gradería a ambos lados ubicada en la parte sureste del predio. El partido contempla la posición de seis crujías de aulas perpendiculares al eje central dejando entre una y otra espacios libres para las actividades recreativas; flanqueando el vestíbulo porticado que señala el acceso, se presentan sendas bibliotecas y el área de Gobierno sobre el primer término y en el eje de simetría. Volumétricamente el conjunto se desarrolla como una sucesión de prismas cúbicos con cuerpos altos adosados (conteniendo las circulaciones verticales), en contacto con la explanada central y una progresión escalonada en sentido contrario, de tal suerte que las zonas elevadas no llegan a provocar asfixia geométrica al contar con el desahogo del patio central, y las masas que tienden a disminuir en altura se dispersen hacia las áreas laterales que por consecuencia lógica limitan las perspectivas. La tónica imperante es la profusión de la línea horizontal que se expresa lo mismo en los rematamientos de los pasillos de cada uno de los niveles, que en los remarcamientos de planos longitudinales, los que mediante un cambio de color operan como respaldo a un modelo de fenestración integrado por elementos de ventanería individualizados. Las columnas en tanto que recurso plástico vertical, solo se destacan en las plantas bajas de los edifi-

cios (sin llegar a ser libres), en la secuencia que establecen en los pasos a cubierto que flanquean el patio central, y en el pórtico frontal que con una sola altura resuelve correctamente la transición de alturas entre el ambiente externo y el juego interno. Si bien la configuración de los edificios se plantea a partir de un régimen de absoluta austeridad geométrica, privando tan solo la presencia del ángulo recto y la natural combinación de planos a partir del engarze a noventa grados, no deja por ello de sobresalir el propósito de jerarquizar a la volumetría, como resultado de una voluntad estética afín a la idea del edificio como presencia aislada dentro del marco urbano. El Centro Escolar Revolución señala el final de una tendencia constructiva patrocinada por el Estado, en donde cualitativamente resultaba de mayor interés la presencia arquitectónica aún en contra de propósitos de economía y utilización social, para dar lugar a una nueva tendencia más preocupada por la multiplicación de servicios, dentro de una concepción mucho más racionalista de la sociedad y de la historia.

NOTAS / CAPITULO VII

- (1) Conferencias en la Universidad Popular Mexicana, del 21 de octubre de 1913 al 29 de julio de 1914, editadas en el libro "La Patria y la Arquitectura Nacional".
- (2) Alva, Martínez Ernesto. "La práctica de la arquitectura y su enseñanza en México", en: Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico. N°. 26 - 27, SEP, INBA, México, 1983.
- (3) Katzman, Israel. Arquitectura Contemporánea Mexicana, México, INAH, 1963, página 100.
- (4) Aus Der Wagner Schule MCM, Wien, Verlag von Anton Schroll und. co. Supplement-Heft N°. 6, Der Architekt. (localizado en la Biblioteca "Lino Picaseño" de la Facultad de Arquitectura) 1986.
- (5) Ver: Vargas, Salguero Ramón. "Las reivindicaciones históricas en el funcionalismo socialista". En: Apuntes para la historia y crítica de la Arquitectura Mexicana del siglo XX. Cuadernos de Arquitectura y Conservación. N°. 20-21, SEP-INBA, México, 1982.
- (6) El Universal, junio 20 de 1926.
- (7) El Universal, mayo 2 de 1926.
- (8) El Universal, noviembre 22 de 1925.
- (9) El Universal, agosto 31 de 1924.
- (10) El Universal, noviembre 2 de 1924.
- (11) El Universal, enero 25 de 1925 (sin firma).
- (12) El Universal, abril 26 de 1925 (sin firma).
- (13) El Excelsior, septiembre 12 de 1926.
- (14) El Excelsior, febrero 24 de 1924.
- (15) El Excelsior, noviembre 23 de 1924.

- (16) El Excelsior, junio 6 de 1926.
- (17) El Excelsior, octubre 5 de 1924 ("La Arquitectura y el Movimiento").
- (18) Del Moral, Enrique. "Villagrán García y la evolución de nuestra arquitectura". En: Revista Arquitectura/México, N° 55, septiembre 1956.
- (19) López, Rangel Rafael. Orígenes de la arquitectura técnica en México 1920-1933. México, UAM-Xochimilco, 1984, página 20.
- (20) Vargas, Salguero Ramón. "Las reivindicaciones históricas en el funcionalismo socialista". Op. cit.
- (21) López, Rangel Rafael. Op. cit., página 23.
- (22) Vargas, Salguero Ramón. Op. Cit.
- (23) Vargas, Salguero Ramón. "Apuntes para una biografía" en Cuadernos de Arquitectura N° 4, México, INBA, enero 1962, pp. 47-62.
- (24) Alva, Martínez Ernesto. Op. cit., página 61.
- (25) Villagrán, García José. Panorama de 50 años de arquitectura mexicana contemporánea. México, INBA: 1952.
- (26) Villagrán, García José. Ibidem, página 15.
- (27) Villagrán, García José. Ibidem, página 16.
- (28) Villagrán, García José. Ibidem, página 17.
- (29) Villagrán, García José. Ibidem, página 17.
- (30) Villagrán, García José. Ibidem, página 18.
- (31) Cita de Villagrán en: Pinoncelly, Salvador. "Obras maestras de José Villagrán García" en: Cuadernos de Arquitectura N° 4, México, enero 1962, página 66.
- (32) Del Moral, Enrique. "Villagrán García y la evolución..." Op. cit., página 132.

- (33) Arai, Alberto T. "José Villagrán García pilar de la arquitectura contemporánea en México". En: Revista Arquitectura-México, N° 55, septiembre 1956, página 142.
- (34) Cuadernos de Arquitectura N°. 14, enero 1962, página 67.
- (35) Katzman, Israel. Op. cit., página 121/foto A
- (36) Arai, Alberto T. Op. cit., página 154.
- (37) Gómez, Lilia. Testimonios vivos... México, SEP-INBA, pp. 53-54.

REFERENCIAS FOTOGRAFICAS, CAPITULO VII

INICIOS DE LA RENOVACION TEORICA

- FOTO 1 "Granja Sanitaria e Instituto de Higiene en Popotla";
Arq. José Villagran
1926
Foto : Revista Cemento No. 20, Diciembre 1927 (NG.)
Detalle : Pabellón de vacuna antivariolosa, vista del
norte
- FOTO 2 "Granja Sanitaria e Instituto de Higiene en Popotla";
Arq. José Villagran
1926
Foto : Excelsior, Septiembre 18, 1927
Detalle : Sala de necropsias y laboratorio
- FOTO 3 "Granja Sanitaria e Instituto de Higiene en Popotla";
Arq. José Villagran
1926
Foto : Cuadernos de Arquitectura No. 4, INBA, Enero -
1962, página 67 (NG.)
Detalle : Planta de conjunto
- FOTO 4 "Granja Sanitaria e Instituto de Higiene en Popotla";
Arq. José Villagran
1926
Foto : Revista Cemento No. 20, Diciembre 1927 (NG.)
Detalle : Pabellón de vacuna antivariolosa, vista del
sur
- FOTO 5 "Granja Sanitaria e Instituto de Higiene en Popotla";
Arq. José Villagran
1926
Foto : Revista Cemento No. 20, Diciembre 1927 (NG.)
Detalle : Casa del portero

- FOTO 6 "Granja Sanitaria e Instituto de Higiene en Popotla"; -
 Arq. José Villagran
 1926
 Foto : Cuadernos de Arquitectura No. 4, INBA, Enero de -
 1962, página 74 (NG.)
 Detalle : Almacén de Forrajes
- FOTO 7 "Hospital para Tuberculosos en Huipulco"; Arq. José Vi--
 llagran
 1929
 Foto : Olavarría. México en el tiempo, el marco de la ca
 pital. Sin página (NG.)
 Detalle : Vista del conjunto
- FOTO 8 "Hospital para Tuberculosos en Huipulco"; Arq. José Vi--
 llagran
 1929
 Foto : Cuadernos de Arquitectura No. 4, INBA, Enero de -
 1962, página 78 (NG.)
 Detalle : Vista del patio central
- FOTO 9 "Hospital para Tuberculosos en Huipulco"; Arq. José Vi--
 llagran
 1929
 Foto : Revista Arquitectura-México No. 55, Septiembre- -
 1956, página 141 (NG.)
 Detalle : Vista de la fachada posterior
- FOTO 10 Casa Habitación en Orizaba No. 78; Arq. Benjamín Orvaña--
 nos
 1923
 Foto : EXA
 Detalle : Fachada principal

FOTO 11 Centro Escolar Revolución; Arq. Antonio Muñoz García
1933

Foto : EXA

Detalle : Portico de acceso

FOTO 12 Centro Escolar Revolución; Arq. Antonio Muñoz García
1933

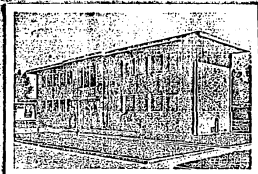
Foto : EXA

Detalle : Cuerpo de aulas

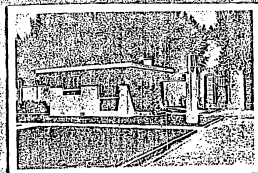
FOTO 13 Centro Escolar Revolución; Arq. Antonio Muñoz García
1933

Foto : EXA

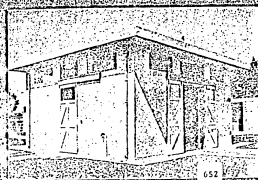
Detalle : Conjunto interno



4

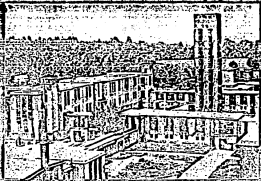


5

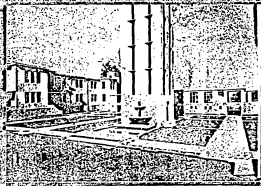


652

6

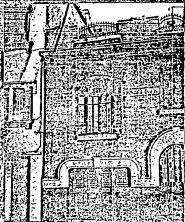


7

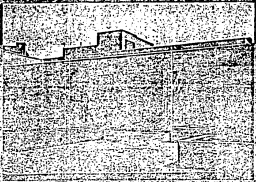


8

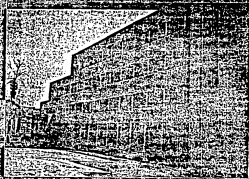




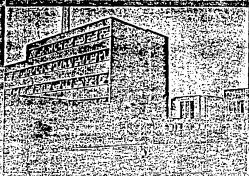
10



11



12



13

CONSIDERACIONES FINALES

La revisión de los acontecimientos históricos que integran el período de los años veinte en México resulta un tema con peculiar fascinación, toda vez que en ellos queda implícita la génesis del modelo político y cultural con el cual el país se incorporó a la dinámica de nuestro siglo. Si bien la circunstancia del porfiriato prefigura un proyecto de modernización industrial, socioeconómico y cultural desde la base de un Estado autócrata, no será sino hasta el triunfo de la Revolución y su ulterior consolidación política a partir de la tercera década, cuando en México se abra realmente el abanico de alternativas en favor de modificaciones estructurales, que si bien a la larga y sobre todo en el terreno de la política estatal tendieron a encerrarse en sí mismos, dieron lugar a la experimentación y ejercicio de nuevas alternativas artísticas -muy fructífero las más de las veces-, que contribuyeron no solo al enriquecimiento de la circunstancia creativa nacional, sino a la conformación de la cultura mexicana de la Revolución.

Entre otras circunstancias derivadas del estallido social de 1910, se puso de manifiesto la necesidad de vincular el arte con la ideología de la naciente revolución y con ello, la de asumirlo como eslabón entre el presente y una tradición histórica basada en dos principios: la vocación por emancipar

a la nación respecto de la opresión extranjera y la calidad estética de sus manifestaciones sensibles. Con ello se retoman no sólo los antecedentes de los artistas populares que en México se habían opuesto al arte oficial buscando consolidar una efectiva comunicación con los sectores populares (Posada sería el caso más claro dentro de este orden), sino también y en no pocos casos, con el pasado y aún con el más aguerrido presente artístico europeo. Magníficos ejemplos de estas relaciones se hallan presentes a lo largo de los años veinte; algunos tienden a actuar en favor de la cultura del Estado, otros contrariamente a ella. En todos los casos queda claro un propósito de renovación de lucha constante en favor de los principios propios y un afán casi obsesivo por consolidarse como la nueva imagen moderna del país.

La arquitectura jugó un papel de primera importancia dentro del amplio debate ideológico que caracterizó a la década. Durante ella se sentaron -a no dudarse- las bases de lo que habría de ser el desarrollo de las tendencias de los siguientes treinta años, lapso en el cual se explotaron prácticamente todas las posibilidades de los estilos surgidos en los veinte. Después de este período temporal, las características culturales de los países occidentales que influyen directamente en México vuelven a sufrir modificaciones considerables (sobre todo a raíz de la posguerra), de tal suerte que las corrientes arquitectónicas mexicanas ingresan a un nuevo panorama plástico y espacial. Con todo ello, la arquitectura misma no volvió

a ser tan importante protagonista de la puesta en escena cultural como lo hizo en la etapa de los años veintes.

Una de las más importantes consideraciones que cabe hacer en torno al panorama social de la década analizada, es el hecho de que la arquitectura mexicana dentro de sus propósitos de transformación y pese a seguir en algunos casos muy de cerca a las vanguardias occidentales, posee sus propias características de identidad con las cuales sustenta su carácter de modernidad. No resulta justo en tal medida, seguir enjuiciándola solo con base en los parámetros que pretenden totalizar los fenómenos artísticos y aplicarlos como medida comparativa para todas las culturas en un momento histórico. Hemos tratado de deslindar cuales serían las condicionantes más importantes de la arquitectura mexicana estudiada, a fin de calificar de acuerdo a ellas los avances dados a partir de 1920. Consideramos que en primera instancia habría que hacer mención al propósito de constituir con la arquitectura un sólido programa que trascienda la necesidad objetiva de edificación, para convertirse en un modelo que coadyuve a la identidad cultural mexicana, sobre todo aquella que proponen los diferentes gobiernos emanados de la Revolución. La siguiente circunstancia es aquella que en el campo del diseño se plantea la necesidad de alejarse de los esquemas compositivos impuestos por la tradición académica del siglo XIX, la cual de una manera tiránica había impuesto el eclecticismo y al historicismo como únicas alternativas de solución arquitectónica; el cobrar

distancia respecto a ello, representó un gesto volitivo en favor de la renovación no sólo política sino también artística. El uso de la nueva tecnología constructiva caracterizada por el empleo del concreto armado y de los esqueletos de acero, expone una disyuntiva fundamental en favor de la transformación de los modelos tradicionales; la posibilidad que ello conlleva de extender verticalmente las estructuras así como de ampliar las coberturas espaciales, son factores que, per se, abren otros senderos para la proposición no sólo de nuevos edificios para nuevas necesidades (los garages para automóviles, los cines, los complejos de oficinas, etc), sino también y de una manera muy importante, la modificación de las distribuciones espaciales internas, acontecimiento que es aplicado lo mismo en la casa habitación de tipo mínimo que en las grandes edificaciones que han pasado a la historia como la herencia más depurada del período (el Edificio Ermita, entre otras).

El empleo cada vez más extensivo del concreto influyó de manera determinante en la morfología de la arquitectura, no sólo por la adecuación estructural sino por la consecuencia que tuvo en el mismo tratamiento de la plástica arquitectónica, la que paulatinamente trató de abandonar los repertorios ornamentales para fundamentarse en la geometría a que daba lugar la propia estructura de soporte, asumiendo los principios de economía de formas en favor de un mayor robustecimiento de la expresión integral del edificio. Por último, la cuarta circunstancia que consideramos vital dentro de este espectro de

características locales de modernidad, tiene que ver con la estrecha relación entre edificación y los programas de necesidades a resolver que emanan de la Revolución. En esta medida necesidades sociales, configuración cultural y arquitectura, se estrechan hasta constituir un solo elemento que se consolida a medida que la Revolución misma tiende a su robustecimiento. Por ello, y sobre todo a fines de los veinte, la arquitectura tenderá a cobrar vigencia cultural a medida que se vincula tanto con la problemática social como con el programa histórico de la Revolución, circunstancia ésta última que tiende a escaparse de las manos del Estado, hasta llegar a principios de la quinta década a una separación casi total.

Si bien hemos encontrado que a partir de la tercera década aparecen edificios significativos que proponen innovaciones formales y tecnológicas -sobre todo motivadas por los cambios trascendentales que surgen con la Revolución Mexicana-, resulta de igual modo importante hacer mención de que las primeras propuestas teóricas en favor de la revolución arquitectónica dadas en México en el presente siglo, se presentan desde la primera década en el seno del Ateneo de la Juventud, dentro del que sensibilidades como la de Acevedo y Federico Mariscal se manifiestan en favor de la identidad entre arquitectura y cultura nacional, del uso de modernos materiales y técnicas y de la formulación de un vocabulario expresivo que permita a la arquitectura ser consecuencia del momento histórico por el que atraviesa el país. Ello, junto con la experimentación que

con el hierro se hizo en el siglo pasado (principalmente en los trabajos de construcción dirigidos por ingenieros), debe ser considerado como antecedente importante del surgimiento de una serie de edificios que, promocionados por la cultura de la Revolución y buscando apartarse de los programas neoclásicos de la Academia de San Carlos, no son en este sentido productos absolutos de la nueva era cultural, debiendo ser clasificadas como consolidación de la ideología que en favor del cambio artístico se gestó dentro del mismo porfiriato.

En gran medida, las consideraciones del párrafo anterior tienen que ver con la tendencia nacionalista y, particularmente, con el programa neocolonial que de hecho llegó a constituirse en el primer estilo arquitectónico con el que se identificó a la cultura de la Revolución; en este sentido, el neocolonial puede ser considerado el primer estilo moderno mexicano en el siglo XX, en tanto que propone soluciones nuevas en favor de una estructura cultural distinta. Con ello suponemos, y es de hecho una demostración, que la modernidad en el caso de la arquitectura mexicana no debe ser entendida tan sólo como la vinculación a las manifestaciones que en el extranjero se plantearon este propósito, sino de una manera mucho más particular, como la respuesta concreta a las necesidades propias del país en tránsito hacia una definición histórica. Dicha caracterización, que si bien a partir del obregonato se convierte en proyecto estatal, encuentra sus antecedentes tal como ya se mencionó en la etapa cultural previa a la propia

Revolución.

De hecho cada tendencia surgida en esta etapa de la cultura mexicana ofrece y enarbola sus propios propósitos de transformación. Cada una de ellas supone ser la gran alternativa al cambio, y en algunos casos, incluso llegan a contraponerse respecto de sus contemporáneas, por lo que no sería válido a nuestro juicio caracterizar a una en particular como la iniciadora de la era moderna en materia arquitectónica. Existen relaciones de inbricación entre ellas, de estímulo y respuestas particulares, y sobre todo debemos considerar que la mayoría de los arquitectos, tal como ha quedado claro a lo largo de este estudio, se inclinan en algún momento por oficiar dentro de los límites de cada uno de los estilos, circunscribiendo que propició la paulatina mezcla de argumentos y proposiciones en busca siempre de un programa totalizador. Por todo esto, reconocemos las aportaciones de las tendencias tanto como el valor intrínseco de sus edificios, pero nos alejamos de lo que consideramos el peligro de definir qué corriente y con qué edificio se inicia realmente el proyecto de cambio. En todo caso, y si éste fuera un argumento trascendental, aquel que desee una precisión en la calificación de la arquitectura moderna nacional, tendría ser consecuente con la cronología y pensar en el período nacionalista como el primero que aporta importantes opciones en favor del cambio.

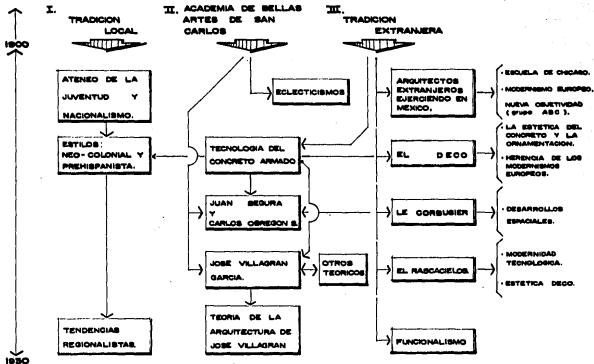
Uno de los resultados concretos de esta investigación es la recopilación hecha de los proyectos y obras ejecutadas en

el período señalado, incluyendo las fechas de terminación, autores, giro del inmueble, estado actual del mismo, y un juicio que intenta en cada caso determinar la tendencia a la cual pertenece. Esta herramienta pretende enriquecer la información que se tiene sobre la historiografía artística del período, para su integración se acudió a todas las fuentes posibles de información. Por último, y en consecuencia con la idea ya planteada de las interrelaciones estilísticas así como de las fuentes de influencia cultural, hemos elaborado un esquema sinóptico (cuadro adjunto), en donde aparece expresado lo que a nuestro modo de ver fue el universo arquitectónico del México de los años veintes.

Estamos ciertos de que el tema no ha sido agotado, la dispersión de la información, la destrucción de los edificios y la carencia de registros fotográficos, así como la ausencia de una tradición que haya planteado tanto el respeto a la obra edificada como a la consideración de la relación que ésta tiene respecto a la cultura de nuestro país, hace que la labor en este sentido no sea fácil de llevar a cabo. Sin embargo, consideramos que algunas referencias anotadas en este texto, el ensayo de organización estilística de la producción edilicia y el intento para encontrar sus vinculaciones con la realidad artística, cultural y política del México posrevolucionario, puedan ser aportaciones que obren en favor de la lectura de la historia moderna de México, sobre todo y en particular de aquella que siendo la materia de este trabajo, considera-

mos que sea la que con mayor vigor se encargó de hacer penetrar a México dentro del gran concierto de la cultura moderna occidental.

ESQUEMA DE LAS RELACIONES ENTRE LAS TENDENCIAS ARQUITECTONICAS MEXICANAS DE LA DECADA 1920-1930



ANEXO 1

**Relación de edificios construidos
o solamente proyectados, en el pe-
ríodo que abarca de 1920 a 1934.**

RELACION DE EDIFICIOS CORRESPONDIENTES A 1920

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
1. Hotel	Hotel Regis (Av. Juárez y Balderas)	Ing. Miguel Rebolledo	Ecléctico	Desaparecido	Sánchez, Fogarty. <u>Medio siglo de cemento en México...</u>
(*) 2. Oficinas	Edificio Excelsior (Av. Juárez y Bucareli).	Arq. Silvio Contry Ing. Miguel Rebolledo	Ecléctico	Sin modificaciones	Sánchez, Fogarty. <u>Ibidem.</u>
(*) 3. Oficinas y tienda	Edificio High Life (Gante esq. Madero)	Arq. Silvio Contry	Ecléctico	Sin modificaciones	Sánchez, Fogarty. <u>Ibidem.</u>
(*)	Según Israel Katzman, se construyó en 1922.				

RELACION DE EDIFICIOS CORRESPONDIENTES A 1921

1. Almacén Comercial	El Palacio de Hierro (5 de Febrero y 16 de Septiembre)	Arq. Paul Dubois	Moderno	Sin modificaciones	Katzman, Israel. <u>Arquitectura Contemporánea en México.</u> página 101.
2. Edificio de Departamentos	Sin nombre (Alzate N°. 44)	Arq. Guillermo Pallares			Katzman, Israel. <u>Ibidem.</u>
3. Hospital	Hospital Francés (Niños Héroes)	Arq. Paul Dubois	Sin definir	Desaparecido	Katzman, Israel. <u>Ibidem.</u>

RELACION DE EDIFICIOS CORRESPONDIENTES A 1922

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
1. Casa Habitación	(Reforma 180)	Arq. Bernardo Calderón	Ecléctica	Breves modificaciones	Katzman, Israel Ibidem.
2. Casa Habitación	(Reforma 408)	Arq. Manuel Ortiz Monasterio	Desconocido	Desconocido	Katzman, Israel Ibidem.
3. Casa Habitación	(San Luis Potosí 201)	Arq. Manuel Ortiz Monasterio	Moderna	Sin modificaciones	Katzman, Israel Ibidem.
4. Edificio de departamentos	(Río Rhin 3)	Arq. Benjamín Orvañanos	Sin definir	Desconocido	Katzman, Israel Ibidem. p. 103.
5. Escuela	Ampliaciones en la Escuela Nacional Preparatoria (Justo Sierra)	Desconocido	Gimnasio y Alberca construidos por orden de José Vasconcelos.	Modificado actualmente	Cuadernos de Bellas Artes N°. 1 Enero 1963.
6. Fábrica	Fábrica La Victoria	Desconocido	Fabril	Desconocido	Katzman, Israel Op. cit. p. 109.
7. Frontón	Frontón Hispano-Mexicano; (actualmente cine Real Cinema)	Ing. Ignacio López Balcalari	Sin definir	Modificado actualmente	Katzman, Israel Ibidem. p. 101.
8. Ministerio	Secretaría de Educación Pública, (calle Argentina; adaptaciones)	Ing. Federico Méndez; Arq. Eduardo Macedo y Arbeu (*)	Neoclásico	Sin modificaciones	Vasconcelos, José <u>El Desastre...</u>

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTI-LISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
9. Oficinas	Edificio Woodrow (Bolívar y 5 de Mayo)	Arq. Albert Pepper	Moderno	Sin modificaciones	Katzman, Israel Op. cit. p. 102.
10. Urbanismo	Fraccionamiento Chapultepec Heights (Actualmente Lomas de Chapultepec)	Arq. José Luis Cuevas	Moderno	Breves modificaciones	Katzman, Israel Op. cit.
(*) Según opinión del Arq. Vicente Mendiola					

RELACION DE EDIFICIOS CORRESPONDIENTES A 1923

1. Biblioteca	Biblioteca Cervantes (Jardín de San Fernando)	Depto. de Construcciones de la SEP; Arq. Francisco Centeno (*)	Neo-colonial	Modificado	Katzman, Israel Op. cit. p. 90
2. Casa Habitación	(Orizaba N°. 70)	Arq. Benjamín Orvañanos	Sin definir	Sin modificar	Katzman, Israel Op. cit. p. 101
3. Casa Habitación	(Pimentel N°. 42)	Arq. Benjamín Orvañanos	Sin definir	Desconocido	Katzman, Israel Op. cit. p. 101
4. Casa Habitación	(Calz. Tacubaya N°. 134)	Arq. Benjamín Orvañanos	Sin definir	Desconocido	Katzman, Israel Op. cit. p. 106

(*) Según opinión del Arq. Vicente Mendiola

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
5. Casa Habitación	(Ezequiel Montes 26 y 28)	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Ecléctico	Desconocido	De Garay, Graciela, Carlos Obregón Santacilia... p. 100
6. Casa Habitación	Primer lugar del concurso para casas en "Chapultepec Heights"	Arq. Carlos Greenham	Sin definir	Proyecto	Katzman, Israel Op. cit. p. 103
7. Casa de Reposo	Casa de Salud del Periodista; (Lomas de Chapultepec)	Desconocido	Sin definir	Desconocido	Casasola, Tomo 8 p. 2340 (Foto) ...
8. Edificio de Departamentos	Departamentos Gaona (Bucareli y Tres Guarras)	Arq. Angel Torres Torija	Neo-colonial	Sin modificaciones	Katzman, Israel Op. cit. p. 90.
9. Edificio de Departamentos	(Vizcaynas N°. 12 y 14)	Arq. Manuel Ortiz Monasterio	Neo-colonial	Sin modificaciones	Katzman, Israel Op. cit. p. 90
10. Estación de Ferrocarril	Estación de Guadalupe, Jal.	Arq. Luis McGregor	Sin definir	Proyecto	Katzman, Israel Op. cit. p. 101
11. Escuela	Pabellones de la Facultad de Química en Tacuba (Tacuba)	Desconocido	Sin definir	Modificado	Casasola, Op. cit.
12. Escuela	Escuela Industrial de Orizaba, Ver.	Desconocido	Desconocido	Modificado	Katzman, Israel Op. cit. p. 109.
13. Escuela	Centro Educativo Belisario Domínguez (Jardín San Fernando)	Arq. Edmundo Zarudío Ing. Alberto Álvarez	Neo-colonial	Sin modificar	Cemento N°. 18 octubre 1926 (inaugurado el 7 de mayo de 1923)

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
14. Escuela	Facultad de Medicina (La Piedad)	1 ^{er} Lugar: Arq. Pablo Flores 2 ^o . Lugar: Arq. Luis Prieto Souza	Eclécticos	Proyectos	Excelsior, febrero 10 de 1924
15. Fábrica	Fábrica San Rafael; (San Rafael, Edo. de México)	Desconocido	Desconocido	Desconocido	Katzman, Israel Op. cit. p. 109
16. Fábrica	Fábrica La Hormiga (San Angel)	Desconocido	Desconocido	Desconocido	Katzman, Israel Op. cit. p. 109
17. Fábrica	Cervecería Modelo	Desconocido	Desconocido	Desconocido	Katzman, Israel Op. cit. p. 109
18. Hospital	Sanatorio Británico de la ciudad de México; (Antigua Calzada La Verónica)	Arqs. C. Grove Johnson y Popeer	Ecléctico	Desaparecido	Excelsior, 27 de diciembre de 1925; (inaugurado el 15 de noviembre de 1923).
19. Mercado	Mercado de Villahermosa, Tab.	Desconocido	Desconocido	Desconocido	Katzman, Israel Op. cit. p. 109
20. Monumento	Fuente de Fray Bartolomé; (costado oriente Catedral de México)	Arq. Roberto Alvarez Espinoza	Neo-colonial	Modificado	Katzman, Israel Op. cit. p. 90
21. Monumento	Hemiciclo de la Fuente del acueducto de Chapultepec. (acceso oriente al bosque de Chapultepec)	Arq. Roberto Alvarez Espinoza	Neo-colonial	Desaparecido	Katzman, Israel Op. cit. (Se le asigna erróneamente la autoría de la fuente, que data del siglo XVIII).

GIRO	NOMBRE Y UBICACIÓN	AUTOR	CORRIENTE ESTILÍSTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
22. Monumento	Monumento a la República, Querétaro, Qro.	Arq. Antonio Muñoz	Moderno	Proyecto	Revista Azulejos, Tomo II, N°. 2
23. Pabellón de Exposición	Pabellón de México en la Feria de Rio de Janeiro (Rio de Janeiro Brasil)	Arq. Carlos Obregón Santacilia, Arq. Carlos Tarditi	Neo-colonial	Desaparecido	Revista Azulejos. Ibidem.
24. Talleres	Talleres Tostado (calle Minna)	Arq. Federico Mariscal	Neo-colonial	Sin modificaciones	Katzman, Israel Op. cit. p. 90

RELACION DE EDIFICIOS CORRESPONDIENTES A 1924

1. Academia	Gran Academia Militar en la Hacienda de Saravia, Celaya, Gto.	Arq. Alfredo Olagaray	Sin definir	Proyecto	Excelsior, Agosto 10, 1924.
2. Baños	Baños públicos en el Bosque de Chapultepec.	Depto. de Edificios y Monumentos de la Secretaría de Comunicaciones; Ing. Vicente Cuevas.	Sin definir	Con algunas modificaciones	Universal, noviembre 30, 1924
3. Biblioteca	Biblioteca Iberoamericana, Ex-iglesia de la Encarnación (adaptación)	Depto. de Construcciones de la SEP.	Sin definir	Sin modificaciones	(Inaugurado el 26 de abril de 1924)

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
4. Casa Habitación	(4a. calle de Londres N°. 66)	Arq. Miguel de la Torre	Gótico-español	Sin modificaciones	<u>Universal</u> , octubre 5, 1924.
5. Casa Habitación	(Calle de Londres)	Arq. Augusto Petri ciolli	Sin definir	Desconocido	<u>Universal</u> , noviembre 30, 1924.
6. Casa Habitación	(Calle de Génova N°. 37)	Arq. Carlos Greenham	Sin definir	Desconocido	<u>Excelsior</u> , septiembre, 1924.
7. Casa Habitación	Proyecto para la casa del obrero	Arq. Edmundo Zamudio	Sin definir	Proyecto	<u>Excelsior</u> , agosto 24, 1924.
8. Casa Habitación	Proyecto tipo para la nueva colonia Del Valle	Arq. D. García [sic]	Sin definir	Proyecto	<u>Universal</u> , octubre 19, 1924.
9. Edificio de Oficinas	Edificio Etchegaray (Uruguay esq. 5 de Febrero)	Ing. Luis Robles-Gil	Neo-colonial	Sin modificaciones	<u>Cemento</u> N°. 2, febrero 1925.
10. Edificio de Oficinas	Edificio Cidosa (Isabel la Católica y Uruguay)	Arqs. Paul Dubois y Marconi	Moderno	Modificado	<u>Cemento</u> N° 23, Mayo 1928
11. Edificio de Oficinas	Edificio de la Lotería Nacional	Arqs. Carlos Obregón Santacilia y José Villagrán García.	Sin definir	Proyecto	Katzman, Israel Op. cit. p. 51.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
12. Escuela	Escuela Gabriela <u>Migral</u> ; adaptación de la Ex-Aduana del <u>Puque</u> (Reforma Norte)	Arq. Arnuldo G. <u>Cantó</u>	Sin definir	Modificado; actualmente Centro de Estudios <u>Diplomáticos Matías Romero</u>	<u>Excelsior</u> , octubre 5, 1924.
13. Escuela	Instituto Técnico <u>Industrial</u> ; Ex-Hacienda de Sto. <u>Tomás</u> .	Ings. <u>Massieu</u> y <u>Stavoli</u>	Neo-colonial	Desaparecido	<u>Universal</u> , diciembre 14, 1924.
14. Escuela	Normal de Maestros; Ex-Hacienda de San <u>Jacinto</u> (adaptaciones)	Depto. de Construcciones de la SEP, Ing. <u>Federico Méndez Rivas</u>	Neo-colonial	Desaparecido	<u>Universal</u> , diciembre 14, 1924; (inaugurado el 29 de noviembre 1924).
15. Escuela	Centro Escolar <u>Benito Juárez</u> (Col. Roma, anexo al Multifamiliar <u>Benito Juárez</u>)	Arq. <u>Carlos Obregón Santacilia</u> , Ing. <u>Alberto Alvarez M.</u>	Neo-colonial	Sin modificaciones	<u>Katzman</u> , Israel Op. cit. p. 30 (inaugurado el 3 de julio de 1924).
16. Escuela	Escuela Nacional de <u>Agricultura</u> ; Ex-Hacienda de <u>Chapingo</u> (adaptaciones)	Desconocido	Sin definir	Modificado	<u>Casasola</u> Op. cit. (inaugurado, mayo 1º de 1924)
17. Estadio	Estadio Nacional (La <u>Piedad</u> , actualmente se encuentra el Multifamiliar <u>Benito Juárez</u>)	Depto de Construcciones de la SEP, Arq. <u>José Villagrán García</u>	Neo-colonial	Desaparecido	<u>Katzman</u> , Israel Op. cit. p. 102 (inaugurado el 5 de mayo de 1924).

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
18. Hangares	Hangares en el Aeropuerto de Balbuena	Desconocido	Sin definir	Desaparecido	<u>Universal</u> , noviembre 16 de 1924.
19. Hospital	Pabellón Central del Sanatorio Español (Av. Ejército Nacional)	Arqs. José Arnal, Reixa y Sánchez Arcas	Moderno	Modificado	<u>Universal</u> , enero de 1924.
20. Mercado	Mercado de Flores, Plaza del Jardín Morelos.	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Sin definir	Proyecto	De Garay, Graziela. Op. cit. p. 101.
21. Ministerio	Sra. de Relaciones Exteriores (adaptaciones)	Arq. Carlos Obregón Santacilia, Ing. Arturo Pani	Neo-clásico	Desaparecido	De Garay, Graziela. Op. cit. p. 100
22. Monumento	Monumento a los Niños Héroes, Castillo de Chapultepec	Arq. Luis Mc.Gregor	Moderno	Sin modificaciones	<u>Universal</u> , diciembre 14 de 1924.
23. Urbanismo	Pueblo Cooperativo	Desconocido	Desconocido	Desconocido	V. V.

RELACION DE EDIFICIOS CORRESPONDIENTES A 1925

.....

1. Caballerizas	Caballerizas del Colegio Militar (Poptotla)	Ings. Francisco de P. Herrera, y Alberto Alvarez Macías	Sin definir	Modificado	<u>Cemento</u> N°. 14 junio de 1926.
-----------------	---	---	-------------	------------	--------------------------------------

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
2. Casa Habitación	(Insurgentes 208)	Arqs. Francisco Martínez Negrete y Agustín de la Barra	Sin definir	Desconocido	Katzman, Israel <u>Op. cit.</u> p. 82
3. Casa Habitación	(esq. de Varsovia y Londres)	Arqs. José Villagrán García y José Espinoza	Sin definir	Desconocido	Katzman, Israel <u>Op. cit.</u> p. 82.
4. Casa Habitación	(San Miguel 81 y 83, hoy Izazaga)	Arqs. Carlos Obregón Santacilia y José Villagrán García	Neo-colonial	Desaparecido	Katzman, Israel <u>Op. cit.</u> p. 82
5. Casa Habitación	(Calle Cocolahuamilpan)	Arq. Ramón Balarezo	Sin definir	Desconocido	Katzman, Israel <u>Op. cit.</u> p. 82
6. Casa Habitación	(Sonora esq. Insurgentes)	Arq. Rodolfo Weber	Sin definir	Desaparecido	Katzman, Israel <u>Op. cit.</u> p. 82
7. Casa Habitación	(Cozumel 33)	Arqs. Manuel Sánchez de Carmona y Salvador Escalante	Sin definir	Desconocido	Katzman, Israel <u>Op. cit.</u> p. 101
8. Casa Habitación	(Londres 151)	Arqs. Manuel Sánchez de Carmona y Alfredo Olagaray	Sin definir	Modificadas	Katzman, Israel <u>Op. cit.</u> p. 101
9. Casa Habitación	(Calle de Puebla)	Arq. Bernardo Calderón	Sin definir	Desconocido	<u>Excelsior</u> , enero 25, 1925.
10. Casa Habitación	Conjunto de viviendas (calle de Independencia, Tacubaya)	Arq. Angel Torres Toja	Sin definir	Desconocido	<u>Excelsior</u> , febrero 1º, 1925

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
11. Casa Habitación	(Querétaro 113 y 115)	Arq. Bernardo Calderon	Sin definir	Desconocido	<u>Excelsior</u> , diciembre 21, 1924
12. Casa Habitación	Casas en la Colonia Algarin	Arqs. Vicente Mendiola y Juan Galindo	Moderno	Proyecto	Katzman, Israel <u>Op. cit.</u> p. 101
13. Casa Habitación	Estudio de vivienda mínima	Arq. Carlos Tarditi	Sin definir	Proyecto (Tesis profesional)	<u>Excelsior</u> , marzo 1°, 1925
14. Casa Habitación	Casa de campo en la Col. del Valle (propiedad del Sr. Rafael Salcedo)	Arq. Manuel Ortiz Monasterio	Ecléctico	Proyecto	<u>Excelsior</u> , marzo 15, 1925.
15. Casa Habitación	Casa de los sres. Rivera y Sta. María (Col. de La Prensa)(*)	Arqs. Vicente Mendiola y Juan Galindo	Moderno	Proyecto	<u>Excelsior</u> , marzo 22 de 1925
16. Casa Habitación	Remodelación del Convento del Carmen en San Angel, para casa del sr. Carlos Gutiérrez Barrios	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Neo-colonial	Proyecto	De Garay, Graciela, <u>Op. cit.</u> p. 101.
17. Casa Habitación	Casa en San Luis Potosí propiedad del sr. León Peña.	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Proyecto	De Garay, Graciela, <u>Op. cit.</u> p. 101

(*) Ubicación citada en la fuente.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
18. Casa Presidencial	Ampliaciones y renovaciones al Castillo de Chapultepec: escalinata, terraza y pérgolas	Arq. Luis McGregor	Sin definir	Sin modificar	<u>Universal</u> , marzo 15, 1925.
19. Casa del Estudiante	Casa del Estudiante mexicano en Paris, (Paris, Francia)	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Neo-colonial	Proyecto	<u>Excelsior</u> , noviembre 22, 1925
20. Edificio de Departamentos	(Puente de Alvarado N°. 66)	Arq. Salvador Vertiz	Neo-colonial	Sin modificar	Katzman, Israel <u>Op. cit.</u> p. 82
21. Edificio de Departamentos	(Galena N°. 70)	Arqs. Francisco Martínez Negrete y Agustín L. de la Barra.	Desconocido	Desconocido	Katzman, Israel <u>Op. cit.</u> p. 109
22. Edificio de Oficinas	Oficinas de la Beneficencia pública, en el ex-hospital de dementes, (calle Donceles), adaptaciones	Desconocido	Desconocido	Modificado	Casasola, <u>Op. cit.</u>
23. Edificio de Oficinas	Edificio Santacilia (Calle de Madero)	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Moderno	Desaparecido	<u>Cemento</u> N°. 24 julio 1928.
24. Embajada	Embajada de México en la República del Salvador	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Proyecto	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 101

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
25. Escuela	Centro Escolar Morelos (Colegio Central de Maestros); Ex-Hacienda de San Jacinto	Depto. de Construcciones de la SEP	Desconocido	Desconocido	(Originalmente primaria y por instrucciones del ministro Gastelum, convertido en Normal)
26. Escuela	Ampliaciones y adaptaciones al Colegio Militar	Arq. Roberto Alvarez Espinoza	Desconocido	Modificado	Katzman, Israel <u>Op. cit.</u> p. 105
27. Escuela	Francisco I. Madero (Calle Jardines, Col. La Bolsa) (*)	Arqs. Federico Mariscal y Pablo Flores	Neo-colonial	Modificado	<u>Excelsior</u> , noviembre 8, 1924
28. Escuela	Escuela Chapultepec (Av. Reforma Lomas de Chapultepec)	Arq. Gómez Robledo, Ing. Arozamena	Neo-colonial	Sin modificaciones	<u>Excelsior</u> , diciembre 13, 1925
29. Escuela	Escuela al Aire Libre, Alvaro Obregón (Atlampa)	Desconocido	Desconocido	Desconocido	<u>Universal</u> , septiembre 16, 1926. (La primera construida dentro de esta modalidad)
30. Escuela (Pnhellón)	Anexo al Colegio Francés	Ings. A. Santacruz y Raúl Castro	Desconocido	Desconocido	<u>Cemento</u> N°. 18 octubre 1926

(*) Ubicación citada en la fuente.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
31. Estadio	Estadio de Jalapa (Jalapa, Ver)	Ing. Mdeusto C. Rolland	Moderno	Modificado	Cemento N°. 10 y 11, noviembre, 1925.
32. Feria	Feria Internacional de la ciudad de México	Pintor Salvador Tarazona, Arq. Gustavo M. Saavedra	Ecléctico	Proyecto	Universal, julio 19 y agosto 9, 1925.
33. Feria	Conjunto y Pabellón Central de la "FACIAM" (*)	Arq. Alfonso Pallares	Sin definir	Proyecto	Excelsior, enero 18, 1925
34. Feria	Pabellón del Gobierno Federal en la Feria Internacional de la ciudad de México	Arq. Manuel Amabilis	Neo-indígena	Proyecto	Universal, agosto 23, 1925
35. Feria (Pabellón)	Pabellón de la Industria de la Construcción en la FACIAM	Arqs. Vicente Mendiola y Juan Galindo	Neo-colonial	Proyecto	Excelsior, noviembre 22, 1925.
36. Gasolinera	Estación Mctezuma	Arq. José Gómez Echeverría	Sin definir	Desaparecida	Cemento N°. 19 noviembre 1926.
37. Gasolinera	Estación Piedad	Arq. José Gómez Echeverría	Sin definir	Desaparecida	Cemento N°. 19 noviembre, 1926

(*) "FACIAM"; Feria Arquitectónica de la Construcción e Industrias Afines.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
38. Gasolinera	Estación Insurgentes del Automóvil Club	Arq. José Gómez Echeverría	Sin definir	Desaparecida	Cemento N°. 19, noviembre 1926
39. Gasolinera	Estación Huasteca (Av. Insurgentes)	Desconocido	Sin definir	Desaparecida	Cemento N°. 17, septiembre 1926
40. Garage	El Auto Universal	Desconocido	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 6, junio 1925
41. Garage	Propiedad de D. José Treviño (Monterrey, N.L.)	Arq. Fausto Fausti	Ecléctico	Desconocido	Cemento N°. 17, septiembre 1926
42. Hotel	Hotel Majestic (Plaza de la Constitución)	Arq. Rafael Goyeneche	Neo-colonial	Con pequeñas modificaciones	Katzman, Israel <u>Op. cit.</u> p. 91
43. Laboratorio	Laboratorio Sanborn (calle Aldama)	Ing. Miguel Rebolledo	Sin definir	Desconocido	Cemento N°. 18, octubre 1926
44. Mercado	Mercado de Santa María (Col. Santa María)	Desconocido	Desconocido	Desconocido	Casasola, <u>Op. cit.</u> p. 2482
45. Ministerio	Cámara de Senadores (adaptación de la casa N°. 8 del Paseo de la Reforma)	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Ecléctico	Proyecto	De Garay, Graciela, <u>Op.cit.</u> p. 24.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
46. Urbanismo	Colonia Ferrocarrilera, (en la Hacienda de Jalapilla, Orizaba, Ver.) (*)	Arq. José Luis Cuevas	Desconocido	Desconocido	<u>Universal</u> , marzo 29, 1925; "primera ciudad jardín de la República" [sic]
47. Urbanismo	Prolongación de la Av. Chapultepec hasta el Zocalo, y arreglo de la Plaza de la Constitución	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Sin definir	Proyecto	De Garay, <u>Graciela</u> . Op. cit. p. 101

RELACION DE EDIFICIOS CORRESPONDIENTES A 1926

1. Alberca	Alberca Esther	Ing. M. Rebolledo	Desconocido	Desconocido	<u>Cemento</u> N°. 20, diciembre 1926
2. Casa Habitación	(Paseo de la Reforma N°. 336)	Arq. Rafael Quintanilla	Desconocido	Desconocido	<u>Katzman</u> , Israel Op. cit. p. 109
3. Casa Habitación	Casa inspirada en la fachada principal de la Iglesia y Convento de Churubusco (ubicación desconocida)	Arq. Augusto Petriccioli	Neo-colonial	Proyecto	<u>Excelsior</u> , febrero 14, 1926

(*) Según Israel Katzman es de 1926.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
4. Comodor	En el Colegio Militar (adaptación),	Arq. Roberto Alvarez Espinoza	Desconocido	Desconocido	<u>Excelsior</u> , agosto 12, 1926.
5. Chapultepec	Proyecto de renovación y embellecimiento del Bosque de Chapultepec	Arq. Roberto Alvarez Espinoza	Sin definir	Modificado	<u>Universal</u> , junio 6, 1926.
6. Club Social	Polo Club de México	Ing. M. Rebolledo	Neo-colonial	Modificado	<u>Cemento</u> N°. 20 diciembre 1926 <u>Tolteca</u> N°. 13, enero 1930.
7. Cine	Cine Granat (Av. Peralvillo N°. 65) (*)	Ing. Carlos Crombé Arqs. Guillermo Zaragoza, Francisco Centeno y Juan Martínez del Cerro	Sin definir	Desconocido	<u>Excelsior</u> , mayo 27, 1926.
8. Cine	Cine Tacuba (Av. Nbrelos N°. 76) (*)	Desconocido	Desconocido	Desconocido	<u>Excelsior</u> , mayo 30, 1926.
9. Delegación	Delegación Sanitaria	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Proyecto	De Garay, <u>Graciela</u> . Op. cit. p. 102.
10. Edificio de Oficinas	Edificio Gante (Esquina de Gante y 16 de Septiembre)	Arq. José Luis Cuevas Ing. M. Rebolledo	Ecléctico	Sin modificaciones	<u>Cemento</u> N°. 20, diciembre 1926

(*) Ubicación citada en la fuente.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
11. Edificio de Oficinas	Alianza de Ferrocarrileros (calle Ponciano Arriaga)	Arqs. Vicente Mendiola, Carlos Greenham y Luis Alvarado	Decó	Sin modificaciones	Katzman, Israel <u>Op. cit.</u> p. 119
12. Edificio de Oficinas	El Correo Frances (Esquina 16 de Septiembre y Palma)	Arq. Paul Dubois y Marconi, In. M. Rebolledo	Moderno	Sin modificaciones	Cemento N°. 19, noviembre, 1926
13. Edificio de Oficinas	(En la Plaza de la Constitución)	Arq. Alfonso Pallares	Moderno	Proyecto	Katzman, Israel <u>Op. cit.</u> p. 101
14. Edificio de Oficinas	Seguros de México	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Proyecto	De Garay, Graciela. <u>Op.cit</u> p. 101
15. Edificio de Gobierno	Remodelación de la fachada del Palacio Nacional.	Arq. Augusto Petriccioli, Ing. Alberto Alvarez M.	Neo-colonial	Sin modificaciones	Cemento N°. 16 agosto 1926.
16. Edificio de Gobierno	Edificio del Gobierno del D.F.	Arqs. Carlos Obregón Santacilia y José Villagrán García	Sin definir	Proyecto	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 101
17. Escuelas	"Al Aire Libre" (*) 1. "Héroes de Chapultepec" (esq. de Mesones y Las Cruces) 2. "Luis E. Ruiz" 2a. calle Dr. Arce 3. "José Ma. Reyes	Arqs. Vicente Mendiola y Roberto Alvarez Espinoza	Desconocido	Modificadas y la mayoría de desaparecidas	<u>Universal</u> , septiembre 16, 1926

(*) Ubicaciones citadas en la fuente.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
------	--------------------	-------	-----------------------	---------------	-------------

Martínez, El Pipila" (frente al Rancho La Hormiga)

4. "Cuauhtémoc", Santa Julia (atrás del Colegio Salesiano, [sic 7])

5. "Marciso Mendoza, Héroe de Cuautla", (esq. de Proaño y Plomo)

6. "Domingo Sarmiento" Balbuena. Decorada con frescos del pintor Pacheco. Mexican Folkways N° 3, vol. 5.

7. Desconocida

18. Escuela (*)	Escuela Central Agrícola de Michoacán. (Morelia, Michoacán)	Arq. Vicente Mendiola y Guillermo Zarraga	Sin definir	Desconocido	Universal, octubre 3, 1926.
19. Escuela (*)	Escuela Central Agrícola de Durango. (Durango)	Arqs. Vicente Mendiola y Guillermo Zarraga	Sin definir	Desconocido	Universal, octubre 3, 1926
20. Escuela (*)	Escuela Central Agrícola de Guanajuato. (Guanajuato)	Arqs. Vicente Mendiola y Guillermo Zarraga	Sin definir	Desconocido	Universal, octubre 3, 1926

(*) Fecha sin certeza.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
21. Escuela (*)	Escuela Central Agrícola de Hidalgo. (Hidalgo)	Arqs. Vicente Mendiola y Guillermo Zarraga	Sin definir	Desconocido	<u>Universal</u> , octubre 3, 1926
22. Escuela (*)	Escuela Central Agrícola de Champusco. (Puebla)	Arqs. Vicente Mendiola y Guillermo Zarraga	Sin definir	Desconocido	<u>Universal</u> , octubre 3, 1926.
23. Exposición	Pabellón de México en Sevilla. (Sevilla, España)	Varios proyectos en el concurso: 1er. lugar, Arq. Manuel Amabilis	Neo-indígena	Aparentemente sin modificaciones	<u>Katzman, Israel Op. cit.</u> p. 83.
24. Exposición	Pabellón de Exposición Congreso de Arquitectos	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Proyecto	De Garay, Graciela, <u>Op.cit.</u> p. 102.
25. Fuente	En la ex-glorieta Riviera	Arq. Manuel Amabilis	Neo-indígena	Desaparecido	<u>Katzman, Israel Op.cit.</u> p. 91.
26. Laboratorio	Granja Sanitaria e Instituto de Higiene. (Popotla).	Arq. José Villagrán García	Moderno	Modificado	<u>Cemento N° 20</u> diciembre, 1927
27. Mercado	Mercado Hidalgo	Desconocido	Desconocido	Desconocido	<u>Krauze, Enrique Op. cit.</u>
28. Mercado	Mercado Libertad Guadalajara, Jal.	Desconocido	Desconocido	Desconocido	<u>Universal</u> , septiembre 16, 1926

(*) Fecha sin certeza.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
29. Mercado	Mercado Abierto	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Proyecto	De Garay, Graciela. <u>Op. cit.</u> p. 101.
30. Ministerio	Secretaría de Salubridad y Asistencia	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Moderno	Sin modificaciones	Katzman, Israel <u>Op.cit.</u> p. 120
31. Teatro	Teatro en una ciudad del Golfo de México. [sic]	Diego Rivera	Sin definir	Proyecto	Revista Forma N°. 1, octubre 1925, p. 36.
32. Urbanismo	Fraccionamiento Hipódromo-Condesa	Arq. José Luis Cuevas	Sin definir	Sin modificaciones	EXPO, INBA, 1925
33. Urbanismo	Lotificación para viviendas (Tlacopac)	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Neo-colonial	Modificado	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 43.

RELACION DE EDIFICIOS CORRESPONDIENTES A 1927

1. Casa Habitación	Propiedad del Sr. Poblos León, (Quadrángula, Jalisco; restauración)	Arq. Luis Barragán	Regionalista	Desconocido	Ambsaz, Emilio <u>The architecture of Luis Barragán.</u> p. 111
2. Edificio de Departamentos	Edificio Londres (Av. Chapultepec esq. Londres)	Desconocido	Desconocido	Desconocido	<u>Excelsior</u> , diciembre 11, 1927.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
3. Edificio de Oficinas	Durkin Reo Motors (Calle de Balde--ras N°. 56)	Arq. Federico Mariscal	Ecléctico	Desaparecido	Katzman, Israel <u>Op. cit.</u> p. 121
4. Edificio de Oficinas	Primer rascacielos de México (esq. Av. Juárez y Dolores) (nombre, <u>sic 7</u>).	Arq. José Luis Cuevas	Rascacielos	Proyecto	<u>Excelsior</u> , agosto 14, 1927
5. Edificio Público	Tesorería de la Federación, Palacio Nacional (remodelación)	Arqs. Vicente Mendiola y Manuel Ortiz Monasterio.	Ecléctico	Sin modificaciones	Katzman, Israel <u>Op. cit.</u> p. 121
6. Escuela	Escuela Regional de Agricultura ("Tomatán", Tamaulipas)	Arqs. Vicente Mendiola y Guillermo Zarraga	Sin definir	Desconocido	<u>Excelsior</u> , septiembre 16, 1927
7. Escuela	Escuela Central Agrícola, "La Huerta" (Michoacán)	Arqs. Vicente Mendiola y Guillermo Zarraga	Sin definir	Desconocido	<u>Universal</u> , enero 1°. 1928.
8. Ministerio	Secretaría de Agricultura y Fomento	Arqs. Carlos Tarditi y López Mactezura	Decó	Proyecto	Katzman, Israel <u>Op. cit.</u> p. 122
9. Orfanatorio	Orfanatorio San Antonio y Santa Isabel (Calzada Tepeyac)	Arq. Manuel Cortina	Decó	Sin modificaciones	Katzman, Israel <u>Op. cit.</u> p. 122

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
10. Parques	Alameda Central, Paseo de la Reforma Parque España y Parque Tres Guerras (remodelaciones)	Desconocido	Sin definir	Con modificaciones	Krauze, Enrique. <u>Historia de la Revolución...</u> p. 273.
11. Reformatorio	Reformatorio de Mujeres, (Av. Universidad, Coyoacán); aparentemente fueron adaptaciones	Arq. Vicente Mendiola	Neo-colonial	Sin modificaciones	<u>Excelsior</u> , septiembre 16, 1927
12. Teatro	Gran Teatro Rodríguez, (Monterrey, N.L.)	Ing. Eduardo Belden	Desconocido	Desconocido	<u>Cemento</u> N°. 25, 1928
13. Teatro	Al Aire Libre, Coronel Lindbergh (Parque México)	Arq. Leonardo Noriega	Decó	Sin modificaciones	Katzman, Israel <u>Op.cit.</u> p. 121
14. Turbn	Desconocido	Arq. Conrado Elkish	Desconocido	Desconocido	<u>Excelsior</u> , agosto 21, 1927.
15. Urbanismo	Transformación de la Plaza de la Constitución	Arq. Alfonso Pallares	Desconocido	Proyecto	<u>Universal</u> , marzo 14, 1926

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
RELACION DE EDIFICIOS CORRESPONDIENTES A 1928 -----					
1. Aduana	Aduana en Mexicali	Arq. Jorge de Maria y Campos	Sin definir	Desconocido	<u>Universal</u> , septiembre 23, 1928
2. Banco	Banco de México S.A. (adaptación del edificio La Mutua)	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Decó	Sin modificaciones	De Garay, Graciela, <u>Op.cit.</u> p. 102.
3. Banco	Banco Agrícola	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Sin definir	Proyecto	De Garay, Graciela, <u>Op.cit.</u> p. 102.
4. Casa del Pueblo	Casa, Homenaje a Felipe Carrillo Puerto (Mérida, Yucatán)	Arq. Manuel Amabilis	Neo-indígena	Con pequeñas modificaciones	<u>Apuntes para la historia...</u> Vol. II, cap.7
5. Casa Habitación	Casa del Ing. Ernesto Martínez de Alba	Arq. Juan O'Gorman	Funcionalista	Desaparecida	<u>Ibidem.</u> p. 21
6. Casa Habitación	(Amsterdam N°. 62)	Arq. Juan Segura	Moderno	Con pequeñas modificaciones	EXPO INBA 1984
7. Casa Habitación	(Celaya N°. 25)	Arq. Juan Segura	Moderno	Con pequeñas modificaciones	EXPO INBA 1984

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
8. Casa Habitación	(Calle Tehuantepec); Propiedad del Dr. Bernardo Gastelum	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Sin definir	Desconocido	De Garay, Gra- ciela. <u>Op.cit.</u> p. 102.
9. Casa Habitación	Estudios para la vi- vienda campesina en Michoacán	Arq. Alvaro Aburto	Regionalista	Proyecto	Katzman, Israel <u>Op. cit.</u>
10. Casa Habitación	(Guadalajara, Jal.) Propiedad de la Sra. Harper de Garibi	Arq. Luis Barragán	Regionalista	Desconocido	Ambasz, Emilio <u>Op.cit</u> p. 11
11. Casa Habitación	Propiedad del Sr. Ro- bles León (Guadalaja- ra, Jal.)	Arq. Luis Barragán	Regionalista	Desconocido	<u>Ibidem.</u> p. 111
12. Casa Habitación	Propiedad del Sr. E. González Luna (Guada- lajara, Jal)	Arq. Luis Barragán	Regionalista	Desconocido	<u>Ibidem.</u> p. 112
13. Casa Habitación	Propiedad del Sr. En- rique Aguilar (Guada- lajara, Jal).	Arq. Luis Barragán	Regionalista	Desconocido	<u>Ibidem.</u> p. 112
14. Centro So- cial	Casa del Pueblo del Mayab (Mérida, Yuc).	Arq. Angel Bacchini	Desconocido	Desconocido	<u>Universal</u> , mayo- 20, 1928; Si- ller, cuadro sinóptico, 1986.
15. Club Sporti- vo	Club Deportivo Suizo (en la Col. del Va- lle)	Arqs. Kunhardt y Joaquín Capilla	Sin definir	Desconocido	<u>Universal</u> , sep- tiembre 30, 1928.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
16. Edificio de Oficinas	(Esq. Revillagigedo y Victoria)	Ing. Luis Robles Gil	Decó	Con pequeñas modificaciones	Katzman, Israel <u>Op.cit.</u> p. 105
17. Edificio Recreativo	Estación del Ferrocarril infantil de Chapultepec	Arq. José Gómez Echeverría	Moderno	Sin modificaciones	Katzman, Israel <u>Op.cit.</u> p. 123.
18. Escuela	Escuela Central Agrícola, "Salinos" (Chihuahua)	Arqs. Vicente Mendiola y Guillermo Zarraga	Sin definir	Desconocido	Universal, septiembre 15, 1928
19. Escuela	Escuela Central Agrícola "Tenería", (Edo. de México)	Arqs. Vicente Mendiola y Guillermo Zarraga	Sin definir	Desconocido	Universal, septiembre, 15, 1928
20. Estación de Policía	Inspección de Policía y Bomberos del D.F. (esq. Revillagigedo e Independencia)	Arqs. Vicente Mendiola y Guillermo Zarraga, Ing. Gustavo Durón	Decó	Con pequeñas modificaciones	Cemento N°. 27 Enero 1929. (Inaugurado el 27 de noviembre 1928).
21. Fábrica	Fábrica de Focos el Águila Nacional S.A.	Arq. Américo Schwarz	Moderno	Desconocido	Cemento N°. 21 Enero 1928 Universal, septiembre 23, 1928.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
RELACION DE EDIFICIOS CORRESPONDIENTES A 1929 -----					
1. Casa Habitación	Casa de Cecil O'Gorman (Palmas 81, San Angel Inn)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Con pequeñas modificaciones	Apuntes...Op. cit. vol. II, Cap. 7, p. 21.
2. Casa Habitación	Casas Gemelas (San Borja N°. 733)	Arqs. Paul Artaria y Hans Schmidt	Racionalista	Desaparecidas	Katzman, Israel Op.cit. p. 130
3. Casa Habitación	(Sonora 144)	Arq. Juan Segura	Moderno	Desconocido	EXPO INBA, 1984
4. Casa Habitación	(Amsterdam 72)	Arq. Juan Segura	Moderno	Desconocido	EXPO INBA, 1984
5. Casa Habitación	(Parras N°. 9)	Arq. Juan Segura	Moderno	Desconocido	EXPO INBA, 1984
6. Casa Habitación	(Puebla N°. 78)	Desconocido	Desconocido	Desconocido	EXPO INBA 1984
7. Casa Habitación	Casas multifamiliares "Constructora de la ciudad nueva"	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Proyecto	De Garay, Graciela, Op.cit p. 102
8. Casa Habitación	Propiedad de la Sra. Matilde Poulat	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Proyecto	De Garay, Graciela, Op.cit p. 102

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
9. Casa Habitación	"40 tipos de casas para empleados"	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Proyecto	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 102.
10. Casa Habitación	Propiedad del Sr. Gustavo Cristo (Guadalajara, Jal.)	Arq. Luis Barragán	Regionalista	Desconocido	Ambasz, Emilio <u>Op.cit.</u> -p. 112
11. Casa Habitación	Propiedad del Sr. E. González Luna (2 casas, Guadalajara, Jal.)	Arq. Luis Barragán	Regionalista	Desconocido	<u>Ibidem.</u> p. 113
12. Casino Militar	Casino Militar	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Proyecto	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 102.
13. Carpa	Para representaciones populares	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Desconocido	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 102.
14. Central Telefónica	Edificio de la central automática principal de la telefónica mexicana (calle de Madrid)	Desconocido	Desconocido	Desconocido	<u>Universal</u> , septiembre 23, 1928.
15. Central Telefónica	Central automática Condesa de la Cía. telefónica y telegráfica mexicana	Arq. Vicente Mendiola	Moderno	Desconocido	<u>Universal</u> , abril 15, 1928.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
16. Edificio de Departamentos	Edificio Marina (Esq. de las calles de Peralvillo y Constancia)	Ing. Merino Sabate	Sin definir	Con pequeñas modificaciones	<u>Tolteca</u> N°. 13
17. Escuela	Escuela Correccional (Tlalpan)	Arq. Alberto Mendoza	Sin definir	Proyecto	<u>Katzman, Israel</u> <u>Op.cit.</u> p. 130
18. Frontón	Frontón México (Plaza de la República)	Arq. Joaquín Capilla	Decó	Con pequeñas modificaciones	<u>Cemento</u> N°. 29 mayo 1929.
19. Hospital	Sanatorio para tuberculosos (Ihuipulco)	Arq. José Villagrán García	Moderno	Modificado	In situ
20. Monumento	Monumento a Alvaro Obregón en el Parque Goya de Mixcoac	Arq. Alvaro Aburto	Sin definir	Sin modificaciones	<u>Catálogo de Monumentos escultóricos...</u> p. 192.
21. Monumento	Monumento al Ejército Nacional	Arqs. Silvano Palfox y Pablo Flores	Sin definir	Proyecto	<u>Katzman, Israel</u> <u>Op.cit.</u> p. 109
22. Parque recreativo	Parque de la Revolución (Guadalajara, Jal.)	Arq. Luis Barragán	Sin definir	Desconocido	<u>Ambasz, Emilio.</u> <u>Op. cit.</u> p. 113

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
RELACION DE EDIFICIOS CORRESPONDIENTES A 1930					
1. Aeropuerto	"Puerto Central Aéreo de México" (B <u>a</u> buena ?)	Arq. E. Suarez	Sin definir	Desaparecido(?)	Cemento N°. 33 enero de 1930
2. Banco	Banco de Montreal (Uruguay esq. Isabel La Católica); remodelación	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Modificado	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 103
3. Banco	Sucursales del Banco de México, en Nogales y Mérida	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Proyecto	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 103.
4. Capilla	Capilla votiva (Cerro Colorado, Gto)	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Desconocido	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 103
5. Casa Habitación	(Providencia N°. 722)	Arq. Rodolfo Weber	Sin definir	Desconocido	Katzman, Israel <u>Op.cit.</u>
6. Casa Habitación	"Prototipo de vivienda obrera", (esq. de Ernesto Elorduy y Rio Consulado	Arq. Juan Legarreta	Racionalista	Con pequeñas modificaciones	Tolteca N°. 20 Agosto 1931.
7. Casa Habitación	"Casa del empleo Federal"	Desconocido	Regionalista	Desaparecida	Obras Públicas diciembre 1930

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
8. Casa Habitación	(Hamburgo N°. 231)	Arq. Juan Segura	Moderno	Con pequeñas modificaciones	EXPO INBA 1984
9. Casa Habitación	(Praga N°. 27)	Arq. Juan Segura	Moderno	Con pequeñas modificaciones	EXPO INBA 1984
10. Casa Habitación	(Praga N°. 29)	Arq. Juan Segura	Moderno	Con pequeñas modificaciones	EXPO INBA 1984
11. Casa Habitación	(Praga N°. 43)	Arq. Juan Segura	Moderno	Con pequeñas modificaciones	EXPO INBA 1984
12. Casa Habitación	(Amsterdam 323)	Arq. Juan Segura	Moderno	Con pequeñas modificaciones	EXPO INBA 1984
13. Casa Habitación	(Amsterdam 321)	Arq. Juan Segura	Moderno	Con pequeñas modificaciones	EXPO INBA 1984
14. Casa Habitación	(Popocatepetl 20)	Arq. Juan Segura	Moderno	Con pequeñas modificaciones	EXPO INBA 1984
15. Casa Habitación	(Popocatepetl 18)	Arq. Juan Segura	Moderno	Con pequeñas modificaciones	EXPO INBA 1984

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
16. Casa Habita-	(Av. México 63)	Arq. Juan Segura	Moderno	Con pequeñas modificaciones.	EXPO INBA 1984
17. Casa Habitación	(Puebla N°. 402)	Arqs. Bernardo Calderón y Manuel Ortiz Monasterio	Moderno	Desconocido	Tolteca N°. 19 mayo 1931.
18. Casa Habitación	(Yucatán N°. 54)	Arqs. Bernardo Calderón y Manuel Ortiz Monasterio	Moderno	Desaparecido	Tolteca N°. 19 Mayo 1931.
19. Casa Habitación	Propiedad Lic. Julio García (Mayorazgo esq. Av. Central) (*)	Arq. Francisco Martínez Negrete	Moderno	Desconocido	Tolteca N°. 16 septiembre 1930
20. Casa Habitación	Propiedad del Sr. Gabino Esquivel (Calle Tlacoquemecatl).	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Desconocido	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 103.
21. Casa Habitación	Propiedad Sr. Eduardo Villaseñor	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Proyecto	De Garay, Graciela. <u>Op.cit</u> p. 103
22. Casa Habitación	(jardín 86, San Ángel)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Con algunas modificaciones	Apuntes...Op. cit. vol. II, Cap. 6, p. 22.

(*) Ubicación citada en la fuente.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
23. Centro Deportivo	Venustiano Carranza (Balbuena)	Arq. Juan Segura, Alvaro Aburto, Vicente Urquiaga, Vicente Buenrostro	Moderno	Modificado	Obras Públicas febrero 1930
24. Edificio de Departamentos	Edificio Ermita (Av. Jalisco y Av. Revolución)	Arq. Juan Segura	Moderno	Sin modificaciones	EXPO INBA 1984.
25. Edificio de Departamentos	(Insurgentes N° 486) (*)	Arqs. Guillermo Zarraga, Luis Alvarado, Gustavo M. Saavedra.	Moderno	Desaparecido	Obras Públicas febrero 1930
26. Edificio de Departamentos	(Cupeche N°. 139) (*)	Arqs. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Desconocido	
27. Edificio de Departamentos	Edificio Michoacán (Av. Nuevo León esq. Michoacán) (*)	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Desconocido	
28. Edificio Comercial	Edificio, Sucesores Dominguez Galindez	Arq. Manuel González Rul	Sin definir	Desconocido	Obras Públicas, junio 1930
29. Edificio Comercial	Ampliaciones al "Palacio de Hierro" (5 de febrero)	Ing. Miguel Rebolledo	Desconocido	Con pequeñas modificaciones	Cemento N°. 21 21, enero 1928

(*) Ubicación citada en la fuente.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
30. Edificio de Oficinas	"Mastrario de la construcción", (Madero N°. 32) (*)	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Desaparecido	De Garay, Gra-ciela. <u>Op.cit.</u> p. 103
31. Edificio Pú-blico	Dirección General de Telégrafos	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Proyecto	De Garay, Gra-ciela. <u>Op.cit.</u> p. 103
32. Escuela	Rafael Donde	Arqs. Guillermo Zarra-ga y Vicente Mendiola	Desconocido	Desaparecido	Tolteca N°. 13 enero 1930
33. Escuela	Escuela en Milpa Alta	Dirección de Obras del DDF, Arq. Alvaro Abur-to	Regionalista	Proyecto	Obras Públicas febrero, 1930
34. Escuela	Escuela Correc-cional (Tlalpan)	Dirección de Obras del DDF, Arq. Alvaro Abur-to	Racionalista	Proyecto	Obras Públicas agosto-septien-bre, 1930.
35. Gasolinera	Estación de gasoli-na, La Huasteca (Reforma y Gral. Prim, remodelación)	Desconocido	Desconocido	Desaparecida	Obras Públicas diciembre 1930
36. Ministerio	Suprema Corte de Justicia (adaptación de la estruc-tura del Palacio Legislativo)	Ing. José Covarrubias	Ecléctico	Proyecto	Obras Públicas diciembre 1930

(*) Ubicación citada en la fuente.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
37. Monumento	Basamento para esculturas de Leones en el acceso a Cha pultepec	Arq. Antonio Muñoz	Moderno	Sin modificaciones	Katzman, Israel <u>Op.cit.</u> p. 124
38. Museo	Museo de Arte (adaptaciones al Palacio de Iturbide)	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Proyecto	De Garay, Gra-ciela. <u>Op.cit.</u> p. 103
39. Sanatorio	(Av. Insurgentes 70) (*)	Arq. Manuel Ortiz Monasterio	Moderno	Desaparecido	Tolteca N°. 19 mayo 1931

(*) Ubicación registrada en la fuente de referencia.

RELACION DE EDIFICIOS CORRESPONDIENTES A 1931

1. Capilla	Remodelación en la casa del sr. E. Villaseñor	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Desconocido	De Garay, Gra-ciela. <u>Op.cit.</u> p. 103.
2. Casa Habitación	(Tehuantepec 244) (*)	Arq. Miguel Beltrán de Quintana	Desconocido	Desconocido	Katzman, Israel <u>Op.cit.</u> p. 133
3. Casa Habitación	(Gabriel Mancera 150) (*)	Arq. Rodolfo Weber	Desconocido	Desconocido	Katzman, Israel <u>Op.cit.</u> p. 133

(*) Ubicación citada en la fuente.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
4. Casa Habitación	(Av. México 31)	Arq. Juan Segura	Moderno	Con pequeñas modificaciones	EXPO INBA 1984
5. Casa Habitación	Propiedad del Arq. Carlos Obregón Santacilia	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Regionalista	Modificada	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 103
6. Casa Habitación	Propiedad Ing. Gonzalo Robles	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Desconocido	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 103
7. Casa Habitación	Propiedad Sra. Emma González del Prado (Tlacopac)	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Regionalista	Desconocido	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 103
8. Casa Habitación	"Amigos del Teatro Mexicano" (Regina 123) (*)	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Desconocido	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 103
9. Casa Habitación	Propiedad Lic. Manuel Gómez Morin (Av. Nuevo León)	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Sin definir	Desconocido	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 103
10. Casa Habitación	Propiedad Sra. María Obregón de Antmann	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Desconocido	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 103
11. Casa Habitación	Propiedad Sra. Francisca S. de Sánchez	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Desconocido	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 103

(*) Ubicación citada en la fuente.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
12. Casa Habitación	Propiedad Sra. González Montero	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Proyecto	De Garay, Graciela. <u>Op. cit.</u> p. 103
13. Casa Habitación	Propiedad Lic. Oscar Obregón	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Proyecto	De Garay, Graciela. <u>Op. cit.</u> p. 103
14. Casa Habitación	Propiedad Dr. Gustavo Baz	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Proyecto	De Garay, Graciela. <u>Op. cit.</u> p. 103
15. Casa Habitación	(Jardín 108, San Angel)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Con algunas modificaciones	<u>Apuntes... Op. cit.</u> Vol. II, Cap. 6, p. 23
16. Casa Habitación	(Reforma N°. 17, San Angel)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Con algunas modificaciones	<u>Apuntes... Op. cit.</u> I. II, Cap. 6, p. 23
17. Casa Habitación	Propiedad de la familia Barragán (Guadalajara, Jal. restauración)	Arq. Luis Barragán	Regionalista	Desconocido	<u>Ambsz, Emilio. Op. cit.</u> p. 113
18. Central Telefónica	"Central Victoria de la compañía de teléfonos Ericsson" (Calle Victoria)	Arqs. Fernando y Miguel Cervantes	Decó	Con pequeñas modificaciones	In situ
19. Cine	Cine Teresa	Ing. y Arq. Francisco y J. Serrano	Moderno	Con modificaciones	<u>Apuntes... Op. cit.</u> Vol. II, Cap. 7, p. 107

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
20. Edificio de Departamentos	Edificio Tehuacán (Av. México)	Ing. Ernesto Buenrostro	Decó	Sin modificaciones	In situ
21. Edificio de Departamentos	Edificio Jardín (Sindicalismo N°. 87)	Ing. y Arq. Francisco J. Serrano	Decó	Con algunas modificaciones	<u>Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 7 p. 103</u>
22. Edificio de Departamentos	(Havre N°. 83)	Arq. Juan Segura	Moderno	Sin modificaciones	EXPO/INBA 1984
23. Edificio de Departamentos	San Martín (Av. México)	Ing. Buenrostro	Decó	Sin modificaciones	In situ
24. Edificio de Departamentos	(Esq. Parras y Av. Nuevo León)	Desconocido	Decó	Sin modificaciones	In situ
25. Edificio de Departamentos	(Av. México y Chilpancingo)	Desconocido	Decó	Sin modificaciones	In situ
26. Edificio de Oficinas	Fundación Mier y Pesado (Esq. Bolívar y 5 de Mayo)	Arq. Juan Segura	Moderno	Sin modificaciones	<u>Katzman, Israel Op. cit. p. 165</u>
27. Hospital	Pabellón de Aislados del Sanatorio Español, (Av. Ejercicio Nacional)	Arq. Miguel Beltrán de Quintana	Moderno	Con pequeñas modificaciones	<u>Katzman, Israel Op. cit. p. 165</u>
28. Dos terminales de Ferrocarril	"Buenavista" y "Colonia"	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Proyecto	De Garay, Graciela, <u>Op. cit. p. 103</u>

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
------	--------------------	-------	-----------------------	---------------	-------------

RELACION DE EDIFICIOS CORRESPONDIENTES A 1932

1. Casa Habitación	Propiedad de Frances Toor	Arq. Juan O'Gorman	Funcionalista	Desaparecida	<u>Apuntes...Op.cit. Vol. II, Cap. 6, p. 24.</u>
2. Casa Habitación	Propiedad Diego Rivera y Frida Kahlo (Altavista)	Arq. Juan O'Gorman	Funcionalista	Con pequeñas modificaciones	<u>Apuntes...Op.cit. Vol. II, Cap. 6, p. 22</u>
3. Casa Habitación	(Chilpancingo N° 0)	Arq. Juan Segura	Moderno	Sin modificaciones	EXVO/INBA 1984
4. Casa Habitación	(Amsterdam N°. 202)	Arq. Juan Segura	Moderno	Con pequeñas modificaciones	EXVO/INBA 1984
5. Casa Habitación	Propiedad Dr. Atanasio Garza Ríos (Calle Gral Prim); adaptaciones	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Desconocido	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 103
6. Casa Habitación	Propiedad Sra. Enriqueta C. del Conde (Esq. Calles Milan y Atenas)	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Desconocido	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 103
7. Casa Habitación	Propiedad Gral. Plutarco Elías Calles (Cuernavaca, Mor)	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Sin definir	Desconocido	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 103

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
8. Casa Habitación	Propiedad Sr. Federico Lachica (Cuernavaca, Mor.)	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Desconocido	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 103
9. Casa Habitación	Propiedad Sr. Armando Amado Reyna	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Desconocido	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 103
10. Casa Habitación	Propiedad Sr. Carlos Novoa	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Desconocido	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 103
11. Casa Habitación	(En Guadalajara, Jal.) restauración	Arq. Luis Barragán Ing. Juan Palomar	Regionalista	Desconocido	Ambass, Emilio <u>Op.cit.</u> p. 113
12. Edificio	Edificio Reyes (Monterrey, N. L.)	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Desconocido	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 103
13. Edificio de Departamentos	(Av. Juárez N°. 60)	Arq. José Arnal	Moderno	Sin modificaciones	Katzman, Israel <u>Op. cit.</u> N°. 166
14. Edificio de Oficinas	Edificio La Nacional (Av. Juárez esq. Eje Central)	Arqs. Manuel Ortiz Monasterio, Bernardo Calderón y Luis Avila	Decó	Sin modificaciones	Katzman, Israel <u>Op.cit.</u>
15. Edificio de Oficinas	Ihuasteca Petroleum (Reforma y A. Caso)	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Moderno	Proyecto	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 104

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
16. Escuela	Programa de construcción de Escuelas Primarias en el D.F.	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista		<u>Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28</u>
1.	Escuela Primaria: "Carlos A. Carrillo" (Municipio Libre esq. con Calz. de Tlalpan)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalis-a	Modificada	<u>Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28</u>
2.	Escuela Primaria; "Emiliano Zapata" (y "Jesús Romero Flores") (*) (Fundidora de Monterrey 179, Col. Industrial)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Modificada	<u>Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28</u>
3.	Escuela Primaria: "Estado de Jalisco" (y "Maestra Juana Palacios") (*) (Av. Central Sur 560 Col. Prohogar)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Modificada	<u>Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28</u>
4.	Escuela Primaria: S/N (Col. de la Verdónica)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Desaparecida	<u>Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28</u>
5.	Escuela Primaria: "Estado de Sonora" (Calle Wagner N° 34, Col. Ex-hipódromo de Peralvillo)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Modificada	<u>Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28</u>

(*) Operan dos escuelas en el mismo edificio.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
6.	Escuela Primaria: "Estado de Tamaulipas" (Av. del Taller N° 344, Col. Alvaro Obregón)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Modificada	Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28
7.	Escuela Primaria: "Pedro Ma. Anaya" (Av. Centenario N° 128, Col. San Simón)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Modificada	Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28
8.	Escuela Primaria: S/N (Col. Argentina)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Modificada	Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28
9.	Escuela Primaria; S/N (Col. Independencia)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Modificada	Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28
10.	Escuela Primaria: S/N (Col. Moctezuma)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Modificada	Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28
11.	Escuela Primaria: S/N (Col. Tlahuac)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Modificada	Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28
12.	Escuela Primaria: "Prof. Ginor de los Ríos" (Isabel la Católica N° 370, Col. Obrera)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Modificada	Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
13.	Escuela Primaria: S/N (San Juan Tilihuaca Azcapotzalco)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Modificada	Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28
14.	Escuela Primaria: S/N (Atrio de la Iglesia de Xochimilco)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Desaparecida	Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28
15.	Escuela Primaria: "Melchor Ocampo" (Fernández Leal N° 10, Coyoacán)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Modificada	Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28
16.	Escuela Primaria: "Estado de Chiapas" (Col. Alamos)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Modificada	Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28
17.	Escuela Primaria: S/N (Col. Atzacualco)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Modificada	Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28
18.	Escuela Primaria: S/N (Cuauhtepec, Barrio Alto, Azcapotzalco)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Modificada	Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28
19.	Escuela Primaria: S/N (Xocotitla, Azcapotzalco)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Modificada	Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
20.	Escuela Primaria: "Justo Sierra" (Abraham Sánchez N° 14, Azcapotzalco)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Modificada	Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28
21.	Escuela Primaria: "El Niño Agrarista" (Rosas Moreno y Nextengo, Azcapotzalco)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Modificada	Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28
22.	Escuela Primaria; S/N (Aculco, Ixtapalapa)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Modificada	Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28
23.	Escuela Primaria; S/N (Santa Catarina, Azcapotzalco)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Modificada	Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28
24.	Escuela Primaria; S/N (Calles de Hidalgo, Alvaro Obregón y Rastro, Tampico, Tamps.)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Modificada	Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 28
17. Mercado	Mercado Melchor Ocampo	Arq. Antonio Muñoz	Moderno	Desaparecido	Katzman, Israel Op.cit. p.
18. Teatro	Palacio de Bellas Artes (terminación)	Arq. Federico Mariscal	Decó	Sin modificaciones	Katzman, Israel Op.cit. p.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
19. Urbanismo	Conjunto de viviendas obrera (Balbuena)	Arq. Juan Legarreta	Racionalista	Modificado	Katzman, Israel <u>Op.cit.</u> p.

RELACION DE EDIFICIOS CORRESPONDIENTES A 1933

1. Casa Habitación	(Esq. de Berlín y Liverpool)	Arq. Juan Segura	Moderno	Desconocido	EXPO/INBA 1984
2. Casa Habitación	(Esq. de Atlixco y Tamaulipas)	Arq. Juan Segura	Moderno	Desconocido	EXPO/INBA 1984
3. Casa Habitación	(Explanada N°. 1210*)	Ing. y Arq. Francisco J. Serrano	Sin definir	Desconocido	Katzman, Israel <u>Op.cit.</u> p. 93
4. Casa Habitación	Propiedad Ing. Alberto J. Pani (Cuernavaca, Mor)	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Desconocido	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 104
5. Casa Habitación	Conjunto de 4 casas Proprietarios: Sr. Gilberto Bosques, Sr. Luis Enrique Erro, Sr. David Manjarrez y Sr. Alfonso Sotomayor (calle Pilares 215 y 223)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Desaparecidas	<u>Apuntes...Op.cit.</u> Vol. II, Cap. 6, p. 37

(*) Ubicación citada en la fuente.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
6. Casa Habitación	Propiedad Ing. Carlos Vallejo Márquez (Calle Pilares 221)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Modificada	Apuntes...Op. cit. Vol. II, Cap. 6, p. 38
7. Casino Militar	Casino para la Escuela de Guerra	Dirección de Edificios de la SCOP; Arq. Juan Legarreta	Moderno	Proyecto	Katzman, Israel Op. cit. p. 152
8. Edificio	Edificio Toledo (Calle Versalles) (*)	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Desconocido	De Garay, Graciela. Op.cit. p. 104
9. Edificio Deportivo	Asociación Cristiana Femenina, YWCA (Kumboldt y Av. Morelos)	Arq. T. S. Gore Ing. José A. Cuevas	Decó	Sin modificaciones	In situ
10. Edificio de Oficinas	(5 de Mayo N°. 18)	Arq. Enrique de la Hbra	Moderno	Con modificaciones	Katzman, Israel Op. cit. p. 160
11. Escuela	Centro Escolar Nevo lución (Niños Héroes y Arcos de Belén)	Arq. Antonio Maños	Moderno	Con pocas modificaciones	Katzman, Israel Op. cit. p.
12. Escuela	Escuela para telegrafistas	Dirección de Edificios de la SCOP; Arq. Juan Legarreta	Moderno	Proyecto	Katzman, Israel Op.cit. p. 152
13. Hospital	Hospital Colonia para Ferrocarrileros	Arq. Carlos Greenham, Ing. Federico Rumos	Moderno	Con pocas modificaciones	Katzman, Israel Op.cit. p. 167

(*) Ubicación citada en la fuente.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
------	--------------------	-------	-----------------------	---------------	-------------

RELACION DE EDIFICIOS CORRESPONDIENTES A 1934

1. Banco	"Banco General de Capitalización" (AV. 5 de Mayo) (*)	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Desconocido	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 104
2. Casa Habitación	Propiedad del Sr. Julio Castellanos	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Desaparecida	<u>Apuntes...Op.cit.</u> Vol. II, Cap. 6, p. 39
3. Casa Habitación	(Baja California N°. 261)	Arq. Carlos Tarditi	Moderna	Desaparecida	Katzman, Israel <u>Op. cit.</u> p. 170
4. Casa Habitación	(Hamburgo 231-A)	Arq. Juan Segura	Moderna	Con pocas modificaciones	EXFO/INBA 1984
5. Casa Habitación	(Hamburgo 235)	Arq. Juan Segura	Moderna	Con pocas modificaciones	EXFO/INBA 1984
6. Casa Habitación	Propiedad del Ing. Alberto J. Pani (Reforma 395)	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Moderna	Desaparecida	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 104
7. Casa Habitación	Propiedad Sr. Manuel Toussaint (Sta. Rita N°. 24)	Arq. Juan O'Gorman	Racionalista	Con pocas modificaciones	<u>Apuntes...Op.cit.</u> Vol. II, Cap. 6, p. 39.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
8. Casa Habitación	Propiedad de la Sra. Consuelo J. Pani de Casarrubias (Paseo de la Reforma 401)	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Neo-colonial	Desconocido	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 104
9. Casa Habitación	Propiedad del Sr. Ricardo Pani (Nilo 73)	Arq. Carlos Obregón Santacilia	Desconocido	Desconocido	De Garay, Graciela. <u>Op.cit.</u> p. 104
10. Edificio de Departamentos	(Av. México N°. 33)	Ing. Ernesto Buenrostro	Decó	Con pocas modificaciones	Katzman, Israel <u>Op.cit.</u> p. 168
11. Edificio de Oficinas	Edificio del Sindicato de Cinematografistas	Arq. Juan O'Gorman	Funcionalista	Modificado	Apuntes... <u>Op.cit.</u> Vol. II, Cap. 6, p. 36
12. Escuela	Escuela Técnica (Tolsa esq. Tres Guerras)	Arq. Juan O'Gorman	Funcionalista	Con pocas modificaciones	Apuntes... <u>Op.cit.</u> Vol. II, Cap. 6, p. 35.
13. Hotel	Hotel Reforma (Av. Paseo de la Reforma)	Arqs. Carlos Obregón Santacilia y Mario Pani	Moderno	Con pocas modificaciones	Katzman, Israel <u>Op.cit.</u> p. 170
14. Monumento	Monumento fúnebre al General Alvaro Obregón (Parque La Bombilla)	Arq. Enrique Aragón Echegaray	Moderno	Sin modificaciones	Curriculum personal del Arq. Aragón Echegaray.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
15. Urbanismo	Conjunto Plutarco Elías Calles (en San Jacinto)	Arq. Juan Legarreta	Funcionalista	Modificado	Katzman, Israel <u>Op.cit.</u> p. 153

EDIFICIOS SIN FECHA DE CONSTRUCCION IDENTIFICADA

1. Aduana	Aduana Marítima de Veracruz (Veracruz)	J. P. Kaftanich y Edmundo Carrasco	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 13 abril 1926.
2. Alberca	Alberca de la YMCA	Desconocido	Desconocido	Desaparecida	Cemento N°. 25 1928
3. Almacén comercial	El Puerto de Liverpool	Ing. Manuel Rebolledo	Sin definir	Modificado	Cemento N°. 20 diciembre 1926.
4. Banco	Sucursal Santo Domingo del Banco Nacional de México	Desconocido	Neo-colonial	Desconocido	Cemento N°. 28, marzo 1929.
5. Bodegas	Bodegas de Garza Hermanos, (Monterrey N.L.)	J.F. Woodyard Jr. and son.	Fabril	Desconocido	Cemento N°. 6, junio 1925.
6. Bodegas	Bodegas de la Cía. Industrial Eléctrica del Soconusco	Ing. Alfonso Marín	Fabril	Desconocido	Cemento N°. 36, julio 1930

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
7. Casa Habitación	Casa Cantú, (Monterrey, N. L.)	Desconocido	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 14, Junio 1926.
8. Casa Habitación	Casa del Sr. Patricio Gómez (esq. Paseo de la Reforma y Elba)	Arqs. Joaquín Capilla y Kunhardt	Gótico	Sin modificaciones	Cemento N°. 38 noviembre 1930
9. Casa Habitación	Propiedad del General Joaquín Amaro (Paseo de la Reforma)	Arq. Roberto Alvarez Espinoza	Desconocido	Desaparecido	Curriculum del Arq. Alvarez E.
10. Casa Habitación	Propiedad del Lic. Puig Casauranc (Av. Paseo de la Reforma)	Arq. Roberto Alvarez Espinoza	Desconocido	Desaparecido	Curriculum del Arq. Alvarez E.
11. Casa Habitación	Propiedad de D. Artemio de Valle Arizpe (calle del mismo nombre)	Arq. Roberto Alvarez Espinoza	Desconocido	Desaparecido	Curriculum del Arq. Alvarez E.
12. Casa de Gobierno	Casa Municipal (Tampico, Tamps.)	Arq. Enrique Canseco	Desconocido	Desconocido	Cemento N° 30 Julio 1929
13. Casino	Casino de Monterrey (Monterrey, N.L.)	Desconocido	Desconocido	Desconocido	Cemento N° 14 Junio 1926
14. Colonia Residencial	Colonia El Mirador (Monterrey, N.L.) casas, banquetas y postes de concreto	Desconocido	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 4 abril 1925

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
15. Correos	Oficina de Correos (Guadalajara, Jal)	Desconocido	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 23 mayo, 1928
16. Cine	Cine Alcazar (Tam- pico, Tams.)	Ing. Abraham Gómez	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 13 abril, 1926.
17. Edificio de Departamen- tos	(1a. calle del Nogal N°. 19)	Ing. Miguel Rebolledo	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 13 abril, 1926
10. Edificio de Departamen- tos	Edificio Ochavado (Cd. Guzmán, Jal) propiedad de D. Salvador M. Mendoza	Desconocido	Sin definir	Desconocido	Cemento N°. 13, abril 1926
19. Edificio de Departamen- tos	(calle Nuevo México N°. 66)	Arq. Ernesto Buenrostro Ing. Luis Robles Gil, Enrico Nessi	Sin definir	Desconocido	Cemento N°. 18 octubre 1926.
20. Edificio de Departamen- tos	Edificio Asturias (Esq. Guerrero y Bosqueta)	Desconocido	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 33 enero 1930
21. Edificio de Departamen- tos	Edificio Marina (Esa. Peralvillo y Constancia)	Desconocido	Sin definir	Sin modifica- ciones	Cemento N°. 36 julio 1930
22. Edificio	Edificio de Alija- dores	Ing. E. Colmenares	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 24 julio 1928.

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
23. Edificio	Edificio para la Cfa. Telefónica y Telegráfica Mexicana (Tampico, Tams.)	Ing. L. Lac, Ingenieros y Contratistas Martín S. A.	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 14 noviembre 1926
24. Edificio	Edificio Larin (Av. Ejército Nacional)	Desconocido	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 33 junio 1926
25. Entrada a Chapultepec	"Entrada de los Leones, al Bosque de Chapultepec"	Arq. Roberto Alvarez Espinoza	Sin definir	Modificado	Curriculum del Arq. Alvarez E.
26. Escuela	Escuela Industrial Alvaro Obregón (Monterrey, N.L.)	Ing. Manuel Marín	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 38 noviembre 1930
27. Escuela	Escuela Superior de Guerra (San Jerónimo)	Arq. Roberto Alvarez Espinoza	Sin definir	Modificado	Curriculum del Arq. Alvarez E.
28. Escuela	Escuela Primaria Industrial Corregidora de Querétaro	Desconocido	Sin definir	Modificado	Cuadernos de Bellas Artes N°. 1, enero
30. Escuela	Escuela Industrial en Veracruz (Veracruz)	Desconocido	Desconocido	Desconocido	Vasconcelos, José "El desastre" p. 101
31. Fábrica	Fábrica de Cemento Tolteca (Mixcoac)	Sres. G.H.E. Vivian y A.B. Stewart	Fábrica	Modificado	Tolteca N°. 20 agosto 1931

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
32. Ferretera	Ferretería de Langstroth Suc. (Monterrey, N.L.)	Desconocido	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 7 Julio 1925
33. Fuente	Fuente en la Plaza Popocatepetl y Mobiliario urbano de la colonia Hipódromo-Condesa	Arq. José Gómez Echeverría	Decó	Sin modificaciones en los elementos existentes	Cemento N°. 17 septiembre 1926
34. Fuente	Fuente de las Ranas, en el Bosque de Chapultepec.	Arq. Roberto Alvarez Espinoza	Sin definir	Sin modificaciones	Curriculum del Arq. Alvarez E.
35. Garage	Garage el Auto Universal, S.A. (Monterrey, N.L.)	Desconocido	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 5 Junio 1925
36. Garage	Garage de D. José Treviño (Monterrey, N.L.)	Arq. Fausto Fausti	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 17 septiembre 1926
37. Hospital	Hospital General de Oaxaca (Oaxaca)	Mtro. de obras Marcos Martínez	Neo-colonial	Desconocido	Cemento N°. 23 mayo 1928
38. Hospital	Sociedad Española de Beneficencia	Edmundo Carranco	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 13 abril 1926
39. Locales comerciales	(En Monterrey, N.L.)	Sr. Guido Genessi	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 17 enero 1929

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
40. Mercado Municipal	Mercado de Tampico (Tamaulipas)	Cia. Structor	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 20 diciembre 1927
41. Muebleria	Muebleria Salinas y Rocha (Monterrey N.L.)	Sr. Cayetano Fausti	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 27 enero 1929
42. Palacio Legislativo	Palacio Legislativo de Guadalajara (Guadalajara, Jal); adaptación	Desconocido	Sin definir	Con modificaciones	Cemento N°. 23 mayo 1928
43. Palacio Municipal	Palacio Municipal de Teocelo (Veracruz)	Desconocido	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 13 abril 1926
44. Palacio Municipal	Palacio Federal (Monterrey, N.L.)	Ing. Manuel Mariel	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 33 enero 1930
45. Palacio Municipal	Palacio Municipal (Tapachula, Chis)	Ing. Alfonso Marin	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 36 julio 1930
46. Pabellones	Pabellones de Exposición de Cementos Portland Monterrey y Cementos Hidalgo	Desconocido	Sin definir	Desconocido	Cemento N°. 16 agosto 1926
47. Rotonda	Rotonda en la Colonia Tolteca (Calle de Tio polo, Mixcoac)	Desconocido	Clásico	Sin modificación	Cemento N°. 17 septiembre 1926

GIRO	NOMBRE Y UBICACION	AUTOR	CORRIENTE ESTILISTICA	ESTADO ACTUAL	REFERENCIAS
48. Teatro	Teatro Imperial (Coatepec, Ver)	Ing. Manuel Migoni	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 29 mayo 1929
49. Teatro	Teatro Zaragoza (Monterrey, N.L.)	Ang. Arturo V. González	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 28 marzo 1929
50. Templo	Templo de San Luis Gonzaga (Monterrey, N.L.)	Desconocido	Desconocido	Desconocido	Cemento N°. 4 abril 1925
51. Templo	Templo de la Sagrada Familia (Av. Cuauhté- moc)	Arq. Manuel Gorozpe, Ing. Miguel Rebolledo, R.P. Gonzalo Carrasco	Gótico	Sin modifica- ción	Cemento N°. 13 abril 1926

NOTAS GENERALES DEL APENDICE I

1. En el renglón de referencias, se cita una de las fuentes más importantes no así el total de ellas. Cuando no aparece referencia la información se tomó "in situ".
2. Cuando se ha carecido de información visual sobre algún edificio en cuestión, se ha optado por no definir el estilo.
3. La fecha señalada en cada renglón, se refiere a la terminación del proyecto o la construcción en caso de que ésta se haya terminado.
4. La relación de estilos, pretende ser tan solo una ordenación primaria del universo de obras y proyectos catalogados.
5. Se han incluido los monumentos que fueron diseñados por arquitectos.
6. Respecto de la ubicación de los inmuebles, se ha puesto la actual cuando se tiene la certeza de ella; caso contrario se ha dejado la que aparece en la fuente haciendo mención de ello.
7. La localidad donde se ubica el edificio aparece referido en cada caso. Cuando carezca de ella, el edificio se localiza en la ciudad de México.
8. El corte cronológico se ha extendido hasta el año de 1934, incluyendo las obras racionalistas (que no se describen en este trabajo) por considerarlo de utilidad para quien se

interese en la arquitectura de ésta época, y también por estimar que existe una lógica en la incorporación de los casos conocidos, toda vez que corresponden a un periodo-cultural definido dentro de los límites de un ejercicio estatal, (El fin del maximato y el inicio del cardenismo en 1934).

ANEXO II

Relación de los arquitectos en ejercicio entre 1920 - 1934 que aparecen citados en este trabajo.

A

1. Alvaro Aburto
 2. Luis Alvarado
 3. Roberto Alvarez Espinoza
 4. Manuel Amabilis
 5. Antonio M. Anza
 6. Enrique Aragón Echegaray
 7. Francisco Arce
 8. José Arnal
 9. Luis Avila
-

B

1. Carlos B. Vergara (*)
 2. Ramón Balareza
 3. Luis Barragán
 4. Miguel Bertran de Quintana
 5. Ernesto Buenrostro
 6. Francisco Bulman
-

C

1. Bernardo Calderón
2. Mauricio Campos

(*) Así aparece citado en las fuentes.

2. Mauricio Campos
 3. Arnulfo Cantu
 4. Luis Caraza
 5. Joaquín Capilla
 6. Francisco Centeno
 7. Alfonso Cervantes
 8. Samuel Chávez
 9. Carlos Contreras
 10. Manuel Cortina García
 11. José Creixell
 12. Carlos Crombe
 13. José Luis Cuevas
-

D

1. Francisco Dávila
 2. Paul Dubois
-

E

1. Conrado Elkisch
 2. Manuel Escalante
 3. Salvador Escalante
 4. Ignacio A. Esteva
-

F

1. Fausto Fasti
 2. Pablo Flores
-

G

1. Juan Galindo y Pimentel
 2. Enrique de Garay
 3. Agustín García
 4. Arturo García
 5. Daniel García
 6. Luis G. García
 7. José García Preciat
 8. Luis Garza
 9. José Gómez Echeverría
 10. () Gómez Robledo
 11. Manuel González Rul
 12. Carlos Greenham
 13. Rafael Goyeneche
 14. Marcial Gutierrez Camarena
-

H/I

1. Carlos Ituarte
 2. Manuel Ituarte
-

J/K

1. Eduardo Jiménez de la Cuesta
 2. W. F. Kent
-

L

1. José G. de la Lama
 2. Carlos Lazo
 3. Juan Legarreta
 4. Marciano León
 5. José del Llano
 6. Ramón Llano
 7. José López Moctezuma
-

M

1. José Manguino
2. Fernando Marcon
3. Armando de Maria y Campos
4. Nicolás Mariscal
5. Federico Mariscal
6. Ignacio Marquina
7. Luis McGregor Ceballos
8. Emilio Méndez Llynas
9. Vicente Mendiola Q.

10. Alberto Mendoza
 11. Gonzalo Monteo del Collado
 12. Enrique del Moral
 13. Pablo Moreno Veytia
 14. Antonio Muñoz
-

N/O

1. Leonardo Noriega
 2. Manuel Obregón Escalante
 3. Carlos Obregón Santacilia
 4. Juan O'Gorman
 5. Antonio Olagaray
 6. Gonzalo Ortega
 7. Manuel Ortiz Monasterio
 8. Benjamín Orvañanos
-

P

1. Silvano Palafox
2. Alfonso Pallares
3. Guillermo Pallares
4. Albert Pepper
5. Augusto Pérez Palacios
6. Augusto Petricioli
7. Luis Prieto Souza

Q

1. Guillermo Quintanar
 2. Rafael Quintanilla
-

R

1. Salvador Roncal
 2. Jesús Rovalo
 3. Jorge Rubio
 4. Luis R. Ruiz
-

S

1. Gustavo M. Saavedra
 2. Manuel Sánchez Arcas
 3. Manuel Sánchez de Carmona
 4. Americo Schwarz
 5. Pablo Segura
 6. Juan Segura Gutierrez
 7. Francisco José Serrano
 8. José Ma. Soroa (Ing.)
 9. E. Suárez
-

T

1. Carlos Tarditi

2. Miguel de la Torre
 3. Javier Torres Anzorena
 4. Angel Torres Torija
 5. Manuel Torres Torija
-

U/V

1. Vicente Urquiaga
 2. Salvador Vertiz Hornedo
 3. José Villagrán García
-

W/X

1. Rodolfo Weber
-

Y/Z

1. Enrique Yáñez
 2. Edmundo Zamudio
 3. Guillermo Zarraga
-

BIBLIOGRAFIA GENERAL

1. Abraham Angel y su tiempo. Catálogo de la Exposición. Toluca, Museo de Bellas Artes, 1985, pp. 56.
2. Acevedo, Jesús T. Disertaciones de un arquitecto. México, Biblioteca de Autores Mexicanos, s/ed. 1920. Prólogo de Federico Mariscal. pp. 170.
3. Aguilar, Camín Hector. Saldos de la Revolución. (Cultura y política de México 1910-1980). México, Editorial Nueva Imagen, 1a. edición, 1982, pp. 276.
4. Agustín Lazo. Catálogo de la Exposición. México, SEP-INBA-MUNAL, 1982.
5. Alva, Martínez Ernesto y José Luis Benlliure. "La práctica de la arquitectura y su enseñanza en México". En: Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Arqueológico. México, SEP-INBA, 1983, N° 26-27.
6. Amabilis, Manuel. El Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. México, Talleres Gráficos de la Nación, s/ed. 1929, pp. 80
7. Amabilis, Manuel. Donde (Estudio sobre arquitectura). México, Editorial Orión, 2a. edición, 1968, pp. 164.
8. Amabilis, Manuel. Los Atlantes de Yucatán. México, Editorial Orión, s/ed., 1975, pp. 190.
9. Ambasz, Emilio. The Architecture of Luis Barragán, New York, The Museum of Modern Art, Second Printing, 1960, pp. 128.
10. Arai, Alberto T. "José Villagrán García pilar de la Arquitectura Contemporánea en México". En: Revista Arquitectura-México N° 55, septiembre 1956, pp. 139-162.

11. Argan, Giulio Carlo. Walter Gropius y el Bauhaus. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 3a. edición, 1977. Colección Arquitectura Contemporánea, pp. 184.
12. Augusto (Pérez Palacios). Esos Arquitectos. México, Artes Gráficas MV Tlacaoteztin, 1a. edición, 1980, pp. 221.
13. Aus Der Wagner Schule MCM. Wien, Verlag Von Anton Schroll und co. Supplement-Heft N°. 6, Der Architekt, s/fecha.
14. Blanquel, Eduardo. Nuestras historias. México y el Grupo Nacional Provincial. México, La Nacional Cía. de Seguros, S.A., 1a. edición, 1979, pp. 288.
15. Boesiger W. y H. Girsberger. Le Corbusier 1910-65, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, s/e., 1971, pp. 356.
16. Casasola, Gustavo. Seis siglos de historia gráfica de México 1325-1976. México, Editorial Gustavo Casasola, S.A., s/e, 1978, tomo VIII.
17. Catálogo de Presentación del Museo Nacional de Arte. México, SEP-INBA, 1982.
18. Córdova, Arnaldo. En una época de crisis (1928-1934), México, siglo XXI editores, S.A., 2a. edición, 1981. Serie "La clase obrera en la Historia de México". N°. 9, pp. 248.
19. Córdova, Arnaldo. La ideología de la Revolución Mexicana. México, Ediciones Era, S.A., 9a. edición, 1981, pp. 510.
20. De Anda, Alanis Enrique X. "Estética de la arquitectura maya y su relación con el ideal de modernidad de la arquitectura mexicana de los años treinta". En: Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana, N°. 9. México, UNAN-FA, enero 1981, pp. 27-36.
21. Debrouse, Olivier. "Abraham Angel y su tiempo", en: Catálogo de la Exposición: Abraham Angel y su tiempo, Toluca, Museo de Bellas Artes, 1985, pp. 56.

22. Debroise, Olivier. "Roberto Montenegro", en: Catálogo de Exposición de Roberto Montenegro, México, SEP-INBA, MUNAL, 1984.
23. Debroise, Olivier. Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940. Barcelona, Ediciones Oceano-Exito, S. A., s/e., 1984, pp. 222.
24. Dorfles, Gillo. La Arquitectura Moderna. Barcelona, Editorial Ariel, 1a. Edición, 1980, pp. 242.
25. El Art Decó en México. Catálogo de la Exposición en el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales. México, 1977, s/p.
26. Esqueda, Xavier. El Art Decó retrato de una época, México, UNAM, Centro de Servicios Museológicos, 1986, 1a. ed., pp. 154.
27. Fernández, Justino. Arte Mexicano, de sus orígenes a nuestros días. México, Editorial Porrúa, S. A., 5a. ed., 1980.
28. Frampton, Keneth. Historia crítica de la arquitectura moderna. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., s/e., 1981, pp. 340.
29. Garay, Graciela de. La obra de Carlos Obregón Santacilia. Arquitecto, México, SEP-INBA, 1979. "Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico", N°. 6, pp. 120.
30. Garay, Graciela de. La Arquitectura Funcionalista en México (1932-1934) Juan Legarreta y Juan O'Gorman. (Tesis), México, UNAM, Fac. de Filosofía y Letras, Colegio de Historia, 1978.
31. García, Morillo Roberto. Carlos Chávez vida y obra, México, Fondo de Cultura Económica, 1a. ed., 1960, pp. 244.
32. García, Preciat José. "Historia de la Arquitectura de Yucatán" en: Enciclopedia Yucatenense, México, Gobierno del Estado de Yucatán, s/ed., 1944, tomo IV.

33. García, Ramos Domingo. "Arquitectura Escolar Mexicana", en: Cuadernos de Bellas Artes, México, SEP-INBA, año IV, N°. 1, enero de 1963, p. XXXIII-LXIV.
34. Garrido, Luis. Saturnino Herrán, México, Fondo de Cultura Económica, 1a. ed., 1971, pp. 54.
35. Gómez, Lilia. Testimonios vivos, 20 Arquitectos. México, SEP-INBA, "Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico", N°. 15-16, pp. 176.
36. Gresleri, Giuliano. Josef Hoffman, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., s/e., 1983, pp. 208.
37. Haag, Bletter Rosemarie. "Expressionismo and the new objectivity". En: Art Journal, New York, The College Art Association of America, Vol. 43, N°. 2, Summer 1983, p. 108- 120.
38. Hansen, D. Roger. La política del desarrollo mexicano. México, siglo XXI Editores, S. A.,
39. Hitchcock, Russell Henry. Arquitectura de los siglos XIX y XX, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., s/e., 1981, pp. 732.
40. Ingle, Marjorie. The Mayan revival style in southern California, USA, Gibbs N. Smith Inc. Peregrine Smith Books, s/e., 1934, pp. 12.
41. Ingle, Marjorie. The Mayan revival style: Art Decó Mayan fantasy USA, Peregrine Smith Books s/e., 1984.
42. Julio Castellanos. Catálogo de la Exposición, México, Banco Nacional de México, 1982, pp. 104.
43. Katzman, Israel. Arquitectura del siglo XIX en México, México, UNAM., Centro de Investigaciones Arquitectónicas, s/e., 1973, tomo I, pp. 330.
44. Katzman, Israel. Arquitectura Contemporánea Mexicana (precedentes y desarrollo), México, SEP-INAH, 1a. ed., 1964, pp. 208.

45. Krauze, Enrique et al. Historia de la Revolución Mexicana, México, El Colegio de México, 1a. Ed., 1977, tomo 10 (1924-1928) pp. 336.
46. Lazo, Agustín. "Proyecto de Diego Rivera para un teatro del Golfo de México", en: Forma, Revista de Artes Plásticas, N.º. 1, octubre 1926, pp. 36-38.
47. La construcción del Palacio de Bellas Artes. Catálogo de la Exposición, México, SEP-INBA, Museo Nacional de Arquitectura, 1984, pp. 48.
48. La arquitectura en México porfiriano y movimiento moderno, Catálogo de la Exposición, México, SEP-INBA, 1983, "Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico", N.º. 28-29, pp. 112.
49. López, Rangel Rafael. Orígenes de la arquitectura técnica en México 1920- 1933. La Escuela Superior de Construcción, México UAN, Unid. Xochimilco, 1a. ed., 1984, pp. 148.
50. Loyola, Díaz Rafael. La crisis Obregón - Calles y el Estado Mexicano, México, siglo XXI Editores, S. A., 1a. ed., 1980, pp. 176.
51. Lucie-Smith, Edward. 20th century, cultural calendar, Oxford, Phaidon Press Ltd. 1a. ed., 1979, pp. 184.
52. Maenz, Paul. Art Decó: 1920-1940, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., s/e., s/d. pp. 265.
53. Manrique, Jorge Alberto. "Las cuentas claras en arquitectura: La época porfiriana", en: Artes Visuales, México, SEP-INBA, Museo de Arte Moderno, N.º. 1, 1974, s/p.
54. Manrique, Jorge Alberto. "Las cuentas claras en arquitectura: Dos décadas inciertas", en: Artes Visuales, México, SEP-INBA, Museo de Arte Moderno, N.º. 2, 1974, s/p.
55. Manrique, Jorge Alberto. "El proceso de las Artes 1910-1970", en: Historia General de México, México, El Colegio de México, 2a. ed., 1977, tomo IV, pp. 195-216.

56. Manrique, Jorge Alberto. "La Arquitectura", en: Las Humanidades en México 1950-1975, México, UNAM, Consejo Técnico de Humanidades, 1978, pp. 285-302.
57. Mariscal, Federico E. La Patria y la Arquitectura Nacional, "Resúmenes de las conferencias dadas en la casa de la universidad popular mexicana del 21 de octubre de 1913 al 29 de julio de 1914", México, Imprenta Stephen y Torres, s/e., 1915.
58. Mariscal, Federico. Estudio arquitectónico de las ruinas mayas. Yucatán y Campeche. México, Secretaría de Educación Pública, s/e, 1928, s/p.
59. Martín, Hernández Vicente. Arquitectura doméstica de la ciudad de México (1880-1925), México, UNAM., Escuela Nacional de Arquitectura, 1a. ed., 1981, pp. 268.
60. Matute, Alvaro. "El ateneo de la juventud: Grupo, Asociación Civil, Generación", en: Mascarones, México, UNAM., Boletín del Centro de Enseñanza para Extranjeros, N° 2, primavera de 1983.
61. Medin, Tzvi. El minimato presidencial: Historia política del maximato 1928-1935, México, Ediciones Era, S.A., 1a. ed., 1982, pp. 176.
62. Meyer, Lorenzo. "El primer tramo del camino", en: Historia General de México, México, El Colegio de México, 2a. ed., 1977, Vol. IV, pp. 111-200.
63. Monsivais, Carlos. "Notas sobre la cultura en el siglo XX" en: Historia General de México, México, El Colegio de México, 2a. ed., Vol. IV, P. 303-476.
64. Moral, Enrique Del. "Villagrán García y la evolución de nuestra arquitectura" en: Revista Arquitectura México, México, N° 55,
65. Moyssén, Xavier. "El nacionalismo y la arquitectura", en: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM, N° 55, 1986, p. 111 a 131.

66. Obregón, Santacilia Carlos. México como eje de las antiguas arquitecturas de América, México, Editorial Atlante, S. A., s/e. 1947, pp. 112.
67. Obregón, Santacilia Carlos. "Consideraciones sobre arquitectura moderna. El hastio de la curva". En: Forma, revista de artes plásticas. N°. 3, 1927, pp. 41 a 44.
68. Olavarria, Roberto. México en el tiempo. El marco de la capital. México, Editorial Roberto Olavarria, s/e. 1946, pp. 286.
69. Orozco, José Clemente. Autobiografía. México, Ediciones Era, S.A., 2a. ed., 1981, "Serie Crónicas" pp. 112.
70. Prieto y Souza, Luis. "Concurso para el Pabellón de México en Sevilla", en: Forma, revista de artes plásticas, N°. 1, oct. 1926. pp. 39-42.
71. Ramírez, Fausto. "La obra de German Gedovius: una reconsideración". En: Catálogo de la Exposición German Gedovius, una generación entre dos siglos: del porfiriato a la pos-revolución. México, SEP-INBA, -MUNAL, 1984, pp. 9-33.
72. Ramírez, Fausto. Saturnino Herrán, México, UNAM., 1a. ed., 1976, "Colección de Arte" N°. 29.
73. Reyes, Alfonso. "Pasado inmediato", en: Visión de Anáhuac y otros ensayos, México, SEP-PCE. 1a. ed., 1983, serie "Lecturas Mexicanas" N°. 14, pp. 118-152.
74. Reyes, Palma Francisco. Un proyecto cultural para la integración nacional período de Calles y el maximato, México, SEP-INBA, s/e. 1984, pp. 132. "Historia social de la educación artística en México (notas y documentos)". N°. 3.
75. Reyes, Palma Francisco. La política cultural en la época de Vasconcelos (1920-1924), México, SEP-INBA, s/e. 1981, pp. 48 "Historia social de la educación artística en México (notas y documentos)" N°. 1.

76. Rivas Mercado, Antonieta. La campaña de Vasconcelos, México, Editorial Oasis, 1a. ed., 1981, colección: Biblioteca de las decisiones. Prol. Luis Mario Schneider, pp. 144.
77. Roberto Montenegro. Catálogo de la exposición, México, SEP-INBA-MUNAL, 1984, pp. 40.
78. Rodríguez, Prampolini Ida. Juan O'Gorman Arquitecto y Pintor. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1a. ed., 1982, pp. 260.
79. Rosell, Lauro E. Iglesias y conventos coloniales en México, México, Editorial Patria, 2a. ed., 1961, pp. 360.
80. Sánchez, Fogarty Federico. Medio siglo de cemento en México, México, Cámara Nacional del Cemento, s/e. 1957, reimpresión de la conferencia de 1951, pp. 38.
81. Saturnino Herran. Catálogo de la exposición, Aguascalientes, INBA, Museo de Aguascalientes, 1978, pp. 108.
82. Schneider, Luis Mario. El estridentismo o una literatura de la estrategia, México, INBA, s/e., 1970 pp. 266.
83. Schneider, Luis Mario. El estridentismo (antología), UNAM. Difusión Cultural, 1a. ed., 1983, Cuadernos de Humanidades, N°. 23, pp. 96.
84. Siete pintores, otra cara de la escuela mexicana, catálogo de la exposición, México, SEP-INBA, 1984, pp. 74.
85. Summerson, John. El lenguaje clásico de la arquitectura, Barcelona Editorial Gustavo Gili, S.A. 4a. ed., 1981, pp. 160.
86. Taracena, Berta. Rodríguez Lozano, México UNAM., s/e. 1971, "Colección de arte" N°. 20 pp. 50 (más ilustraciones).
87. Tibol, Raquel. Historia General del Arte Mexicano, Epoca - moderna y contemporánea, México, Editorial Hermes, S.A., s/e. 1964, 2 pp. 252.

88. Tíbol, Raquel. "Las escuelas al aire libre en el desarrollo cultural de México", en: Homenaje al movimiento de Escuelas de pintura al aire libre, Catálogo de la exposición México, SEP-INBA 1981, pp. 152.
89. Toca, Fernández Antonio. "Arquitectura Posrevolucionaria en México 1920-1932", en: Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX - 1900-1980, México, SEP-INBA, 1982, "Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico" N° 20-21, pp. 209.
90. Toca, Fernández Antonio. "Antecedentes de la Arquitectura Moderna en México", en: Cuadernos Universitarios N° 13, México UNAM, Unidad Azcapotzalco, s/e. s/f. pp. 54.
91. Toro, Alfonso. La cántiga de las piedras, México, Editorial Patria, S.A., 2a. ed., 1961, pp. 632.
92. Una puerta al Art Decó, Catálogo de la exposición, México, UNAM, 1980, pp. 116.
93. Vargas, Salguero Ramón. "Apuntes para una biografía" en: Cuadernos de Arquitectura N° 4, México, INBA, enero 1962 p. 47-62.
94. Vargas, Salguero Ramón. "Las reivindicaciones históricas en el funcionalismo socialista" en: Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX, 1900-1980. México, SEP-INBA, 1982, "Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico" N° 20-21, pp. 209.
95. Vasconcelos, José. El Desastre, (tercera parte de Ulises criollo) México, Editorial Jus, S.A. 3a. ed., 1979, pp. 488.
96. Vasconcelos, José. Textos, una antología general, México, SEP-UNAM, 1a. ed., 1982, prólogo y selección José Joaquín Blanco, colección "Clásicos Americanos" N° 8, pp. 282.
97. Villagrán, García José. Panorama de 50 años de arquitectura mexicana contemporánea, México, INBA, 1952, Texto de la conferencia del 22 de noviembre de 1950 s/p.

98. Zevi, Bruno. Historia de la arquitectura moderna, Buenos Aires, Emecé Editores, S.A., 2a. ed. 1957, pp. 804.

HEMEROGRAFIA CONSULTADA, PUBLICADA ENTRE 1920 Y 1935

Boletines

1. Boletín de la SEP, (Secretaría de Educación Pública), 1925, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931.

Periódicos

2. Excelsior, de junio de 1924 a diciembre de 1927.
3. El Universal, de agosto de 1924 a septiembre de 1928.

Revistas

4. Azulejos, Tomos I y II, 1922 y 1923.
5. Cemento, N°. 1 al N°. 38, 1925 a 1930.
6. El Arquitecto, Vol. I, segunda época 1932-1933.
7. El Maestro, Tomos I, II, III 1921 a 1923.
8. Forma, N°. 1 al 7, 1926 a 1928.
9. La Antorcha, 1924 a 1925.
10. Revista Mexicana de Ingeniería y Arquitectura, Tomos I al XII, 1924 a 1934.
11. Mexican Folkways, Vols. III y VII, 1932.
12. Obras Públicas, Vols. I y II, 1930.
13. Tolteca, del N°. 11 al 23, 1929 a 1932.