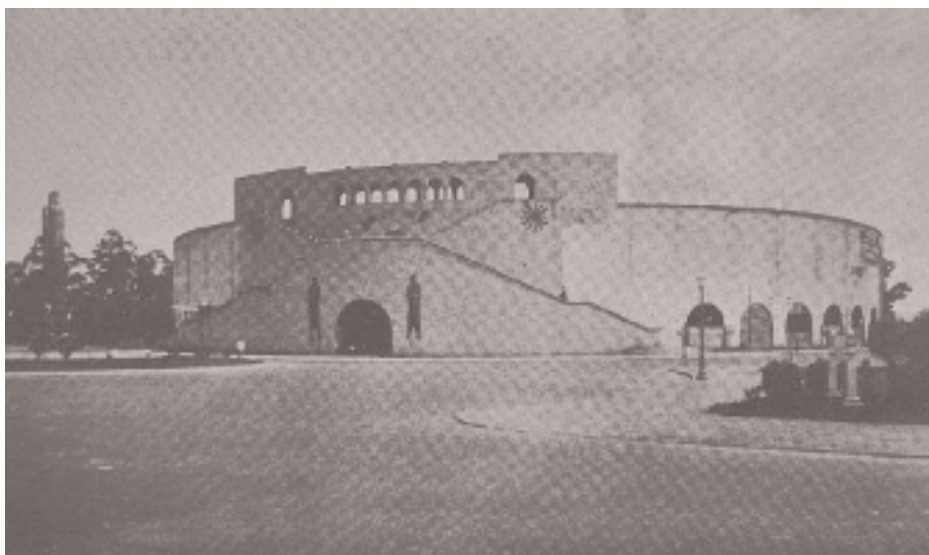


EL ESTADIO NACIONAL: ESCENARIO DE LA RAZA CÓSMICA

Diana Briuolo Destéfano



Estadio Nacional. *Atlas General del Distrito Federal*, 1931*

En una entrevista de 1952 José Vasconcelos dio su opinión personal acerca de la pintura "en grande" y sus ejecutores. Ejemplificó su punto de vista recordando la experiencia por él compartida con los muralistas mexicanos:

Los pintores, por ejemplo, son las manos de la divinidad. Necesitan del Verbo. El Verbo les

dice lo que han de pintar y el Verbo lo da el filósofo. En México puede verse que, cuando les faltó el filósofo que les diera temas universales, tuvieron que lanzarse a la historia.

* Fotos tomadas por cortesía de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada
Fotografías: Ernesto Peñaloza Méndez

Los pintores son seres de categoría inferior. Superior no hay más que el Verbo. El oficio de pintor es hacer lo que le manden. El depende siempre del mecenas. Cuando la pintura ha estado en grande es cuando el mecenas ha sido la Iglesia Católica. Yo fracasé cuando quise establecer el mecenato del Estado, porque va cambiando de cabezas: a veces tiene cabezas muy idiotas, aunque otras tenga cabezas que perciben el Verbo. La derrota del arte se produce cuando, desorientado, se dirige a lo humano. Todo lo humano es despreciable, me da tanto asco como a Sartre. Coincido con él en el caso de lo humano, y sólo creo en el hombre porque tiene una chispita divina...¹

Para entonces habían transcurrido casi tres décadas desde que se realizaran los primeros murales. Estas obras iniciales, revistieron las paredes de los muchos nuevos o, antiguos y reacondicionados edificios públicos erigidos a principios de los años 20's. El promotor de este importante despliegue edilicio y plástico –apenas el corolario de una ambiciosa obra educativa–, fue precisamente José Vasconcelos, Secretario de Educación Pública entre 1921 y 1924.

Como casi todos los razonamientos del ex-Ministro, éstos de por sí tuvieron coherencia interna (sin que ello garantizara la veracidad de sus conclusiones). Su inferencia –algo reordenada– sería la siguiente: el *Estado-mecenas fra-*

casó porque la *cabeza cambió* (o mejor, estaba por cambiar). Sin duda al efectuar su declaración Vasconcelos pensaba en la sucesión presidencial de finales de 1924, cuando Alvaro Obregón entregara el poder a Plutarco Elías Calles. Como es conocido, la designación de este último en septiembre de 1923 provocó el rechazo del Secretario de Educación, quien finalmente acabaría renunciando a su cargo el 30 de junio del siguiente año. Fue poco antes de esa fecha cuando *las manos de la divinidad se lanzaron a la historia, se dirigieron a lo humano*: “[Diego] se había puesto a pintar en los muros de la Secretaría, arriba de las decoraciones por mí sugeridas, y rompiendo el plan general de la obra, unas alegorías de Zapata y de Felipe Carrillo Puerto”.² Efectivamente para Vasconcelos la aparición de los populares líderes recientemente asesinados, denotaba un subversivo cambio en la pintura mural de Diego Rivera. Hasta entonces el artista bajo su *mecenato* sólo había realizado obras de *temas universales dados por el Verbo*.

El *Verbo*³ –por si hay alguna duda– de acuerdo a la etimología

¹ Bambi. “Un brujo japonés que cura. Opiniones de José Vasconcelos”, *Excelsior*, 9 de noviembre de 1952, 3a secc. pp. 1,9.

² Vasconcelos, José. *Memorias II. El Desastre*. México, FCE, 1982, pp. 260-261.

³ Vasconcelos, José. *Estudios Indostánicos (1920, 1923, 1938)*, en *Obras Completas III*. México, Libreros Mexicanos Unidos, 1959, p. 191; *Estética (1935)*, en *Obras completas III*. México, Libreros Mexicanos Unidos, 1959. pp. 1525, 1710.

empleada por Vasconcelos en sus escritos filosóficos, es el equivalente a la manifestación de “la palabra divina”. Tenía sentido el que *les diga lo que han de pintar*: “al exteriorizarse [el Verbo] se traduce en formas y movimiento [...] animadas, vivamente, por el ritmo divino”.

En la Secretaría de Educación Pública (SEP), en la planta baja y el primer piso respectivamente, “las decoraciones por mí sugeridas” consistieron en unas complejas alegorías sobre el trabajo manual orientadas según la geografía nacional, y unas grisallas de lectura esotérica.⁴ Tal vez, el más conocido y discutido de los murales de este período fuera *La Creación* en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. En palabras de Rivera, “el autor escogió un tema abstracto: **las relaciones del hombre con los elementos**, es decir, los orígenes de las ciencias y las artes, en cierto modo, una especie de abreviatura de la historia esencial del Hombre”.⁵ Algo similar sucedía en Chapingo, Estado de México, donde Ramón P. de Negri y Marte R. Gómez organizaban la comunitaria Escuela Nacional de Agricultura. Tanto la capilla como parte del interior de la ex-hacienda convertida en recinto escolar, eran decorados por Rivera gracias a la “colaboración afectuosa”⁶ de la SEP con el Ministerio de Agricultura y Fomento. El tema, “los elementos naturales convertidos armónicamente por medio de los mecanismos creados por la inteligencia en

energía y fuerza para el servicio, el bienestar y la paz de la familia humana”.⁷ Un cuarto trabajo de Diego Rivera también exponía el *tema universal* otorgado por el filósofo: la fachada del Estadio Nacional.

Tras una década de violentos enfrentamientos civiles, se inició a finales de 1920 una eficaz tarea de pacificación del país. Esta ansiada etapa se perfila originalmente bajo la presidencia de Adolfo de la Huerta. Con firmeza se consolidará un poco más tarde, bajo la de Alvaro Obregón. En este entorno se inserta el proyecto cultural vasconcelista por el que se entronizó una educación pública masiva, redentora y edificante. Fue concebida explícitamente como una suerte de “Conquista espiritual” y sustentada en el esfuerzo coordinado de una suerte de “misioneros”: el maestro, el libro y el artista.⁸

⁴ Ver Fausto Ramírez. “Grisallas del primer patio del trabajo”, en *Los murales de la SEP*. CD-ROM, UNAM-IIE, 1997; Renato González Mello. “Muralismo y esoterismo”, en *Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso cuna del muralismo mexicano*, 1998 (en prensa).

⁵ “Cinco dibujos decorativos de Diego Rivera. El gran pintor nos habla aquí de sus procedimientos decorativos y de su ideología”, *El Universal*, 14 de febrero de 1926, 3a secc., pp. 2,8.

⁶ Vasconcelos, José. *Memorias II. El Desastre*. pp. 136.

⁷ Diego Rivera. “Lo que pintó en Chapingo”, *El Universal*, 13 de diciembre de 1925, Suplemento dominical, pp. 3.

⁸ Blanco, José Joaquín. *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*. México, FCE, 1977, pp.102.

El último en el trío, el artista, cumplía un importante papel de acuerdo a la filosofía intuicionista desarrollada por Vasconcelos: nada menos que generar la belleza capaz de revelar en el *hombre* su *chispita divina*. Con base en esta premisa –y en las misiones evangelizadoras españolas del siglo XVI–, el Ministro concibió un mesiánico plan civilizatorio en función de la cultura. Como parte de éste, aspiró a consolidar una estética nacionalista, embajadora de la nueva etapa posrevolucionaria y –de acuerdo a sus teorías–, de una futura “raza cósmica”.

Tras muy largas reflexiones filosóficas Vasconcelos concluyó en la necesidad de una estética de corte clasicista y humanista. Así como propuso la difusión y edición de obras clásicas de la literatura Universal a través de su Secretaría, deseaba otro tanto en el terreno de las artes plásticas nacionales –pintura, escultura y arquitectura–. La teoría pitagórica numérica, la sección áurea, la simetría dinámica, o cualquier otra fórmula que asegurara proporciones armónicas acordes al canon clásico, se convertía ante sus ojos en punto de partida para alcanzar la que considerara verdadera “belleza”. Según su pensamiento, ésta sería reconocida emocionalmente: no sólo en su dimensión estética sino también –lo que es más importante–, en la espiritual inherente. Así este “reconocimiento” metafísico de un arte de característi-

cas cognoscitivas elevaba el proceso educativo –y político–, a un plano superior, más allá de la razón.

La tesis parece personal y por lo tanto arbitraria. Lo cierto, es que Vasconcelos convencido de ella y de su papel redentor elevó en casi un 50% la cantidad de edificios y maestros entre 1921 y 1923.⁹ Tan amplio plan educativo por supuesto contaba con el apoyo del Presidente Obregón, en principio, incondicional. El caudillo sonorense –como tal– tenía plena conciencia de la dependencia de su poder del aval de las masas populares. En este sentido, toda medida que contribuyera a la movilización de las mismas suponía también la adhesión a su persona y por lo tanto, a su legitimación al frente del Ejecutivo.¹⁰

Ante la necesidad de mantener su *status* de caudillo –y en coincidencia con su propio gusto–, era frecuente ver al presidente Obregón en distintos actos y festivales multitudinarios. Los más importantes de ellos se ofrecían generalmente en la porfiriana Tribuna Monumental de Chapultepec, cuando del Distrito Federal se trataba. Así, fueron comunes las representaciones teatrales y los conciertos sinfónicos, muchos de los cuales eran organizados por la SEP. En este último caso, los

⁹ *Boletín SEP*, 1923-1924, II. p. 686 (Citado por Blanco, José Joaquín. op. cit. pp. 91).

¹⁰ Córdova, Arnaldo. *La ideología de la Revolución mexicana*. México, ERA, 1973, pp. 262-268.

eventos solían estar teñidos por el clasicismo al que Vasconcelos era tan afecto. “Le gustaban [a Obregón] sin embargo, más los festivales al aire libre. Por el momento, a mí también –recordaba el Ministro–, porque ellos eran creación y germen para el desarrollo de muchas artes nacionales, del traje, la danza y el canto”.¹¹ La insistencia en el redescubrimiento de una cultura autóctona fue un tópico común en el discurso vasconceliano de aquellos años. En buena parte de las ocasiones, la consigna además era acompañada por la del rechazo a toda innovación que se juzgara “extranjerizante”.

Otro de los temas menospreciados por el Ministro fue el de los deportes; a pesar de haber sido contemplados en su programa educativo, rara vez eran mencionados. Por lo que conocemos, Vasconcelos los consideraba “aburridos pasatiempos”, “servil mecanización del músculo, en todos esos saltos y carreras que tienen por objeto colocar una pelotita dentro o fuera de un marco o de una pista”.¹² El Estadio Nacional, ambicionaba bastante más que “colocar una pelotita”.

El periódico *Excelsior*¹³ en marzo de 1923, reseñaba el inicio de la construcción de lo que sería en un futuro próximo el Estadio y vaticinaba sus fines:

[era] regocijante el movimiento inusitado de los obreros albañiles removiendo al subsuelo para

echar los cimientos ante la idea de lo que mañana será esta grandiosa obra relevante de cultura positiva y estimulante para el mejoramiento físico, cultural, estético y artístico de nuestra juventud.

Muy probablemente estas palabras se hayan visto contagiadas por el entusiasmo del Secretario de Educación, quien concedió un reportaje al matutino ese mismo día a propósito de la obra. En él rendía cuentas con respecto a los costos, calculados en un total de \$500,000. En principio había \$145,000 “en caja” y unos \$200,000 de “un día de labor que ofrecieron los empleados todos, de la Secretaría”.¹⁴ El resto se obtendría de “donativos de particulares y de instituciones deportivas que espontáneamente la han ofrecido”, más “cuántos medios lícitos estén al alcance como espectáculos públicos de manera principal”.

Para fin de año, el mismísimo Presidente Obregón visitaba la obra para ponerse al corriente de sus avances. De paso, se trepó a los andamios ubicados en el frente y co-

¹¹ Vasconcelos, José. *Memorias II. El Desastre*. p. 166.

¹² *Ibid.*, pp. 170.

¹³ “Iniciáronse ayer las obras del gran Estadio Escolar”, *Excelsior*, 13 de marzo de 1923, pp. 1,4.

¹⁴ “La Educación Pública está ya encauzada”, *Excelsior*, 12 de marzo de 1923, pp. 1-6.

locó un acta en la clave de la puerta principal dónde dejaba constancia de las intenciones de su prolífica administración: “conmemorar hechos y no promesas”.¹⁵ También en la declaración se especificaban los gastos efectuados y su procedencia: \$300,000 de cuotas escolares “cobradas sólo a niños ricos”; \$18,000 obtenidos en las ventas de obras clásicas; \$50,000 donados por el Gobierno Federal. Aún así, se calculaba necesitar unos \$350,000 más de inversión para poder concluir las obras. Las cuentas de Obregón, sobrepasaban los \$700,000.



Caricatura. *El Demócrata*, 9 de mayo de 1924
 “El Estadio está en pié” Y los maestros...
 claro se ve!

Tanta rendición de cuentas tenía sentido. También a fin de aquel año se iniciaba la rebelión delahuertista, extendiéndose con rapidez a importantes puntos del país. Como consecuencia, la Secretaría de Guerra pasó a absorber los recortes presupuestales efectuados a las demás dependencias oficiales, incluyendo la de Educación. El pago de salarios docentes se atrasó con frecuencia. Para abril de 1924, a menos de un mes de una muy anunciada inauguración del Estadio, los atrasos llegaron en muchos casos a siete quincenas. Como tentativa de solución, se formó un Comité Propago constituido por maestros normalistas que pidió, más o menos formalmente, “se hagan gestiones ante el Señor Secretario de Educación a fin de que se suspendan las obras materiales que lleva a cabo [...]”.¹⁶ Sin duda el pedido apuntaba a la discutida construcción del Estadio.

El costo de la obra fue uno de los muchos puntos enjuiciados, indirectamente, durante su edificación. En mayo de 1924, Vasconcelos reveló que se llevaban invertidos hasta el 15 de abril, \$428,158.18.¹⁷

¹⁵ “El Sr. Presidente hizo una visita al Stadium”, *El Universal*, 1º de enero de 1924.

¹⁶ “Los maestros pedirán que se suspenda la construcción de obras”, *El Demócrata*, 13 de abril de 1924, 2a secc., pp.1.

¹⁷ “Hoy se hará la inauguración del Estadio Nacional, por el C. Presidente de la República”, *El Demócrata*, 5 de mayo de 1924, pp. 3.

El Estadio Nacional —si bien lo intentó—,¹⁸ no respondió al estilo neo-colonial que en arquitectura se había oficializado tras la Revolución. De acuerdo a los fines previstos por Vasconcelos, la planta de la construcción fue inspirada en la de los antiguos teatros griegos. Su forma fue la de una herradura de cabecera hemicíclica, abierta en su parte posterior, cuya “arena” midió 172 metros de largo por 60 de ancho. A su alrededor, se demarcó una pista para carreras con tezontle y polvo fino, de 6 metros de ancho por 400 de longitud (y que de paso “cerraba” virtualmente el extremo abierto con otro semicírculo en el suelo). Las graderías que circundaron este espacio, agregaron 30.50 metros más al perímetro de la herradura. Esta longitud fue dividida entre 28 gradas de las cuales sólo tres, en lo alto, estuvieron protegidas por un techo. Una importante entrada principal se abría al frente, además de doce accesos distribuidos a lo largo de sus laterales. Tuvo capacidad para 60,000 espectadores, pero se preveía la posibilidad de ocupar la pista de carreras y las azoteas para generar 30,000 lugares más, lo que daría un total de 90,000 lugares.

Muy a pesar del gusto de Vasconcelos, la importante edificación no se realizó en el entonces modernísimo cemento armado como se había previsto originalmente.¹⁹ A cambio de la promoción que la construcción podía brindar, la Compañía Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey con-

cedió muy bajos precios para la realización de una estructura de hierro. El Ministro recibió con poco entusiasmo la propuesta, pero terminó por conformarse y aprobar la muy convincente oferta. No pudo evitar imaginar las gradas como “huacaleras”, pero se consoló con la idea de que en el futuro serían cubiertas por algún material que las protegiera de “terminar derribadas, a estilo rascacielos de Estados Unidos”.²⁰ Por el momento, fueron revestidas con mampostería, al igual que ambos flancos de la edificación. El frente fue privilegiado con un recubrimiento de cantera.

Con seguridad, la cantería en la fachada se colocó en función de la decoración de relieves prevista y encargada a Manuel Centurión.²¹ Con

¹⁸ Tras las modificaciones efectuadas durante su construcción (a exponer en el presente trabajo), el frente de la obra se alejó de su concepción original. Vasconcelos había señalado antes de estos cambios: “se ha procurado seguir el estilo colonial español, que es tradicional entre nosotros, pero adaptado a la índole de la nueva construcción. De esta manera nuestro estadio será una construcción moderna y apropiada, pero nuestra por completo en estilo”. Ver “La construcción del Estadio”, en *Boletín SEP*, 1923, I, 3, pp. 383-384.

¹⁹ “Estadio de la Piedad”, en *Boletín SEP*, 1923, I, 3, pp. 486.

²⁰ Vasconcelos, José. *Memorias II. El Desastre*. pp. 248-249.

²¹ Los relieves proyectados por Centurión fueron por lo menos once, tres de ellos de muy buen tamaño. Su disposición puede observarse en la maqueta publicada por *Excelsior*, 30 de septiembre de 1923, secc. rotograbado. Uno de los relieves concluidos, se observa en *Excelsior*, 27 de abril de 1924, 3a secc. pp. 7.



Estadio Nacional.
Ilustrado, 19
de mayo de
1932.

posterioridad –en febrero de 1924, a casi un año de iniciada la construcción–, se decidió dar marcha atrás con el plan escultórico. Las razones –aceptadas por Centurión,²² fueron el costo y la lentitud de su ejecución. A finales de mes, Vasconcelos convocaba a un concurso para la nueva decoración del Estadio Nacional.²³ En el corto plazo de una semana, los interesados debían presentar un boceto a lápiz de las dos alegorías especificadas en la cláusula no. 1 de las bases, a pintar a ambos lados del acceso principal. Las alegorías debían “representar las dos cualidades fundamentales de la naturaleza humana: la Voluntad y la Videncia”. Por vía directa, el filósofo daba los temas universales. El premio –muy bajo–, \$250.

El jurado, el “Departamento de Ingenieros de la Secretaría de Educación”. A la semana, Diego Rivera ganaba la competencia.

El edificio del Estadio fue levantado sobre los que fueran los terrenos del panteón municipal La Piedad, obra de la primera mitad del siglo XIX, una de las últimas realizadas por el arquitecto mexicano Ramón Rodríguez Arangoiti (1831-1882). Desde 1878, este cementerio había

²² “Carta del escultor Manuel Centurión”, *Excelsior*, 27 de abril de 1924, 3a secc., p. 7 [Reproducido en *Boletín SEP*, 1924, II, 4-5, pp. 542-543].

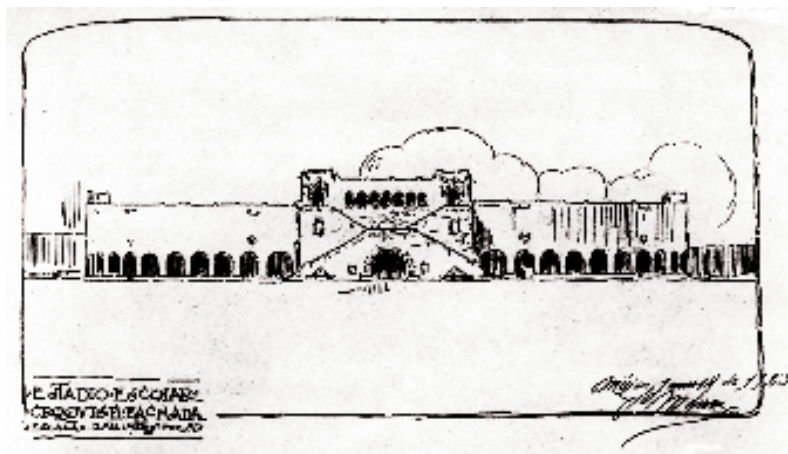
²³ “Un concurso para decorar la fachada del Stadium”, *El Universal*, 25 de febrero de 1923, pp. 3 [Reproducido en *Boletín SEP*, 1924, II, 4-5, pp. 535-536].

sido abandonado y olvidado tras la construcción del de Dolores. A pedido de Vasconcelos, Obregón rescata el predio y lo cede a la SEP. La construcción estuvo ubicada en dónde hoy se encuentra el Centro Urbano Benito Juárez, en la colonia Roma Sur. El frente del Estadio daba al final (al sur) de la calle Orizaba; la que es hoy Prolongación de Orizaba, fue trazada sobre el eje de simetría de la herradura descrita. Su parte posterior, completamente abierta, dejaba detrás de sí una gran extensión de terreno libre equivalente a su misma superficie. Sus lados limitaron con dos calles hoy inexistentes: una de ellas lo separaba de un pequeño parque que se extendía hasta la Av. Cuauhtémoc; la otra, del Centro Escolar Benito Juárez. Por cierto, este último recinto –construido paralelamente al Estadio–, se encuentra aún en funciones según el proyecto original vasconcelista: escuela, biblioteca y alberca semiolímpica.

Tal vez fue debido a su céntrica localización, o a sus desusadas dimensiones, o a su extraña forma, o más probablemente a su confusa función, que la construcción en sus inicios se consideró indistinta y/o ambiguamente como “stadium”, “estadio escolar”, “teatro al aire libre”, “teatro universitario”, “estadio deportivo”, “Centro Educativo La Piedad”, etc. Sin embargo en algo los medios no dudaban: en el autor intelectual del proyecto, José Vasconcelos. Cierta-

mente, medio año antes de la inauguración del edificio que albergara la SEP, el Ministro ya promocionaba la obra. Tampoco lograba definirla claramente entonces: “nuestro estadio será una mezcla de teatro al aire libre y de escenario moderno”,²⁴ escribía a principios de 1922, poco tiempo después de ser nombrado Secretario. En su artículo, reflexionaba sobre la evolución del teatro: en México, tras la Revolución, debería de modificarse. La nota renegaba de los “dramas psicológicos, dramas de salón o de problema interior”: una “manía” del XIX absurdamente importada por Latinoamérica. Mucho menos se tenía en mente una “plaza de toros dónde se cante ópera”: con los toros había que “acabar”; la ópera, –ya se sabía–, más allá de un par de excepciones, estaba “destinada a desaparecer”. No, “el arte que va a triunfar en el estadio, es una expresión de belleza que está naciendo y que va a desarrollarse como una fusión de música y baile”. Hacía permanente énfasis en lo “colosal” de la obra material, característica que coincidiría con su contenido: “Un arte generoso, desbordante, [...]. Un escenario vasto como un coso, en el cual se desarrollan dramas profundos, escenas de belleza deslumbradora, que primero ahoga y después estalla en ritmos de júbilo”.

²⁴ José Vasconcelos. “El teatro al aire libre de la Universidad Nacional”, *El Universal Ilustrado*, 16 de febrero de 1922, p. 23.



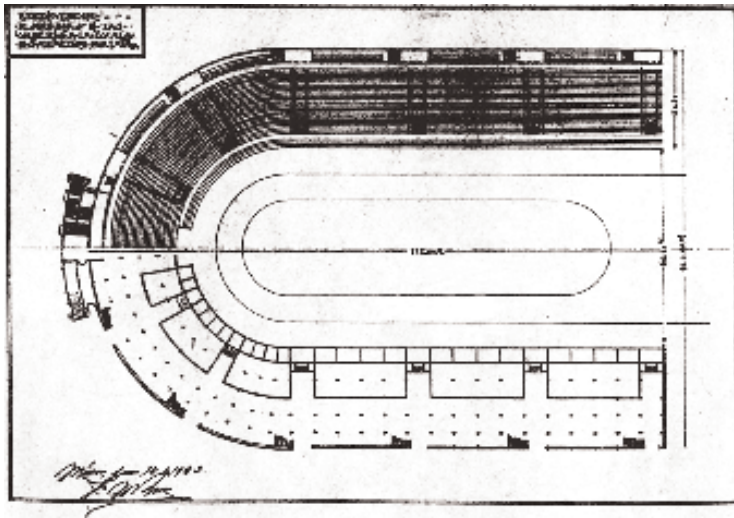
José Villagrán
García,
Fachada del
Estadio
Nacional, en
Boletín SEP,
1923, I, 3.

Dado los ambiciosos fines que se preveían para el Estadio Nacional, no resulta extraño el cuidado particular puesto por Vasconcelos en su diseño y construcción. En principio, la obra fue planeada por el personal del Departamento de Proyectos de la Secretaría de Educación Pública. Uno de sus dibujantes, el joven pasante de Arquitectura de 22 años José Villagrán García, realizó el proyecto publicado en el *Boletín SEP* correspondiente al primer semestre de 1923. Desde entonces, comenzaron los problemas.

Para empezar, aquellos planos originales del Estadio se dieron a conocer por vez primera —en el *Boletín* mencionado, luego reproducido por algunos medios—, con la firma del jefe de Villagrán, el Ingeniero Méndez Rivas. Este “detalle”, uno de los tantos puntos discutidos, ofrece un buen ejemplo del tipo de conflicto y de sus contendientes.

Probablemente fue debido a la firma mencionada, que alguna vez un periódico matutino atribuyó el proyecto al Ingeniero Federico Méndez Rivas. El hecho no pasó desapercibido, por lo menos para quien venía siguiendo muy de cerca la importante urbanización de la Administración obregonista: el Arquitecto Juan Galindo.²⁵ Este, tras insistentes y variados artículos publicados en *Excelsior*, acabaría —quizás sin proponérselo— por convertirse en portavoz de uno de los dos bandos participantes en la polémica: el de los arquitectos titulados. Intentó distintas tácticas en el terreno periodístico: reflexión, denuncia, agresión, sátira. Del otro lado, José Vasconcelos una única vez se refirió al problema de la autoría de los planos. Optó por zanjar rápida-

²⁵ Juan Galindo. “Justa rectificación de una falsa noticia”, *Excelsior*, 16 de marzo de 1924, 3a secc., p. 4.



José Villagrán
García, Planta
del Estadio
Nacional, en
Boletín SEP,
1923, I, 3.

mente la discusión: los croquis del “señor arquitecto diplomado Villagrán”²⁶ estaban en realidad basados en los sugeridos por él mismo (los de “las puertas de Lampérez”).²⁷ Habrá que entender tras esta declaración que el Ministro —abogado—, era quien finalmente tenía los derechos de autor. Al inaugurarse el Estadio Nacional, el ya titulado Arquitecto José Villagrán García no figuró en los créditos; sí sus jefes.

Como sea, a partir del diseño que sabemos proyectado por Villagrán, el frente del Estadio quedó constituido por tres planos que se sucedieron en ascenso y profundidad. Cada uno de ellos tuvo forma de pirámide truncada. Conformaron la fachada al ir alternando e invirtiendo su posición de acuerdo a una combinación “lleno contra vacío”. Entre uno y otro, se generaba

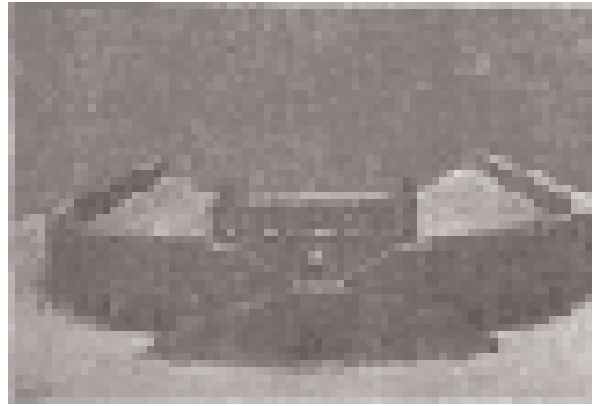
el espacio para las escaleras del acceso principal (sólo sobre la izquierda; a la derecha, este lugar estaba cegado). Si bien la disposición mencionada se mantuvo, la primera de estas pirámides cambió múltiples veces de proporciones. El ritmo de la transformación, coincidió con el de la polémica suscitada a raíz de la obra.

Ni bien la construcción empezó a tomar forma surgió el primer pro-

²⁶ “Los pintores y la arquitectura. Declaraciones del señor Secretario de Educación”, *El Universal*, 3 de mayo de 1924, pp. 3; José Vasconcelos, “Los pintores y la arquitectura”, *El Demócrata*, 3 de mayo de 1924, pp. 3. [Reproducido en *Boletín SEP*, 1924, II, 4-5, pp. 551-554]

²⁷ Vasconcelos se refiere a alguna de las fotos o dibujos reproducidos en los trabajos sobre arquitectura civil y religiosa española del historiador y arquitecto Vicente Lampérez y Romea, editados a principios de siglo.

blema realmente arquitectónico: el del “peralte” de los escalones del primer tramo de las escaleras. En el dibujo original del *Boletín*, puede observarse que el primer piso del Estadio fue diseñado originalmente con una altura menor que la de la edificación final.²⁸ Al elevarse este cuerpo por sobre lo convenido, la escalera adquiría una pendiente demasiado empinada para encuadrar en el punto previsto por el diseño aprobado. Por las descripciones y las maquetas²⁹ conocidas, puede deducirse que en primera instancia se resolvió salvar el problema al extenderla tangencialmente al semicírculo de la cabecera hemicíclica. La propuesta había sido dada por el Jefe del Departamento de Construcciones de la SEP, el Ing. Federico Méndez Rivas. No era una buena solución: requería de mayores contrafuertes y rompía con el equilibrio compositivo de la fachada. La extensión —a más del doble de longitud—, generaba una



Maqueta del Estadio Nacional.

importante desproporción volumétrica con respecto a la masa de la arquería en la parte superior. Completaba las objeciones el diseño del borde de la escalera considerado co-

²⁸ El problema provino de la estructura de fierro efectuada en base a un mal cálculo enviado por la SEP. El escultor Manuel Centurión (quien se vio afectado en su trabajo por la modificación) responsabilizó al Departamento de Méndez Rivas por el error. Vasconcelos lo atribuyó a Villagrán, de acuerdo a un informe recibido (con seguridad, de ese mismo Departamento). El Estadio sufrió otros cambios que pudieron dar lugar a confusiones. Originalmente, el ancho del escenario se propuso de 90 metros en lugar de 60. Se abandonó la idea cuando Vasconcelos cayó en cuenta que con esa medida se haría imposible la audición deseada. Ver “Carta del escultor ...”; “Los pintores y la arquitectura. Declaraciones del ...”; “La construcción del ...”.

²⁹ Puede observarse una maqueta con esta solución en Juan Galindo. “La obra realizada por la Secretaría de Educación Pública y la etapa actual de la arquitectura”, *Excelsior*, 13 de abril de 1924, 3a secc., pp. 5.



Proyecto de relieves de Manuel Centurión. *Excelsior*, 30 de septiembre de 1923.

mo pasamanos, paralelo a los descansos. Vasconcelos lo describió como una “infame línea quebrada”. El hecho, parece, resultaba intolerable para los cánones clásicos sostenidos por el Secretario de la SEP.

Para Vasconcelos la arquitectura era un arte “totalizador” en el que el interés social se fundía con la belleza. A su entender, esta última se definiría como “la disposición de los elementos heterogéneos [reunidos] en tal forma, que manteniéndose viva la heterogeneidad, se logre, al mismo tiempo, una unidad a base de relación rítmico melódica”.³⁰ El arte arquitectónico ofrecía una muy rica posibilidad de generar belleza al aunar otras expresiones artísticas distintas, como la pintura y la escultura. El presente caso además, era acentualmente complejo al tener por destino dar albergue a otras ramas del arte: música, danza, poesía, canción, teatro, etcétera. En vista de estos conceptos, José Vasconcelos prefirió arreglar las cosas a su manera: llamó a *las manos de la divinidad*, el artista Diego Rivera.

El tema no era nuevo: el Secretario de Educación no sólo siempre se había sentido incomprendido por sus arquitectos, sino que jamás lo había disimulado. Apeló a Rivera para solucionar el conflicto de la escalera y se ocupó de dejar bien claro la supuesta ineficiencia de los profesionales titulados. “La arquitectura es un arte y un arte más que diplomas,

requiere artistas”,³¹ escribía muy seguro Vasconcelos.

La discusión —absolutamente bizantina—³² formalmente se había desatado poco antes: en el mes de abril, a tres semanas del lunes 5 de mayo, aniversario de la Batalla de Puebla y fecha prevista para la inauguración del Estadio Nacional. En la sección dominical del *Excelsior* “Arquitectura, Terrenos y Jardines” patrocinada por la Sociedad de Arquitectos, uno de sus directores, el Arquitecto Juan Galindo Pimentel, publicó un artículo sobre la obra.³³ En él confirmaba lo que sin duda conocía bien de antemano: que a Vasconcelos no le satisfizo la actuación de sus arquitectos a pesar de haber encontrado “uno o dos” que “hayan trabajado con cariño”. Con una retórica similar a la empleada habitualmente por el Ministro en ese terreno, Galindo censuraba la imperfecta “ortografía” del “lenguaje en piedra que va reseñando con mayor

³⁰ Vasconcelos, José. *Estética*. pp. 1459, 1520-1521.

³¹ Vid. supra, nota 26.

³² La polémica entre Vasconcelos y los arquitectos se fundamentó en el Estadio Nacional por brindar éste un buen número de desaciertos. Detrás de la discusión, lo que estaba en tela de juicio era la personal forma en que el Ministro dirigía todas las obras de la SEP.

³³ Juan Galindo. “La obra realizada por la SEP y la etapa actual de la Arquitectura Nacional”, *Excelsior*, 13 de abril de 1924, 3a secc., p. 5. [Reproducido en *Boletín SEP*, 1924, II, 4-5, pp. 536-538].

verdad que historiadores y cronistas la evolución de los pueblos” (o sea, la arquitectura). Atribuía “confesiones” a Vasconcelos con respecto a su desorientación en el tema, así como el haber admitido que “no ha sabido o no ha podido encargar y rodearse de quien mejor lo hubiera ayudado”. Todo esto –según Galindo–, sumado a la reconocida “precipitación” en la construcción y a “la falta de unidad del cerebro director”, acarreaba la “incoherencia” del Estadio Nacional. Finalmente, cerraba su nota lamentando la “desgracia” de no haber continuado con el proyecto del Arquitecto José Villagrán García, observando en la construcción actual “cambiadas, desarticuladas y maltrechas las formas, las proporciones y la idea de conjunto que normó la composición de los bocetos primordiales”. Ya que estaba, dejaba entrever la posibilidad de que Villagrán desconociera la obra.

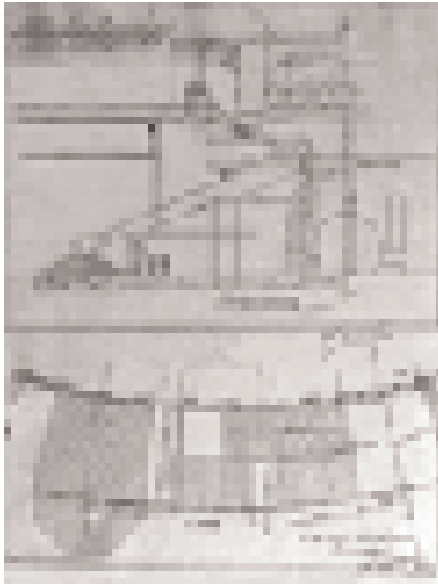
Al domingo siguiente, en la misma sección del *Excelsior*, fueron publicadas dos notas: la del “cerebro director”, el Ing. Federico Méndez Rivas, y una segunda del Arquitecto Juan Galindo. El primero,³⁴ director del Departamento de Construcciones de la SEP y el responsable de la edificación, daba razones de índole exclusivamente administrativa por las cuales apoyaba lo acontecido en la obra. Se amparaba en el escalafón laboral ante el cual sencillamente obedecía las “instrucciones de la Superioridad” (o

sea, Vasconcelos). Admitía los cambios efectuados al proyecto original, pero aclaraba que los mismos habían sido democráticamente aprobados –por lo tanto, legitimados– por la “junta arbitral”: “los señores arquitectos Manuel Ituarte, Eduardo Macedo y Arbeu, licenciado Gómez Robelo, profesor de Historia del Arte en la Escuela Nacional de Bellas Artes, y los señores pintores Roberto Montenegro y Jorge Enciso”.

El segundo artículo de Galindo³⁵ consistía en una nueva crítica a la construcción del Estadio, esta vez, bastante más frontal y agresiva que la anterior. Sinónimos de la obra ahora eran “cena de negros” y “serie demasiado bien urdida de despropósitos”. La “junta arbitral”, descalificada en función de que sólo una “minoría la formaron los capacitados”. El Ministerio de Educación, lugar de “libertinaje”, de “advenedizos” y de “audaces”. Entre los últimos se hallaba el pintor Diego Rivera quien “como arquitecto, jamás podrá cometer más desaciertos que los realizados en el Stadium”.

³⁴ Federico Méndez Rivas. “La obra del Stadium Nacional Emprendida por la Secretaría de Educación Pública en La Piedad”, *Excelsior*, 20 de abril de 1924. [Reproducido en *Boletín SEP*, 1924, II, 4-5, pp. 538-539].

³⁵ Juan Galindo Jr. “La falta de la unidad de la composición se debe a la intervención de hombres sin conocimientos arquitectónicos”, *Excelsior*, 20 de abril de 1924. [Reproducido en *Boletín SEP*, 1924, II, 4-5, pp. 538-540].



Diego Rivera, planos de la fachada y la escalera del Estadio Nacional. *El Demócrata*, 28 de abril de 1924.

Probablemente el mayor de los “libertinajes” para Galindo residiera en la inversión de papeles profesionales: la arquitectura subordinada al decorador. Por lo menos la peor parte la llevaba “el artista consagrado, el favorito de la Secretaría de Educación”, el “cerebro” que con “una línea, un monigote o un colorín” contribuía al “desagradable aspecto” de la fachada.

Tercer semana, el *crescendo* elevó a siete las notas y a seis las profesiones: el Arquitecto Juan Galindo (autor de dos artículos), el historiador Ricardo Gómez Robelo, el escultor Manuel Centurión, el Ingeniero Fe-

derico Méndez Rivas, el pintor Diego Rivera y el abogado José Vasconcelos. Los dos últimos, atentos a la conjura arquitectónica, prefirieron publicar fuera de *Excelsior*. Ricardo Gómez Robelo, más cándido, mandó un escrito³⁶ a ese medio que no fue impreso hasta tener listas las respuestas que lo contradecían para editar en el día.

Gómez Robelo como integrante de la junta que aprobara las reformas al Estadio, hizo un recuento de los hechos a partir del proyecto original. Se preguntaba por los errores de Rivera señalando que su decoración nada tenía que ver con las modificaciones planeadas. Rememoraba cómo el pintor y el Arquitecto Manuel Ituarte habían propuesto extender los escalones de la dichosa escalera hasta el cuerpo principal. Este cambio respondía a anular el “sumamente defectuoso” espacio que se formaba entre aquellos dos elementos. Entre ambos profesionales –recordaba–, acordaron agregar además un “porrón” (sic) en la base de la escalera, obteniéndose con él “grandes ventajas”. La nota finalizaba con una ardiente apología de la personalidad y la obra cultural del Ministro Vasconcelos.

Por otra parte, en la sección de Arquitectura del *Excelsior* de ese día, se publicaban las cartas aclaratorias

³⁶ Ricardo Gómez Robelo. “A propósito del Estadio”, *Excelsior*, 27 de abril de 1924, pp. 5-6. [Reproducido en *Boletín SEP*, 1924, II, 4-5, pp. 544-546].

del escultor Manuel Centurión y del Ingeniero Federico Méndez Rivas. El primero sólo atinaba a defenderse ante Galindo negando toda responsabilidad en los cambios de la fachada y declarando su respeto al “principalísimo papel de la arquitectura”.³⁷ El Ing. Méndez Rivas enviaba una corta aclaración a su nota del domingo anterior. Con el mismo tono formal dejaba claramente asentado que la decoración de la fachada no estaba bajo su dirección, por lo tanto –escribía– “no me hago responsable”.³⁸ No dio más explicaciones.

En la misma sección y página aparecía la tercer nota³⁹ de su director, el Arquitecto Juan Galindo, sobre el Estadio Nacional. Comenzaba pidiendo disculpas al lector por reincidir en el tema pero, casi como un deber, debía aportar la mayor cantidad de datos para que éste pudiera “colocar a cada quien en su puesto”. Basándose en las cartas de Gómez Robelo y de Centurión, volvía a la carga con los defectos de la obra. Si Gómez Robelo se había preguntado por los errores de Rivera, Galindo contestaba: los barandales. Ahora aquel “elemento constructivo” no seguía paralelamente la línea de la escalera como debía, esto es, incluyendo sus descansos. Rivera –acusaba el arquitecto–, habría dispuesto convertirlos en una línea recta que “encuadrará todo lo bien que quiera la decoración” pero es un “defecto trascendental de la obra que sólo

acusa la inconsciencia y la ignorancia arquitectónica de su autor”. Otra novedad para Galindo era la función de los estadios: “que en ellos se desarrollen los deportes”; en éste, observaba, sólo cabrían unas canchas de *basket-ball* y ping-pong. Insistía en que “nadie quiere aparecer como autor, ni responsable”, y que “lo único bueno que esa fachada desastrosa puede tener” es el diseño original del Arquitecto Villagrán, aunque no se le haya dado “el lugar que le corresponde”.

Hubo una segunda nota de Juan Galindo ese domingo 27 de abril, fuera de la sección de Arquitectura. Volvía sobre el tema pero ahora intentaba una estrategia distinta (que quizás imaginó más afín al Ministro): un “clásico” de la literatura infantil, “¡Su Majestad está en cueros!”.⁴⁰ Refería el tradicional relato en el que un rey “por temor a que se le juzga-

³⁷ La carta respondía en realidad, a la del domingo anterior del Ing. Méndez Rivas, que en medio de su rápido recuento, había involucrado a Centurión. Ver “Carta del escultor Manuel ...”.

³⁸ “Carta del Sr. Ingeniero Federico Méndez Rivas”, *Excelsior*, 24 de abril de 1924, 3a secc., pp. 7. [Reproducido en *Boletín SEP*, 1924, II, 4-5, pp. 543-544].

³⁹ Juan Galindo Jr. “El enredo ocasionado por la intervención de multitud de manos en la obra del Estadio Nacional”, *Excelsior*, 27 de abril de 1924, pp. 7. [Reproducido en *Boletín SEP*, 1924, II, 4-5, pp. 541-542].

⁴⁰ Juan Galindo Jr. “¡Su Majestad está en cueros!”, *Excelsior*, 27 de abril de 1924, 3a secc., pp. 5.

ra tonto” no se animó a criticar a sus tejedores que aseguraban confeccionar la más bella –y costosa– de las telas con hilos invisibles para los “tontos y necios”. Así, el rey del cuento acabaría por salir desnudo a la calle hasta ser evidenciado por un desprejuiciado chiquillo. Galindo –quien abiertamente admitía desear para sí el papel del “chiquillo”– denunciaba: “entre nosotros han aparecido los tejedores del pueblo, entre nosotros también se encuentra el rey de nuestra historia, todo lo humano que ella lo pinta”.⁴¹

Al día siguiente, en *El Demócrata* y en *El Universal* se publicó la carta⁴² que con fecha 24 de abril enviara Diego Rivera a Juan Galindo, y a todos los que con él se identificaran. En ella el pintor declaraba estar acosumbrado a los “ataques de todo género”; sin embargo esta vez, encontraba dos puntos imposibles de pasar por alto: “primero, una simple calumnia; segundo, un falso concepto sobre plástica”. Así Diego comenzaría a definir “el arte de la arquitectura” para rectificar –a su criterio–, el segundo de los puntos. En la definición riveriana se mezclaban “el sentido común”, el “DON ARTÍSTICO PLÁSTICO”, la “INTUICIÓN CREATIVA”, “las leyes mecánicas de la construcción, de la óptica” y hasta algún lema parisino. Conclusión: para hacer arquitectura no sólo bastaba con el saber académico sino que había que recibir el “DON” concedi-

do por “designios [...] que seguramente proceden de mucho más alto que los sitiales de los señores jurados del examen profesional”. Después de aclarado el punto, Rivera –que habrá que deducir, recibió el “DON”–,

⁴¹ De paso, la parábola se extendía más concretamente a las pinturas de los muralistas: “No obstante en que está muy lejana ya la época de los Mecenas ha aparecido entre nosotros un hombre de buena voluntad, que ha querido abrirle campo al desarrollo de nuestro arte propio, pero ante él se presentaron los tejedores de nuestro movimiento artístico y han empezado [a] hacer y han hecho mucho, una labor cuyo mérito nadie ve; las arcas ya exhaustas del gobierno han abierto sus puertas para dar material para el trabajo de nuestros artistas; pero he aquí que nuestros tejedores no han hecho la tela; han llenado cuanto paño liso han encontrado en nuestros viejos monumentos de una labor maravillosa que no puede ser gustada, según ellos, más que por aquel que puede entenderla, y aquí también, la muchedumbre, los cortesanos y el Mecenas, han hecho pedazos su propio criterio por miedo de no aparecer ante los tejedores, como tontos o como necios, incapaces de conocer y comprender el mérito de la labor”. Con certeza, Galindo pensaba en Rivera y, probablemente en el Dr. Atl: el cuento viene a su memoria estando en San Pedro y San Pablo. Sobre Montenegro había escrito poco antes una nota laudatoria en general, y de sus ilustraciones de libros en particular. Ver Juan Galindo Pimentel Jr. “Las últimas manifestaciones de nuestro arte decorativo”, *Excelsior*, 30 de marzo de 1924, 3a secc., pp. 4.

⁴² Diego Rivera. “Diego Rivera arremete contra los “Galindos” de las Bellas Artes a propósito del Estadio”, *El Demócrata*, 28 de abril de 1924, pp. 3-4; “Diego Rivera habla de arquitectura”, *El Universal*, 28 de abril de 1924, pp. 3-6 [Reproducido en *Boletín SEP*, 1924, II, 4-5, pp. 547-551; Moysén, Xavier. *Diego Rivera. Textos de arte*. México, UNAM-IIE, 1986]. Sólo *El Demócrata* publicó dos de los dibujos enviados por Rivera. Probablemente estos fueron tres, de acuerdo a su texto.

explicaba la pequeña modificación por él hecha al Estadio en función de la decoración: una reforma al “pretil de la plataforma central de la escalera”.⁴³ Luego “opinó” —dentro de su “perfecto derecho de obrero plástico”—, sobre los problemas de la fachada, anteriores a su intervención. Esta “opinión” —reconocía—, coincidió con la de los arquitectos Macedo y Arbeu e Ituarte, como había señalado en parte Gómez Robelo. El pintor también aludirá a la reforma hecha a la “plataforma de acceso” de la escalera (la que Gómez Robelo denominara “porrón”), y a la prolongación de los escalones que evitaban el intersticio detrás de ella (que con menos eufemismos, Rivera considerara “escondite de parejas ilegales, mientras no fuera empleado para subrepticio orinario y algo más”). También se refirió al barandal que no seguía los descansos de la escalera sino que se continuaba en una recta, admitiendo haberlo concebido en esa forma en función de la composición de la fachada. Según el pintor la línea del muro de la escalera, “dentro de un concepto monumental no puede ser pasamanos, señores míos”.

Luego de la disquisición, el pintor pasaba al “primer punto”: la calumnia personal. Esta simplemente se disolvía al negarla, “respaldando mi declaración con mi dignidad”. Finalizaba con una apología del “hombre” José Vasconcelos, recordaba los aportes culturales de

Gómez Robelo, y trataba de denigrar un poco al Ing. Méndez Rivas: le recordaba el haber aceptado soluciones arquitectónicas para el edificio de la SEP, de Vasconcelos y de él mismo. Le sugería su renuncia, “si tiene dignidad profesional”.

El día sábado 3 de mayo, a 48 horas de la muy promocionada inauguración del Estadio, José Vasconcelos asumía toda la responsabilidad en lo actuado al responder públicamente a la polémica periodística⁴⁴ (que del mismo modo que Rivera, prefiriera hacer fuera de *Excelsior*). Admitía con orgullo haber “empleado pintores para hacer arquitectura” y, hacía un nuevo historial de los cambios en la fachada. Como novedad, agregaba ahora su propia contribución: unos minarettes que extenderían la arquería en la parte superior para equilibrar compositivamente la fachada y recomponer el mal calculado palco principal del interior: “Con lo dicho —resumía Vasconcelos— queda comprobado que a causa de la deficiencia de los arquitectos, en el Estadio han tenido que colaborar: abogados, pin-

⁴³ La definición de Rivera no coincide con lo observado en los dibujos y fotos. Aparentemente, el pintor se referiría a los elementos ubicados a ambos lados de la entrada central. Tal como describe, éstos originalmente se diseñaron redondeados y ahora aparecían rectangulares para encuadrar con las figuras alegóricas previstas. En la construcción definitiva del Estadio, estos elementos desaparecen.

⁴⁴ Vid. supra, nota 26.

tores, escultores, ingenieros y deportistas”. Terminando la frase, recordó una nueva aportación —a futuro— para agregar a la lista: la del diputado Juan de Dios Bátiz. A su pedido, se ampliaría la decoración de Diego Rivera con un friso en la parte superior de 4 metros de altura bordeando el Estadio. La “idea luminosa”, como la definió Vasconcelos, lo llevaba a reconfirmar su pensamiento: “podrán ser artistas todos los diputados, pero no son artistas, lo sé por experiencia, los ingenieros y la mayoría de los arquitectos”. El artículo derivaba luego a distintos ejemplos de construcciones de la SEP que demostraban las teorías arquitectónicas del Ministro.

Aunque cueste creerlo, Vasconcelos era cuidadoso en su exposición periodística en la que, de alguna forma, “fundamentaba” sus conceptos. Los últimos días habían sido intensos y algo accidentados para el Ministro. El viernes 25 de abril, Obregón inauguraba la Biblioteca Iberoamericana perteneciente a la SEP, y al siguiente jueves —1º de mayo—, la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo. A ambos eventos asistieron Vasconcelos y el habitual círculo que lo rodeaba: Diego Rivera, Ricardo Gómez Robelo, Roberto Montenegro, Jorge Enciso, José Juan Tablada, Carlos Pellicer. Pero lo que en verdad debió ocupar el tiempo, y por sobre todo la energía del Secretario, era la próxima inauguración de su magnífico Estadio Nacional.

Para lograr aquellas “escenas de belleza deslumbradora” que profetizara en 1922, había que organizarse. *El Universal* —portavoz confiable de la SEP—,⁴⁵ registró la atención puesta por el Ministro en el lugar de los preparativos “al probar las condiciones acústicas del Estadio y disposición de las parejas que bailarían el jarabe tapatío”.⁴⁶ El periódico también refería otros cuidados, como el de los moños de papel en color blanco, rojo y verde con que se distinguirían las voces del coro de 12,000 niñas y que de paso brindaba un “aire nacional a la ceremonia”. Una “persona entendida” comentó la intención de “hacer una labor educativa y patriótica definitiva”. Incluso el entendido dio un ejemplo: los mexicanos abandonarían al “fox-trot y a las gavotas” por las canciones nacionales que allí se les revelarían.

En la nota de *El Universal*, también se destacaba que el Ministro había dispuesto para el día de la inauguración aumentar el número de

⁴⁵ Claramente *Excelsior* no apoyaba las obras del Estadio, por lo menos a partir de las declaraciones de Galindo. *El Demócrata* mantenía una actitud indiferente con respecto a estos problemas, aunque permitió se deslizara alguna nota sarcástica (D.G. “El Stadium, los griegos y el danzón”, *El Demócrata*, 6 de abril de 1924, Suplemento dominical, pp. 2). Hay que recordar que este último medio era dirigido entonces por el Dr. José Manuel Puig Casauranc, hombre fuertemente ligado a la administración obregonista y próximo Secretario de Educación callista.

⁴⁶ “Doce mil niños cantaron ayer en el Estadio Nacional”, *El Universal*, 28 de abril de 1924, pp. 4.



José Vasconcelos, en la inauguración del Estadio Nacional. *Revista de revistas*, 1º de junio de 1924.

profesionales del cuerpo médico, así como identificar a las niñas “anémicas, enfermas o en cierto modo delicadas” para ser retiradas del acto. Ese día, si bien “no con el personal que el caso requería”, la Cruz Roja había logrado brindar un “magnífico servicio a todas las niñas insoladas en el ensayo de ayer y que a decir verdad, fueron escasas”.

El *Excelsior* en cambio daba otra versión de lo ocurrido en aquel ensayo. Los hechos fueron señalados desde el gran titular en la cabecera de la primera plana: “Más de cien niñas que ayer iban a morir insoladas en el nuevo Estadio Nacional”.⁴⁷ La nota —sensacionalista si las hay—, describía con lujo de detalles “la impresión de muerte” de aquel “campo de batalla”: madres que se abalanzaban “con los rostros desencajados y

poseídas de espanto”, “niños arrollados”, niños que “no recuperaban la razón”, y hasta niños que “se teme fallezcan de un momento a otro”.

Como era de esperar, en el día el Secretario de Educación mandó imprimir 50,000 ejemplares de una “circular urgente que deberá leerse en cada clase de cada escuela”.⁴⁸ En su mensaje el Ministro desmentía terminantemente al matutino e identificaba a los autores de la “infamia”. Deducía, “esto sólo puede explicarse porque el Estadio es todo un éxito y va a lesionar intereses de los anunciantes, entre otros, los intereses de los empresarios de toros.

⁴⁷ “Más de cien niñas que ayer iban a morir insoladas en el nuevo Estadio Nacional”, *Excelsior*, 28 de abril de 1924, pp. 1.

⁴⁸ “La circular urgente del Sr. Vasconcelos”, *Excelsior*, 29 de abril de 1924, pp. 5.



Ernesto García Cabral, Nuestro “champion”.
Portada de *Revista de revistas*, 1° de junio de

Me atrevo a vaticinar –agregaba– que después de dos años de que funcione debidamente el Estadio, no se volverá a torear una corrida de toros en la capital, por falta de público”.

Excelsior al día siguiente rectificaba la acusación: “más de 100 niñas (y tal vez nos quedamos cortos)”.⁴⁹ Cambió el tono catastrófico por el humorístico: prometía apoyar la labor del Ministro (aunque “no para que proscriba las corridas de toros”) y aconsejaba “que el Señor Secretario de Educación Pública, para bien suyo y de todos, calme sus nervios y temple su espíritu

en la serenidad, o, cuando menos, en los tanques de agua refrescante de naranja y limón que se proyectan,⁵⁰ porque ese líquido posee grandes virtudes contra las afecciones biliares”.

Llegó el día de la inauguración. La ceremonia fue descrita por todos los medios como algo jamás visto antes. Tenían razón. Consistió en el siguiente programa y orden: 1) *Himno Nacional*, a cargo del coro de 12,000 niñas; 2) Dos canciones nacionales (*La Pajarera* y *La Norteña*) interpretadas por el coro de 12,000 niñas; 3) Gimnasia rítmica ejecutada por 2,500 alumnas; 4) Dos canciones nacionales (*La Chaparrita* y *Agua le pido a mi Dios*) interpretadas por el coro de 12,000 niñas; 5) Ejercicios de primeros auxilios, a cargo de 5,000 alumnos; 6) Gimnasia estética, realizada por 2,500 señoritas; 7) *El Jarabe Nacional*, bailado por 1,000 parejas; 8) Desfile atlético y carrera de relevos; 9) Juego de Balón Gigante entre alumnos de la Escuela

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Efectivamente, Vasconcelos había previsto todo tipo de detalles para el día de la inauguración, acordes al tamaño de la obra. Además de los cuatro tanques de aguas de frutas a los que alude *Excelsior*, pueden rastrearse noticias de cuatro vagones de ferrocarril puestos a disposición de los alumnos de la Escuela Nacional de Agricultura que participarían en el acto. También, las firmas de Obregón en la autorización de partidas monetarias –a pedido de la SEP–, destinadas a proveer tranvías, uniformes y “20,000 sandwiches para los niños”. AGN, *Rama Presidentes Obregón-Calles*, expediente 121-E-E-52-54.

Nacional de Agricultura y la Escuela Nacional Preparatoria; 10) Pirámide humana y evoluciones a cargo de alumnos de la Escuela Militar; 11) Desfile de caballería.

Los distintos medios periodísticos a la hora de reseñar la fiesta inaugural, abandonaron sus diferencias y sin excepción coincidieron en enfatizar el advenimiento de una “nueva raza”. En lo que no siempre estuvieron de acuerdo fue en cual de los números se evidenciaba el hecho. Como sea, invariablemente encontraron alguno que desbordaba toda expectativa. Para *Excelsior*, en *El Jarabe Nacional*:

El rojo y el verde de las enaguas matizaba de locura la visión: aquellos brazos que parecían misericordia, se movían [ahora] como en el vitral en que Montenegro detuvo alguna vez la fiesta para estilizarla. Chinas chiquitinas provocaron un místico estremecimiento, cuando al



El jarabe tapatío en la inauguración del Estadio Nacional. *Excelsior*, 6 de mayo de 1924.



Juego de Balón Gigante en la inauguración del Estadio Nacional. *Revista de revistas*, 1º de junio de 1924.

suelo el sombrero rendido, bordaba la compañera un poema de agilidad que ya quisieran los pájaros cuando son novios”.⁵¹

Sin embargo para *El Demócrata* el mismo baile fue visto como “Un número deslucido”.⁵² El matutino observó “una gran cantidad de muchachas jóvenes, algunas aún muy niñas, que se movían desordenadamente en desacuerdo absoluto”, lo que imposibilitaba

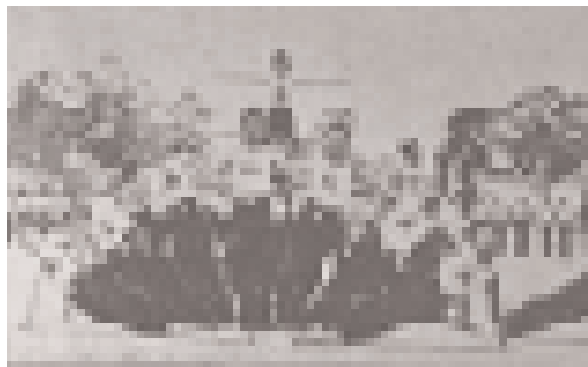
⁵¹ “Un poema de sol, de color, de ritmo y de entusiasmo, fue la inauguración del gran Estadio Nacional, a la que concurrieron ayer no menos de sesenta mil personas”, *Excelsior*, 6 de mayo de 1924, 2a secc., pp. 1.

⁵² Gilberto Torres. “Sesenta mil personas asistieron ayer al acto solemne de la inauguración del Estadio Nacional”, *El Demócrata*, 6 de mayo de 1924, 2a secc., pp. 1-6. Este medio da una cifra de 500 parejas para el baile de *El Jarabe Tapatío* (1000 danzantes), lo que parece más apegado a la realidad.

al espectador disfrutar de la danza. No obstante, en la misma nota se calificaba como “promesa de una raza nueva” el número del desfile atlético:

[...] corredores, luchadores de grecorromana, boxeadores, futbolistas, etc., etc.; mostrando todos al aire sus músculos recios como de viejos luchadores helenos, elocuentes pregones de la redención física de nuestra raza desmedrada tan falta de vigor y de energías, por virtud del medio estático que consumiría las fuerzas de un Hércules o de un Sansón.

Las reseñas periodísticas de la fiesta inaugural abundaron en adjetivados detalles: el muy impresionante esfuerzo demandado a los jugadores de Balón Gigante para elevar la pesada pelota de más de 2 metros de diámetro (y que en algún momento derribara algunos espectadores ubicados en la pista); la honda emoción experimentada por los asistentes ante las “varias evoluciones maestras a paso alemán que marcaron perfectamente, con la precisión y uniformidad con que los astros giran sobre sus órbitas”⁵³ los “aguiluchos” del Colegio Militar (y que formarían la palabra “México” en la arena); la admiración del público ante la pirámide humana de tres pisos cuya mayor virtud parece haber consistido en “imitar el movimiento de las aspas de un molino”;⁵⁴ el brillante desempeño de los jinetes de la Escuela de Caballería de San Jacinto, quienes lle-



Cadetes del Colegio Militar en la inauguración del Estadio Nacional. *Revista de revistas*, 1º de junio de 1924.

garon a saltar obstáculos con 32 corceles a la par; la asombrosa bizzarria demostrada en el encuentro final de lanceros (la mitad de los jinetes portaron lanzas, la otra sables); etc.

El tono grandilocuente usado en la redacción de las notas fue característico del período obregonista. No obstante, la extraordinaria coincidencia con que la prensa, toda, advirtiera las señales de una nueva raza en el acto, la marcada sensibilidad con que los periodistas repararon en el carácter clásicamente estético del mismo, y la gran cantidad de metáforas de índole mística empleadas en las descripciones, no son casuales. Por lo menos en parte, el hecho

⁵³ Idem.

⁵⁴ “La brillante inauguración del Estadio”, *Revista de Revistas*, 11 de mayo de 1924, pp. 39-40.

obedecería al seguimiento de las consignas vertidas por Vasconcelos desde tiempo atrás, y en aquella fecha en particular:

Para el día de la inauguración fue publicado en los periódicos más importantes⁵⁵ un texto que a modo de presentación de la obra, llevaba la firma del Ministro. El escrito, relativamente corto, fue titulado “El Estadio está en pié”. He aquí algunos de los conceptos vertidos en él que podrí-
an haber inspirado las reseñas:

[...] Cultiva la fuerza para alcanzar la belleza. No puede abrigar mal, porque el mal es fealdad.
[...] Se verán danzas colectivas, derroches de vida y amor, bailables patrióticos, religiosos, ritos simbólicos, suntuosos, acompañados de músicas cósmicas.
[...] Laten revelaciones extrañas en el sonido, en el ritmo, en la voz. El color se combina en la imagen. Una raza hablará, cantará hasta que alcance la danza que es ya oración. Por eso, el Estadio es un templo.
[...]Salud a las generaciones libres que aquí van a danzar; paso a los jóvenes que vienen a anunciarlas. ¡Fe en las virtudes intrínsecas de esta raza oprimida! ¡Levántate y mírala, que su vigor va a crecer! ¡Mírala ensayando la gestación victoriosa! ¡México limpio, México nuevo: surge y esplende, sacude las sombras! ¡Avanza!



Enfermeras de la Cruz Roja en la inauguración del Estadio Nacional. *Revista de revistas*, 1° de junio de 1924.

Buena parte de estas sentencias fueron ilustradas en referencia a la bandera y a las pinturas del Estadio. La primera insignia —de acuerdo a las *Memorias de Vasconcelos*—, ondeó enarbolada en un mástil “Al frente de la portada”,⁵⁶ dando a entender en su recuento que fue diseñada en equipo. Se la recordó entonces como con “simbolismos muy complicados”. Es probable que así fuera, en principio no lo aparenta. Sobre una base de tela blanca (“de paz y de amor”), llevó la imagen del Escudo

⁵⁵ José Vasconcelos. “Inauguración del Estadio”, *Obras Completas II. Obras Literarias (continuación)*. México, Libreros Mexicanos Unidos, 1958, pp. 888-889. El texto apareció en los principales matutinos el 5 de mayo de 1924, día de la inauguración del Estadio. Ningún discurso fue pronunciado durante la ceremonia.

⁵⁶ Vasconcelos, José. *Memorias II. El Desastre*. pp. 251.



Escudo simbólico del Estadio Nacional.
Excelsior, 5 de mayo de 1924.

Simbólico del Estadio Nacional. Este fue concebido como un sol ("símbolo de potencia creadora"), en cuyo centro se observa delineado un rostro de perfil con rasgos indígenas. A su alrededor aparecían cuatro elementos geométricos orientados según las diagonales principales (similares al símbolo con que los antiguos mexicas representaron al planeta Venus). Sirvieron para separar las palabras de la inscripción: "Alegre, Fuerte, Sabia, Esplende Raza", lema del Estadio. En su periferia, aparecen las consabidas llamas y cuatro triángulos que apuntan en dirección a los ejes axiales. Sus colores fueron "rojos y gualdas", de acuerdo a la investigación de José Joaquín Blanco.⁵⁷ Sabemos de por lo menos cierto cuidado en el diseño de este emblema, ya que el mismo fue publicado en un *Boletín* de la SEP⁵⁸ en una segunda versión, con una serie de círculos con-

céntricos alrededor del rostro descrito. Es factible que Diego Rivera fuera quien lo plasmara plásticamente.

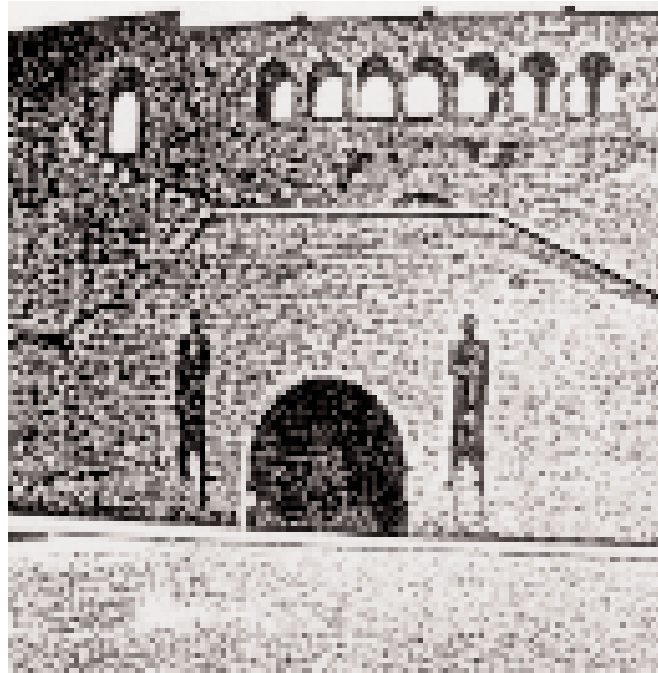
Además, en el pronunciamiento de Vasconcelos se hacía referencia a "las dos figuras tutelares: la Voluntad y la Videncia". Lamentablemente, sobre ellas poseemos apenas unas pocas y malas fotos en blanco y negro. Sólo podemos asegurar que fueron pintadas por Rivera a la encáustica, y que sus contornos estuvieron esgrafiados sobre la cantería de la fachada (tal como se estipulaba en las bases del concurso). Formalmente, pueden asimilarse a las grisallas con que el artista decorara el primer piso de la SEP. Son representaciones de formas simplificadas y aplanadas, muy próximas a la estética frontal empleada por los antiguos egipcios. No en vano, las cláusulas del concurso aludían a ella: "se procurará que el contorno quede grabado sin marco, como las esculturas egipcias, aún cuando no sean necesariamente las figuras de estilo egipcio". En concordancia con su carácter de alegorías, cada una de ellas portó elementos simbólicos que las identificaron (por ahora, imposibles de reconocer). Ambas estuvieron vestidas con una suerte de

⁵⁷ Blanco, José Joaquín. op.cit. p. 127. Ignoro de dónde proviene este dato, incluido en el estudio de Blanco. Es pertinente aclarar, que en la descripción efectuada del escudo del Estadio se transcribe erróneamente la palabra "sana" por "sabia" en su lema.

⁵⁸ *Boletín SEP*, 1924, II, 5-6. Tal vez éste fuera el escudo adoptado definitivamente, ya que el *Boletín* es posterior a la inauguración.

toga clásica y orientaron sus perfiles hacia el acceso principal que flanqueaban. Quizás sus miradas se encontraran, ya que sobrepasaban la abertura de la entrada al tener una altura de casi 6 metros. Esta disposición también aparecía como base del concurso (“teniendo una altura aproximada de un tercio más que la altura del arco”). Ambas “cualidades” fueron expresamente traducidas en el escrito enviado por Vasconcelos a la prensa, mediante la sentencia: “¡Brega con todo tu tesón, pero atisba con la pupila entera el destello que nace de lo profundo del cosmos!”.

Las especificaciones establecidas en las bases fueron sin duda prolijamente acatadas por su ganador: Sin embargo, por sobre lo estipulado en ellas, se agregaron dos imágenes más en la fachada: un *Sol* y un *Sello Salomónico*. Fueron ubicadas en las esquinas del segundo cuerpo en el frente del Estadio y midieron algo más de 2 metros de diámetro. El primero de ellos posee una interminable cantidad de significados en el tiempo según los pueblos. En general es ligado a la resurrección y a la inmortalidad así como a la manifestación de la divinidad.⁵⁹ El sello de Salomón (una estrella de seis puntas compuesta por dos triángulos equiláteros entrecruzados) es considerado una concisa suma del pensamiento hermético.⁶⁰ Representa los cuatro elementos universales, las cuatro propiedades fundamentales de la materia, los siete metales básicos, los siete planetas,



Diego Rivera. Detalle del Estadio Nacional.
Atlas General del Distrito Federal, 1931.

etcétera. Vasconcelos también se refirió a estos símbolos en su texto inaugural, resumiendo a ambos como “Los dos signos del Dios Uno”.

⁵⁹ Chevalier, Jean, Alain Gheerbrandt. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1993, pp. 949-955. “Si la luz irradiada por el sol es el conocimiento intelectual, el sol es en sí mismo la inteligencia cósmica [...]”. En este sentido, “el sol es el emblema de Vishnú y de Buddha [...]”; es también el de Cristo, y sus doce rayos son los doce apóstoles: se lo llama *Sol iustitiae* y también *Sol invictus*”. Es posible que el pintado por Rivera, de doce rayos, se relacionara con este concepto.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 922-923.

La prensa retomó sin problema muchos de los conceptos vasconcelianos sobre el Estadio. Terminó por entenderlo como a un especie de escenario en el cual debía revelarse una nueva raza a través de una estética de carácter colectivo. En cambio, poco habló de las pinturas y su bandera. Acaso nos enteramos que para el día de la inauguración, aunque avanzadas, las alegorías no estuvieron concluidas. Sí las dos figuras más pequeñas.

Los significados de las alegorías pintadas en el Estadio no fueron transparentes para el común de los mortales. Sí debió entenderlas el autor de las pinturas, quien por lo pronto se las atribuyó a Vasconcelos: “gracias a la **Voluntad** y la **Videncia** de un hombre fuerte y valeroso”,⁶¹ se habría realizado la obra. Poco más tarde, un desconocido periodista coincidía con la opinión: “Soñado [el Estadio] por la videncia de José Vasconcelos, maestro en quien se alían la gracia y la fuerza”.⁶² Firmaba como Angel Sol y poseía una entusiasta retórica sospechosamente parecida a la que empleara por entonces Carlos Pellicer. El poeta, muy joven y próximo a Vasconcelos, dedicó en esos días un poema a la obra: *Oda de Junio*.⁶³ En el estilo épico que caracterizara su producción de aquellos años, expresó en ella conceptos similares a los promocionados por el Ministro. Reproducimos cuatro de sus quince exaltadas estrofas:

Para soplar bocinas gigantescas que
anuncien a la raza en grito nuevo
solar de ritmo en que la gloria crezca.
[...]

Vuela, oh sangre, en tu giro planetario
acrecentando en delirante gozo
las dinámicas gradas del estadio.
[...]

Raza de guerras, pueblo de matanza,
ven a cambiar puñales de amarguras,
que la alegría es fe y el amor esperanza.
[...]

Y se abrirán días como el alba
para todas las almas, y otra fuerza,
fuerza nueva y espíritu que ama,
encenderé sobre la frente nueva
la profética luz de videncia
y de fuerza de las próximas almas!

Hasta donde sabemos, las figuras de *Voluntad* y *Videncia* fueron terminadas poco tiempo después del acto inaugural. Algo más tarde, se agregaron los minarettes concebidos por Vasconcelos. Ignoramos en cambio lo ocurrido con el friso imaginado por el diputado Bátiz. Si bien este no se realizó,⁶⁴ podemos estar seguros de que

⁶¹ Vid. supra, nota 42.

⁶² Angel Sol. “La labor del Ministro Vasconcelos por la Raza Nueva”, *Revista de Revistas*, 1º de junio de 1924, pp. 11-12.

⁶³ *La Pajarita de Papel, 1924-1925*. México, Bellas Artes, 1965, pp. 92-94. La Pajarita de Pellicer fue ilustrada con un retrato de Simón Bolívar. Más tarde el autor incluyó el poema en su libro *Hora y 20*, editado en 1927. Esta segunda versión -de mínimas variaciones-, fue dedicada a Antonio Caso y llevó por subtítulo “Estadio Nacional”.

en un principio se avanzó en la propuesta: el 20 de mayo Obregón firmó la autorización para que Rivera lo ejecutara a la encáustica;⁶⁵ en un dibujo de la fachada enviado por el pintor a los periódicos (sólo publicado por *El Demócrata*)⁶⁶ junto a su carta del 24 de abril, se observa la demarcación del mismo. Si confiamos en los recuerdos de José Vasconcelos referidos en su *Estética*: “En el Estadio de México, de haber sido concluido, habríase combinado la escultura, el fresco y la arquitectura, en la serie de motivos de decoración proyectados, mástiles y estatuas; frisos y jardines”.⁶⁷

Quizás a esta multidisciplinaria planeación perteneció la muy alta escultura en forma de cactus levantada a un lado del edificio. Innegablemente ésta, junto al diseño de la fachada y sus pinturas, contribuyeron a lograr la imagen de monumentalidad deseada por el Ministro. La perspectiva conseguida desde la ancha calle de Orizaba, comprueba la eficacia de la composición de Rivera en este sentido.

Ya en el interior, en los muros de la entrada principal, aparecían dos inscripciones. Sobre la izquierda: “SE CONSTRUYÓ ESTE TEATRO Y ESTADIO SIENDO PRESIDENTE EL C. ÁLVARO OBREGÓN Y MINISTRO DE EDUCACIÓN PÚBLICA EL C. JOSÉ VASCONCELOS CON LA COOPERACIÓN DE ESTUDIANTES Y EMPLEADOS QUE APORTARON DONATIVOS Y SE DEDICA A LA

GIMNASIA Y AL ARTE PARA EL BIEN Y LA CULTURA DEL PUEBLO MEXICANO – MCMXXIV”. Sobre la derecha: “ESTA OBRA SE COMENZÓ EL AÑO DE MIL NOVECIENTOS VEINTITRÉS Y SE TERMINÓ EL AÑO DE MIL NOVECIENTOS VEINTICUATRO. LA CONSTRUYÓ EL C. INGENIERO FEDERICO MÉNDEZ RIVAS. LA ESTRUCTURA METÁLICA LA HIZO LA COMPAÑÍA FUNDIDORA DE FIERRO Y ACERO DE MONTERREY. LA DECORÓ EL C. DIEGO RIVERA. MÉXICO”.

Nada se decía del Arquitecto José Villagrán García. Tampoco de los deportes. Los últimos, habían sido explícitamente relegados a las afueras de la construcción: “el problema deportista (...) se resolvería de un modo muy sencillo: construyendo una pista todo lo grande que se quisiera en la parte posterior del estadio. Para eso se reservó al fondo un

⁶⁴ La renuncia de Vasconcelos, sumada a la ofensiva estudiantil de la ENP y a la campaña periodística en contra de los muralistas y su sindicato, lograron el despido masivo de los pintores al servicio de la SEP. El contrato de Rivera fue cancelado el 23 de julio. Sin embargo el artista, logrará finalmente proseguir con su trabajo, por lo menos en el edificio de la SEP. Ver Taibo II, Paco Ignacio. *Los bolshhevikis, historia narrativa de los orígenes del comunismo en México (1919-1925)*. México, Joaquín Mortiz-Planeta, 1986, pp. 247-249.

⁶⁵ AGN, Rama Presidentes Obregón-Calles, expediente 121-E-E-52-54.

⁶⁶ Vid. supra, nota 42.

⁶⁷ Vasconcelos, José. *Estética*, p. 1609.

terreno amplísimo”.⁶⁸ Esta virtual resolución, nunca se concretó.

Al iniciarse la construcción, el Ministro había declarado: El Estadio Nacional “será en la posteridad la huella más imborrable del esfuerzo gubernativo en esta rama de la administración que se llama enseñanza pública”.⁶⁹ Por otra parte, se hace evidente que la obra fue conformada por una suerte de sumatoria de miras personales del Secretario, más allá de lo que hoy concebimos como límite en las atribuciones de un funcionario al servicio del Estado. Sin embargo, ambas posiciones no estaban reñidas en el contexto de la tercer década del siglo en México.⁷⁰ Por el contrario, son un ejemplo más de la vigencia del régimen populista implantado durante aquel período. Este tipo de régimen fue justificado al suponer que los muchos grupos sociales, étnicos, políticos, etc., históricamente reprimidos y que ahora reclamarían sus postergados derechos tras la Revolución, conciliarían sus variadas demandas al ser sometidos bajo un único poder Ejecutivo fuerte. La mesiánica actitud adoptada por Vasconcelos desde la Rectoría de la Universidad en 1920 fue de carácter expresamente público. Desde que entonces abogara por una Institución que centralizara la enseñanza en todo el país (propósito concretado un año más tarde), la educación en México se convirtió en un proyecto exclusivamente perso-

nalista avalado por el Presidente Obregón.

Como muchos de sus compañeros ex-miembros del Ateneo de la Juventud, José Vasconcelos se había destacado como oponente y crítico de las ideas positivistas. Sus argumentos se basaron en una enorme cantidad de lecturas filosóficas, especialmente de Schopenhauer, Nietzsche y Bergson.⁷¹ De estas lecturas tomó algunas ideas rectoras, particularmente del último pensador. Entre ellas, la de establecer un paralelo entre el arte y los sentimientos morales, trasfondo de su obra *Pitágoras, una teoría del ritmo* (1916, 1921). Otra de los fundamentos en que Vasconcelos basó su sistema filosófico fue el de los escritos de Plotino, que inspiraron *El monismo estético y Estudios indostánicos*, textos editados en 1920. La lectura del filósofo humanista respaldó por ejemplo, las conexiones hechas por Vasconcelos entre el pensamiento occidental y el oriental. El resultado final de su apasionado estudio, fue el de articular una personal doctrina metafísica en la que la intuición tendría un papel preponderante: advertir las verdaderas fuerzas y

⁶⁸ Vasconcelos, José. *Memorias II. El Desastre*. pp. 251.

⁶⁹ Vid. supra, nota 13.

⁷⁰ Córdova, Arnaldo. op. cit., pp. 188-194.

⁷¹ Fell, Claude. *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*. México, UNAM-IIIH, 1989, pp. 366-381.

potencias ocultas detrás de las apariencias cotidianas. Este pensamiento estético, sería el que inspiraría directamente su acción al frente de la SEP.

En principio, esta filosofía anti-intelectualista contrastaba con el dogmatismo pseudocientífico de la élite porfirista anterior a la Revolución. Además, la doctrina vasconcelista parecía ser confirmada por las experiencias que desde 1918 en educación y cultura, venían realizando los soviéticos. No por casualidad el combativo líder y pintor comunista David Alfaro Siqueiros, dio su apoyo a Vasconcelos y al Estadio Nacional desde *El Machete*.⁷² Tampoco fue casual la euforia desatada en México ante las funciones dadas por la bailarina rusa Anna Pávlova.⁷³ Durante su gira de 1919, su versión de *El jarabe tapatío* despertó la más emotiva adhesión en el público mexicano (lo que evidentemente, Vasconcelos supo aprovechar). El país sin duda, esperaba ser convocado a participar de un nuevo espíritu nacional. Lamentablemente, el apasionado pensamiento del Secretario de Educación acabaría con el tiempo por develarse tan rígido, determinista y autoritario, como el de los intelectuales decimonónicos que tanto criticara en su juventud.

México, con un índice de analfabetismo de por lo menos un 80%, apenas si contaba con una infraestructura mínima en materia educativa. Prácticamente nula era su actualiza-

ción en el orden de la investigación pedagógica. Nunca había experimentado el ejercicio de una cultura democrática. En buena medida, esta situación dio cabida –y la bienvenida–, a las místicas –y eficaces–, concepciones de Vasconcelos. Un buen –y cotidiano– testimonio de esta situación lo da un desinteresado semanario literario (de subtítulo “para todos”). Por aquellos días comentaba la obra de la SEP y casi como de paso describía la personalidad de su Secretario: “uno de esos hombres de voluntad y acción que, al decir de los teósofos, aparecen periódicamente en un pueblo para marcar rumbos y evitar el desmoronamiento”.⁷⁴ Vale decir, no había duda con respecto al mérito del pensamiento vasconceliano: reorganizar y reconstruir un país largamente devastado por una guerra fratricida. El entusiasta y emotivo discurso de José Vasconcelos no sólo profetizaba –y concretaba– un futuro mejor, sino que incluso otorgaba un sentido a la violencia de la década anterior.

⁷² David Alfaro Siqueiros. “En el orden burgués reinante hay que buscar la causa de la decadencia arquitectónica contemporánea”, *El Machete*, la quincena de mayo, 1924, núm. 5, p. 6.

⁷³ Dallal, Alberto. *La danza en México en el siglo XX*. México, CNCA, 1994, pp. 39-45. (col. Cultura Contemporánea de México)

⁷⁴ “Quién es quién en México”, *El sábado. Semanario para todos*, 10 de mayo de 1924, pp. 14.

Las ideas concebidas por Vasconcelos durante aquel tiempo cristalizarían en su libro *La Raza Cósmica*, editado en 1925, a poco de dejar el Ministerio de Educación. En sus páginas, se fundamentaba el advenimiento de la “nueva raza” que con tanta insistencia presagiara desde la SEP. A futuro —y en virtud de su conformación histórica, geográfica y antropológica—, se consolidaría en Latinoamérica un mestizaje, final y depurado, capaz de acabar por sí mismo con las diferencias raciales, culturales y sociales hasta entonces existentes. Una suerte de síntesis étnico-cósmica revelaría a lberoamérica como un Paraíso espiritual en el que imperaría la Estética por sobre cualquier otro valor. Es más, para el Ministro filósofo ni siquiera se trataba de un ideal a conquistar, simplemente el hecho obedecería a la “ley de los tres estados sociales” descubierta por él mismo. Tres períodos se sucederían indefectiblemente en el tiempo, “el material o guerrero, el intelectual o político y el espiritual o estético”.⁷⁵ Por ahora, habíamos alcanzado el segundo; el descubridor del meca-nismo metafísico, nos encauzaría hacia el tercero. El Estadio Nacional, sería una importante herramienta a emplear en ello.

“En el tercer período, cuyo advenimiento se anuncia ya en mil formas, la orientación de la conducta no se buscará en la pobre razón, que expli-

ca pero no descubre; se buscará en el sentimiento creador y en la belleza que convence”.⁷⁶ Ya antes Vasconcelos en un texto publicado a manera de “prólogo” en un *Boletín* de la Secretaría, se había referido a este tercer “período estético” cuna de la “nueva raza”, en el que la razón se depreciaría en función de la emoción. La publicación de la SEP —la última editada bajo su supervisión—, se abriría bajo el título “La Revulsión de la energía (Los Ciclos de la Fuerza, el Cambio y la Existencia)”.⁷⁷ En este breve ensayo el Ministro exponía —reconcentradamente— una primera versión de su inasible teoría evolucionista estética e intuicionista, anticipo de su posterior obra filosófica. Para su total comprensión, se admitía cierto inconveniente. Era necesario trascender el plano de la razón: “la conciencia posee, además, una facultad como de prolongar la atención más allá de la zona física, para penetrar algo como otras maneras del mundo y del ser”. Sólo a quien ejercitara esta facultad se le revelaría la verdad contenida en la teoría revulsionista vasconceliana. Por ella, uno se enteraba que los

⁷⁵ Vasconcelos, José. *La Raza Cósmica*, en *Obras completas II. Obras Literarias (continuación)*. México, Libreros Mexicanos Unidos, 1958. pp. 928.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 930.

⁷⁷ José Vasconcelos. “La revulsión de la energía (los Ciclos de la Fuerza, el Cambio y la Existencia)”, en *Boletín SEP*, 1924, III, 5-4, pp. 3-21.

sucesos transcurrían como una progresión de “revulsiones” o cambios radicales en la trayectoria de la energía que guía nuestros destinos. Tras la aparición de estos fenómenos, devenía un nuevo orden existencial. La Revolución –muy parecida a una “revulsión”–, parecía encaminarnos hacia uno de estos pivotes.

Algo más adelante, en 1929, Vasconcelos afinaría esta tesis y la expondría en su *Tratado de Metafísica*, primer volumen de su doctrina filosófica. En este texto, se ocuparía más ampliamente de los problemas del entendimiento a fin de facilitar la comprensión/revelación de la inefable teoría. Para el abogado pensador, el verdadero conocimiento no podría darse sino a través de una lógica no-racional.⁷⁸ La razón nunca nos conduciría a él; por naturaleza, ésta tendía a disociar y a dividir los hechos. Lo que había que aprehender, antes que nada, es que estos formaban “parte del Todo”. No era cuestión de particularizar, sino de sintetizar; no de razonar, sino de intuir.

Y no poco del fracaso de la filosofía radica en los dos mil quinientos años de su matrimonio con la razón; matrimonio consumado por Aristóteles, el primer hombre de ciencia, catalogador genial, pero no creador ni profeta. Inteligencia sin Videncia. Y el [conocimiento] ideal está hecho de Voluntad y de Videncia.⁷⁹

Sin modestia alguna, Vasconcelos insistía en “las dos cualidades fundamentales de la naturaleza humana”. No por nada custodiaron el acceso al Estadio o, lo que es lo mismo, al conocimiento ideal.

Tras la inauguración del Estadio Nacional, se aplacaron las discusiones sobre su concepción. Acaso *Excelsior* seguía batallando de vez en cuando con alguna que otra nota sarcástica.⁸⁰ El gremio arquitectónico en cambio, se resistió a olvidar el tema e insistió en sus reclamos desde la sección dominical del Arquitecto Juan Galindo. Más formalmente, la Sociedad de Arquitectos a través de su Presidente Ejecutivo –Arquitecto Luis Mac Gregor Ceballos–, envió una carta⁸¹ a Vasconcelos pidiendo rectifique las apreciaciones expuestas en *El Universal* del 3 de mayo. En caso afirmativo, pedía se indique qué hacer con los títulos firmados por el propio Secretario tras sus descalificadoras declaraciones. Ni por asomo el Ministro fue capaz de la más mínima autocrítica; por el contrario, en su respuesta se jactó de haber fomentado aquella profe-

⁷⁸ Vasconcelos, José. *Tratado de Metafísica, en Obras completas III*. México, Libreros Mexicanos Unidos, 1959, pp. 510-520.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 516.

⁸⁰ Studens. “¿Qué sabe Usted de arte? ¿Podrá el Estadio Nacional servir de teatro?”, *Excelsior*, 18 de mayo de 1924, 3a secc., pp. 4.

⁸¹ “La Sociedad de Arquitectos Mexicanos interroga al Señor Secretario de Educación Pública”, *Excelsior*, 11 de mayo de 1924, 3a secc., pp. 5.

sión mediante el auge edilicio generado por su actuación. Por lo tanto, concluía, “Espero la felicitación de esa Sociedad por este hecho notorio e indiscutible”.⁸²

Durante algún tiempo más el Estadio albergó exhibiciones y competencias atléticas, escolares y profesionales. También, funcionó de acuerdo a su carácter de “teatro” como escenario para eventos de interés masivo. Quizás el festival ofrecido como bienvenida al aviador Charles Lindbergh en diciembre de 1927, sea uno de los más recordados. “Pero poquito a poco –como reza la canción– el interés que el Estadio despertara ha ido decayendo y a últimas fechas ha sido destinado quien sabe a cuántas empresas...”,⁸³ comentaba un semanario en 1932. Más concretamente observaba: “los fracasos se han repetido hasta llegar a extremos alarmantes. El último lo constituyó el de la llamada Exposición Permanente Nacional, que terminó en feria pueblerina con saltimbanquis y todo...”.

En buena medida la obra parece haber sido desplazada –por lo menos durante el Maximato–, por el Centro Social y Deportivo Venustiano Carranza, inaugurado en noviembre de 1929 en la Colonia Balbuena. La nueva sede deportiva fue construida por el Departamento del Distrito Federal a iniciativa de su jefe –en el período 1928-1930–, el Dr. José Manuel Puig Casauranc. Casualmente, el ex-diputado y senador había sucedido como Secretario de Educación a Vasconcelos, ejerciendo su cargo hasta el año de 1928. Contaba con la anuen-

cia del Gral. Calles –Presidente de México desde finales de 1924–, cuya candidatura había apoyado como director del matutino *El Demócrata*. José Vasconcelos desde que dejara la Secretaría en julio de 1924, había ocupado su tiempo fuera del país dando clases, estudiando y viajando. A la par organizaba –y promocionaba– una acérrima campaña anti-callista. Basta hojear los *Boletines* publicados bajo la administración de Puig Casauranc para notar cómo en ellos cada tanto se desliza algún párrafo de censura para su antecesor: El Estadio otorgaba una excelente oportunidad. “Recordarán nuestros lectores que cuando, con motivo de la Inauguración del Estadio Nacional, miles de niños escasos de fuerza [...], tomaron parte indebidamente [...], al grado de que muchísimos sufrieron accidentes serios [...],”⁸⁴ comentaba uno de ellos.

⁸² “El Señor Secretario de Educación Pública contesta a la Sociedad de Arquitectos Mexicanos”, *Excelsior*, 18 de mayo de 1924, 3a secc., pp. 3.

⁸³ “Lo que va de ayer a hoy. El Estadio Nacional”, *Ilustrado*, 19 de mayo de 1932, p. 29.

⁸⁴ “La exhibición deportiva”, en *Boletín SEP*, 1924, IV, 3., pp. 73. La nota describe el festival organizado para conmemorar un nuevo Aniversario de la Batalla de Puebla (1925), al que asistiera el Gral. Calles. De paso se recordaba –siguiendo un artículo periodístico–, cómo un año antes, la “apatía” de los “responsables” había llevado a anteponer “la cantidad a la calidad, con pésimos resultados”. “Ahora que está al frente de la Secretaría de Educación el doctor Puig Casauranc, se tuvo en cuenta, naturalmente, que no se debía hacer partícipes a niños débiles o mal alimentados [...], los resultados fueron magníficos, pues no se registraron accidentes [...]”.

Como lo advirtiera la nota de 1932 anteriormente mencionada, el abandono del Estadio contrastaba con la organización y la atención prestada al Centro Deportivo de Balbuena. Sin duda el último intentaba reencauzar la anterior experiencia, orientada ahora hacia lo que sería un especie de “socialismo” entre paternalista y demagógico.⁸⁵ El Estadio mientras tanto, fue rentado al mejor postor.

Hacia finales de la década del '20 no sólo habían mudado los intereses del Estadio; el país también cambiaba radicalmente. Tras la presidencia del Gral. Calles se establecía un sólido sistema político a base de instituciones legislativas. De ahora en más, serían ellas las que mediarían las relaciones entre la sociedad y el Estado. El caudillismo desaparecía como modalidad política. Bajo estas condiciones, México entraba de lleno, y no sin cierto atraso, al moderno capitalismo occidental. En el plano de la cultura emergerían nuevas corrientes artísticas acordes al momento de apertura vivido. El grupo de creadores —en su mayoría escritores— reunidos alrededor del teatro *Ulises* (1924-1926) será el más destacado de ellos. Editarían una revista con el mismo nombre, dónde el “filósofo oficial” de los que más tarde se conocerían como los *Contemporáneos*, Samuel Ramos, se rebeló públicamente en contra del pensamiento anti-intelectual e intuicionista de

Antonio Caso. El ex-maestro y Rector universitario era considerado una de las piezas fundamentales del entorno vasconcelista.

En otro orden, habrá que darle la razón a José Vasconcelos. Al menos en el ámbito de las artes plásticas, el *Mecenato* estatal sólo había *cambiado de cabeza*. Por un buen tiempo más, se continuaría con aquel sistema de protección artística. El mismo, daría otras orientaciones a sus encargos (*les faltó el filósofo que les diera temas universales, tuvieron que lanzarse a la historia*). Así, la corriente muralista terminaría por convertirse en una discutida expresión de la cultura nacional, oficial.

⁸⁵ En el *Atlas* del DF editado en 1931 “por orden del Sr. Dr. José Manuel Puig Casauranc”, puede leerse: “para mejoramiento individual y colectivo de los trabajadores, tendiente a difundir la cultura popular, tanto física como intelectual, moral y social, porque consideró [Puig Casauranc] que mientras no se mejoraran las condiciones culturales de los trabajadores no podría haber un bienestar general en su clase, ya que todo género de diversiones honestas, espectáculos deportivos y sociales, les estaban vedados por la penuria de sus recursos económicos”. Sus instalaciones comprendían “cine, gimnasio, dos tanques de natación, seis mesas de volley ball, mesa de basket-ball, tennis, campo de foot-ball con tribunas, pistas para patines y baile, biblioteca, depósito de niños, frontones, campos y tribunas de base-ball, jardines, fuentes de ornamentación, unidad médico higiénica, etc., etc.”. Se insistía mucho en “la campaña de justicia social que se ha iniciado en bien de la infancia”, cuando no de los “hijitos” o “pequeñuelos”. Ver *Atlas General del Distrito Federal*. México, Talleres Gráficos de la Penitenciaría, 1931, p. 216-233.

Diego Rivera especialmente, sería el privilegiado protegido del denominado Maximato.

El pintor guanajuatense abandonaría —por lo menos en su discurso—, los ideales vasconcelistas; “poco a poco [en sus murales entre 1923 y 1926] se desprende de las influencias [italianas] y extiende su personalidad [...]”,⁸⁶ escribía sobre sí mismo a principios de 1926. El sucinto escrito de Rivera de dónde se recortan estas palabras, es una resumida “autobiografía” pictórica en la que el artista avala con sus trabajos, la sentencia de “algunos críticos” (no mencionados): “siempre tendió a la pintura mural”. En su exposición, por razones estilísticas, reniega de lo actuado durante el obregonismo. En *La Creación*, “No logra [el artista] hacer una obra autónoma”. El Estadio Nacional, no aparece en el listado.

En el año de 1950 se comenzaron a construir los cimientos del Multifamiliar Benito Juárez, en los terrenos del recientemente demolido Estadio Nacional. Ya para esas fechas no se realizaban grandes festivales multitudinarios que justificaran su existencia. Como estadio deportivo, nunca había sido de utilidad más allá de permitir algunas competencias atléticas. Como “laboratorio” dónde ensayara la Nueva Raza, hasta dónde sabemos, tampoco funcionó. La única “revulsión” constatada, fue la del papel de los

arquitectos. La obra debía representar “la huella más imborrable” de la SEP, y en verdad, es poco recordada. Menos aún son conocidos los ideales que debía encarnar. Hasta el investigador especializado, tiene dificultad para clasificar la “experiencia”. Innegablemente, dicha clasificación estaría muy cerca del fascismo.

El Estadio no fue “la huella más imborrable” de la SEP. Sí lo fue el vigoroso esfuerzo educativo desplegado por Vasconcelos durante aquellos años, en el que hasta hoy descansa la enseñanza en México. No fue laboratorio dónde se revelara la Nueva Raza pero de alguna manera cumplió con esta función. Carlos Pellicer tras experimentar aquella etapa épica inicial, se convertiría en el primer poeta moderno de México. José Villagrán García tendrá prontamente el mismo lugar dentro de la arquitectura mexicana.

En la actualidad el único rastro que nos ha legado el Estadio es por demás patético: una escultura emplazada al frente de dónde estuviera la muy discutida fachada. Rodeado por los puestos de un tianguis, emerge un bronceo atleta musculoso —en demasía— que contorsiona su cuerpo —absurdamente— al tratar de lanzar —mal— una jabalina. La

⁸⁶ Diego Rivera. “Datos autobiográficos”, en *El Arquitecto*, serie II, n° VIII, marzo-abril de 1926, pp. 3 [Reproducido en Moyssén, Xavier. *Textos de ...* pp. 99].

obra fue emplazada en 1954 en conmemoración de los primeros Juegos Deportivos Centroamericanos de 1926, celebrados en el Estadio.⁸⁷ Estos datos casi hay que adivinarlos: desaparecieron su placa y su jabalina.

Otros días parecen haber sido aquellos en los que el mecenas José Vasconcelos llamaba a trabajar a *las manos de la divinidad*. Aquellos en que las obras poseían, “el temblor de las mismas manos que tejen y destejen la Creación”.⁸⁸

⁸⁷ “Monumento conmemorativo”, *Excelsior*, 20 de marzo de 1954, pp. 14.

⁸⁸ José Vasconcelos. “Las manos de la divinidad”, *El Universal*, 13 de febrero de 1928, pp. 3.