

calli

revista
analítica
de
arquitectura
contemporánea



¿QUE ES ESO QUE LLAMAMOS BANCO?



UN DEPORTE SAJON ARRAIGA EN MEXICO



MEXICO, SEDE OLIMPICA

revista **calli 13** analítica de arquitectura contemporánea

¡protegemos lo que usted construye!

**IMPERMEABILIZANTES
ADITIVOS PARA CONCRETO
SELLADORES ELASTICOS
ENDURECEDORES DE PISOS
JUNTAS DE EXPANSION**

**Nueva estación del
FERROCARRIL DEL PACIFICO**

Nogales, Sonora

Proyecto: AUTONOMA DE ARQUITECTOS

Contratista: INMOBILIARIA Y CONSTRUCTORA MEXICANA, S. A.



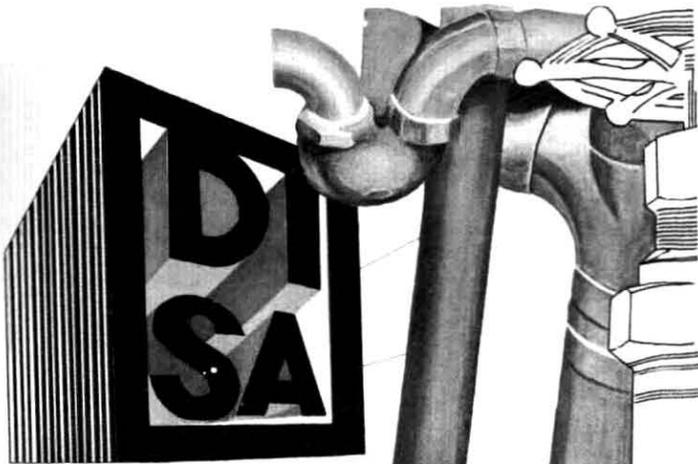
Los trabajos de aislamiento e impermeabilización de techos, sellado de ventanería y juntas de expansión, fueron confiados a FESTER DE MEXICO, S. A. Además, en todo el concreto de la obra se utilizaron nuestros aditivos de acuerdo con las especificaciones desarrolladas en colaboración con nuestro laboratorio de concreto.



EL EDIFICIO MAS IMPORTANTE DE LATINOAMERICA



Con un costo de 110 millones de pesos, el Banco de Comercio inauguró en abril último, el edificio de su oficina central, formado de 11 pisos y con una superficie total de 37,129 metros cuadrados en sus diversas plantas. Fue construido, en su casi totalidad con materiales del país. En el inmueble trabajan 1,750 empleados y funcionarios. Constituye el núcleo central de la vasta red de 325 oficinas que el Sistema Bancos de Comercio tiene en la República Mexicana



Diseños e Instalaciones, S.A.

MONTERREY No. 89 2o. PISO TEL. 25-67-88 11-88-88 11-92-17
MEXICO 7, D.F.

Proyecto y ejecución de obras

HIDRAULICAS
SANITARIAS
ELECTRICAS: FUERZA Y ALUMBRADO

AIRE ACONDICIONADO
SISTEMAS DE DISTRIBUCION
DE VAPOR
SISTEMAS DE RIEGO.

Instalaciones de Equipos

ALBERCAS
HIDRONEUMATICOS
CALDERAS

LAVANDERIAS
SUBESTACIONES ELECTRICAS
PLANTAS ELECTRICAS

**Sres. INGENIEROS
Y ARQUITECTOS**

"TN", Equipo Telefónico Alemán, ideal para: Fábricas, Negocios, Médicos, Abogados, Ingenieros, Arquitectos, etc.

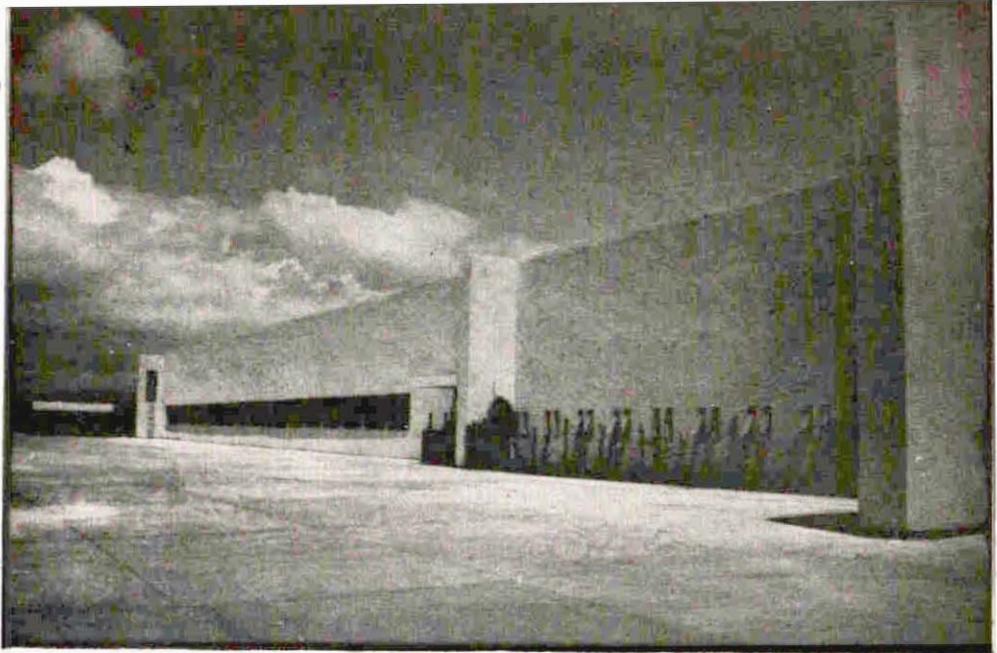
HEUER & BOEHME, S. A.

Representantes de
TELEFONBAU UND NORMALZEIT
G. M. B. H.

BALDERAS 96 - 3er. PISO Tel. 18-16-34 (con 3 líneas) México 1, D.F.



Av. Progreso 158, Coyoacán.
Tels: 24-71-95, 24-71-66 y 24-52-26
13 AÑOS CONSTRUYENDO EN MEXICO



proyecto y dirección
arq. Ricardo Legorreta V.

arquitectos colaboradores:
Carlos Hernández
Ramiro Alatorre
escultor Mathias Goeritz

FABRICA AUTO-MEX TOLUCA, MEXICO

Cimentaciones FRANKI de México, S.A.

Guadalquivir 105, Desp. 604

México, D. F.

- o CIMENTACIONES
- o PILOTES
- o ATAGUIAS
- o PERFORACIONES
- o POZOS INDIOS
- o RECIMENTACIONES

Tel. 11-26-01
14-12-07
14-12-52

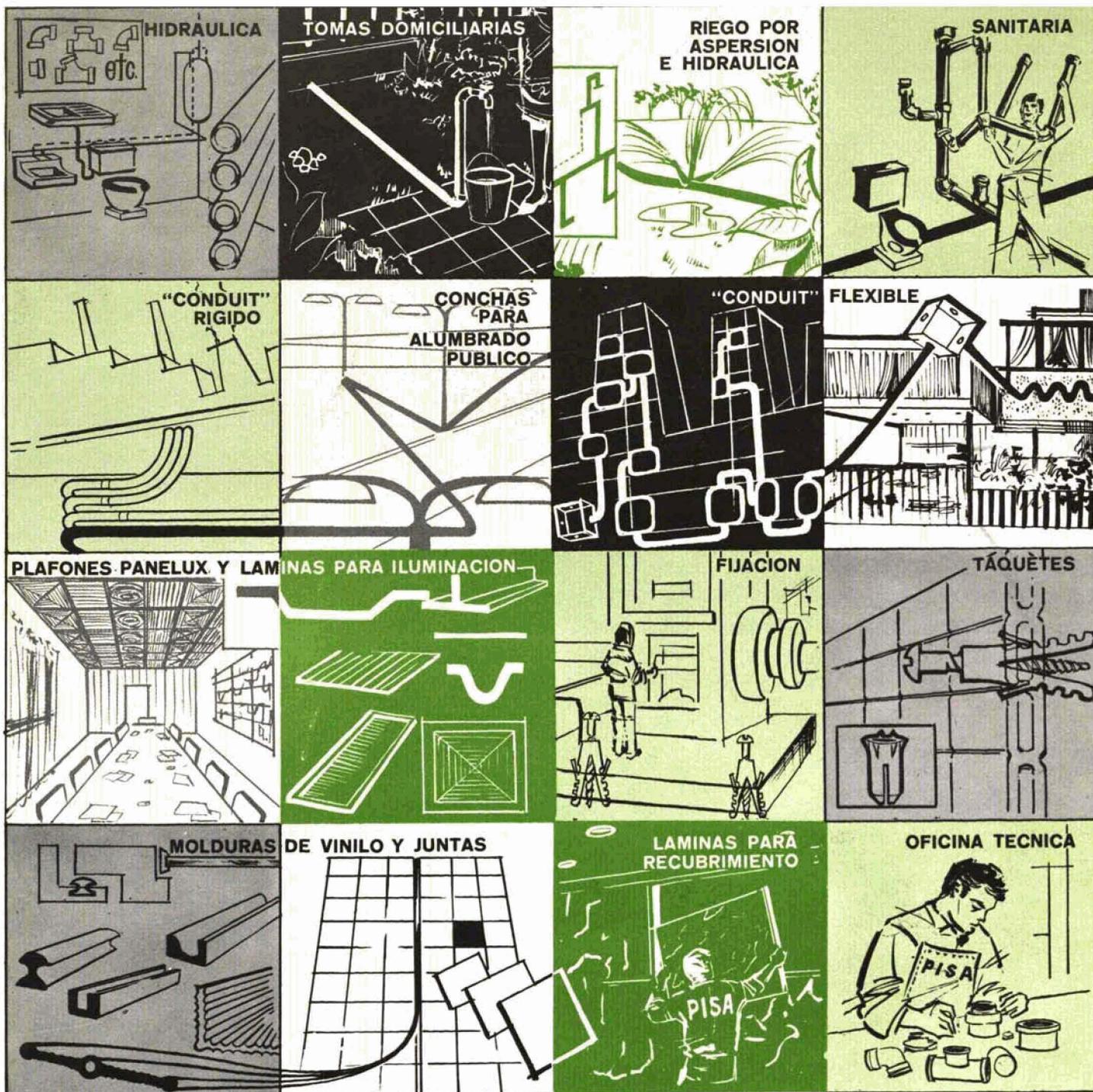


distribuidor autorizado de
PRODUCTOS RESISTOL

- o impermeabilizantes.
- o aditivos para concreto.
- o recubrimientos anticorrosivos
- o adhesivos para acabados.

impermeabilización especializada

MESETA 135 48 05 48



Y miles de productos más, en los que P.I.S.A. aprovecha al máximo las características propias de los materiales plásticos en beneficio de sus ideas. Oficina Técnica de información y diseño para productos industriales. Oficina Técnica de información y diseño para artículos de construcción. Anteproyectos, libres de costo a cargo de técnicos especializados.



Plásticos Internacionales, S. A.

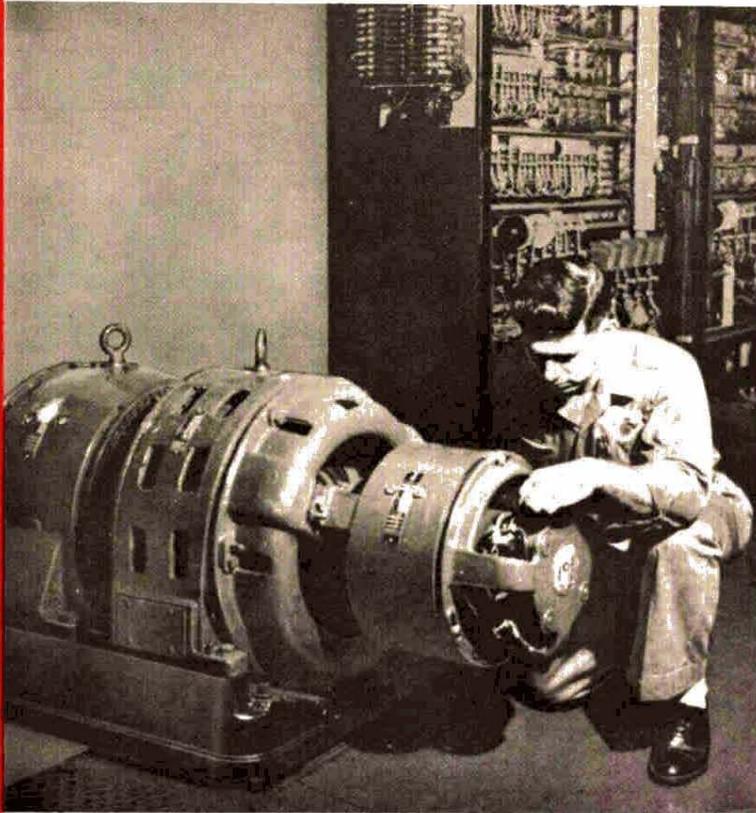
Calzada Ingenieros Militares No. 77 (junto al Toreo de 4 Caminos), San Bartolo Naucalpan, Edo. de México.
Tel. 20-93-20 con 10 líneas directas. Apartado Postal: 10-763. México 10, D. F.



PI-R-1/64

*Marca Registrada de OTIS ELEVATOR, CO.

Mundialmente insuperable en funcionamiento y seguridad.



rendimiento

ELEVADORES

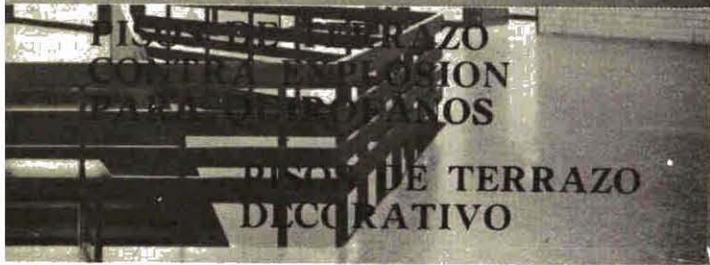
OTIS*, S. A.

Abedules No. 75

Sta. María Insurgentes

Tel. 47-03-70

México 4, D. F.

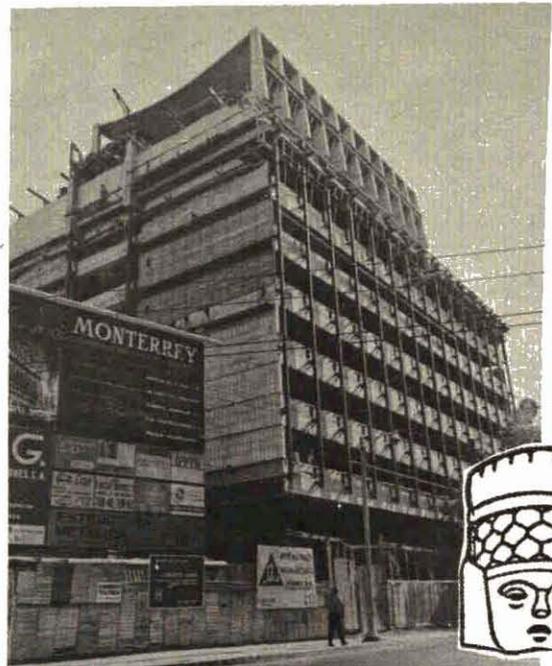


ing. julio lifshitz t.
gerente

herrería ariel, s. de r. l.

av. sara 4499

México 14, D. F. 17-94-10

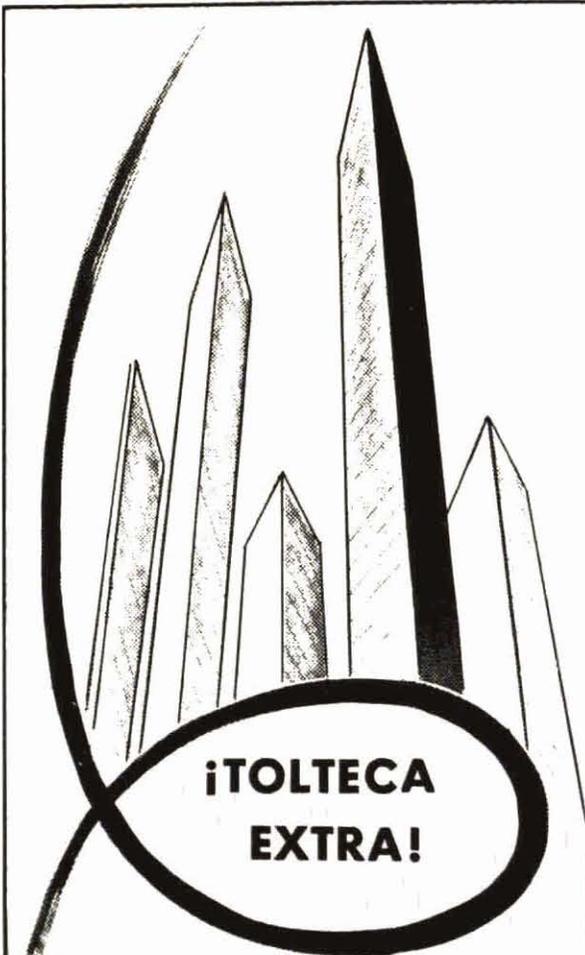


Monterrey, Cía. de Seguros, S. A.
S. G. Construcciones, S. A.

PRE CONCRETO, S. A.

MAXIMA CALIDAD

TEL.: 15-52-00



EMBLEMA DE MAXIMA SEGURIDAD Y VERDADERA ECONOMIA

TOLTECA EXTRA es el cemento de Tipo I que sobrepasa holgadamente las exigencias de las normas mexicanas y de las internacionales más renombradas.

Por su mayor finura, ofrece a usted más resistencia en todas las edades del concreto y, además, acabados más tersos y atractivos.

Por su mayor fuerza de adhesión, ofrece a usted más margen de tranquilidad ante deficiencias en los agregados o en la dosificación, revoltura y colocación del concreto.

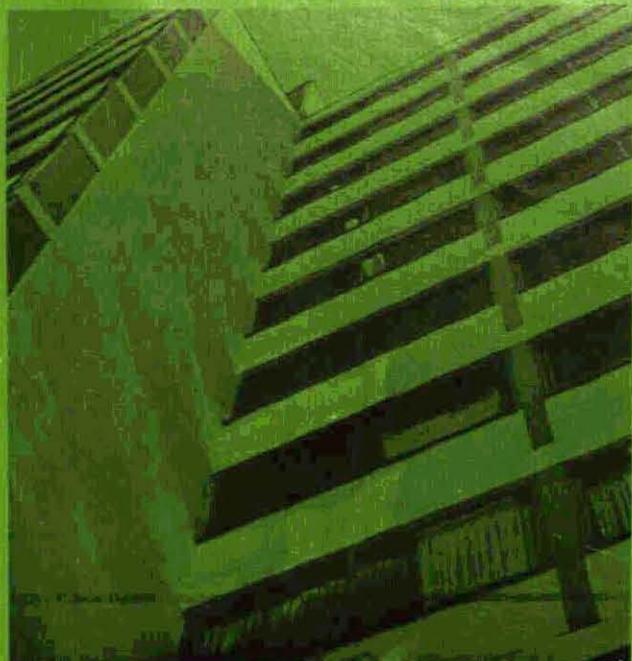
Estas ventajas compensan ampliamente el más alto precio del TOLTECA EXTRA, el cual resulta, en realidad, más económico.

**CEMENTO
TOLTECA**

EL CEMENTO DE CALIDAD DE MEXICO
DESDE HACE CINCUENTA Y CINCO AÑOS



MIEMBRO DEL INSTITUTO MEXICANO
DEL CEMENTO Y DEL CONCRETO



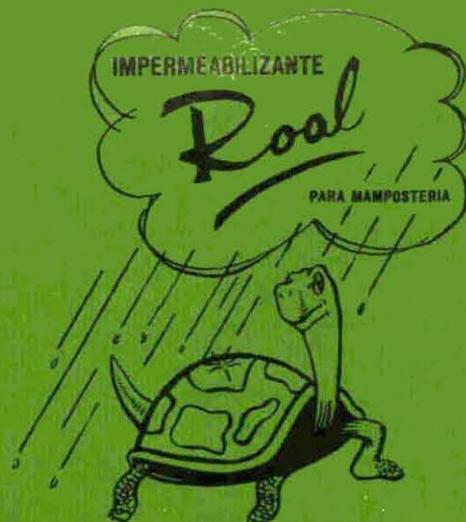
Constructora Bamoá, S. A.

Tels.: { 24-00-12
24-00-13
24-00-14

PATRICIO SANZ No. 1804

MEXICO 12, D. F.

- FABRICA DE PINTURAS
- ESMALTES
- THIMER
- SELLADORES
- BARNICES
- CANALETA Y METAL DESPLEGADO
- Y TODO LO RELACIONADO CON EL RAMO.



APLICABLE
SOBRE
HUMEDO
O SECO

PINTURAS
Roal

TLAPALERIA Y FERRETERIA

LA VENCEDORA

Av. Martí No. 153-A (Del Escandón) México, D.F. Tel. 15-45-58



**HOSPITAL
DE
FERROCARRILES
N. de M.,
en
CHIHUAHUA,
Chih.**

**Construye
CYASA**

Havre No. 7-703
Tels. 28-73-91 y 25-13-97
México, D. F.

**Proyectó
AUTONOMA
DE
ARQUITECTOS,**

PLUMILLAS
Pelikan
Graphos

PELIKAN-GRAPHOS PARA TINTA CHINA

IDEAL EN EL DIBUJO TECNICO Y LA ESCRITURA ARTISTICA



ESTUCHE DE BOLSILLO K
de material plástico blanco



Estuches de bolsillo
de madera, forrados de terciopelo



• RAPIDO • LIMPIO • EXACTO

Con el PELIKAN-Graphos domina Ud. todas las técnicas:
dibujo técnico, dibujo a pulso, bosquejos a pluma, escritura artística y uso con plantillas.

GUNTHER WAGNER
PELIKAN - WERKE
HANNOVER

DE VENTA EN LAS
BUENAS CASAS DEL RAMO

Distribuidor Exclusivo
JUAN KLINGBEIL, S. A.
Apartado 1063 - México, D. F.



LOS COMPLEMENTOS INDISPENSABLES

para: • Ingenieros • Arquitectos • Dibujantes en general



Tintas Chinas



Gomas de Borrار

Pelikan DE VENTA EN LAS BUENAS CASAS DEL RAMO.



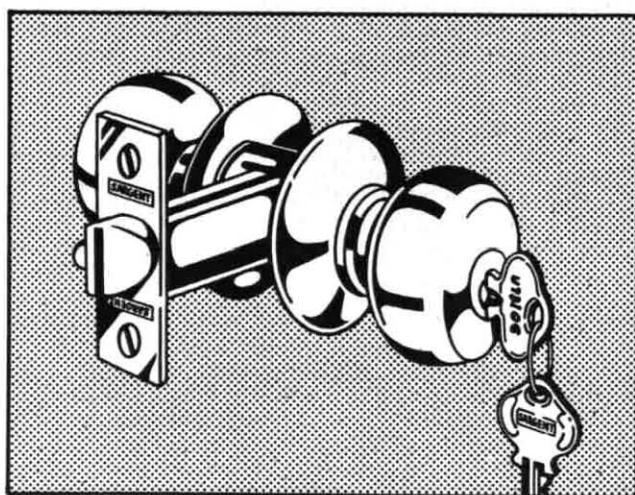
SARGENT

presente en el progreso de México

Productora Ferretera Mexicana, ha sido elegida para surtir con los famosos productos Sargent la hermosa y funcional unidad habitacional Nonoalco - Tlaltelolco.

Sargent

lo mejor en candados y chapas.
Una función para cada necesidad.



PRODUCTORA FERRETERA MEXICANA, S.A.

Poniente 44 No. 408, Xochimanca Atzacapotzalco, México 16, D.F.



donde llega
el progreso...
está

MEXALIT

**TUBERIAS TINACOS
LAMINAS MEXALITA
FOSAS SEPTICAS**

SUPREMOS EN ASBESTO - CEMENTO

FABRICA Y OFICINAS: KM. 15 1/2 CARRETERA
MEXICO LAREDO TEL. 32-40-55 CON 4 LINEAS,
STA. CLARA EDO. DE MEX.

PRECONSASA

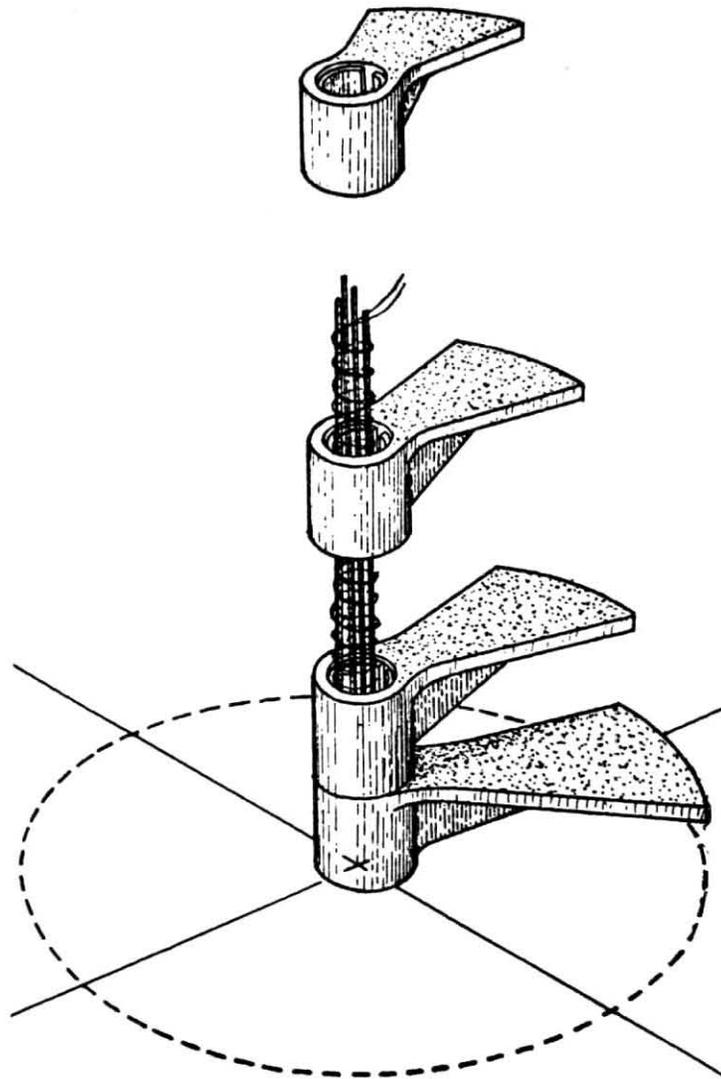
CALZADA DE TLALPAN No. 2849, MEXICO 21, D. F.
TELEFONO (provisional) 24-81-02

PRESENTA:

**SUS
ESCALERAS PREFABRICADAS
TIPO CARACOL**

PATENTE NACIONAL No. 67003

DISEÑO NOVEDOSO, Y DE RAPIDA INSTALACION



**ADEMAS:
CAJAS PREGOLADAS PARA REGISTRO DE ALBAÑAL**

SUMARIO

	Pág.	
	2	EDITORIAL
INSTALACIONES OLIMPICAS EN AUSTRIA	4	
LA ESTETICA COMO INSTRUMENTO DE TRABAJO	6	ADOLFO SANCHEZ VAZQUEZ MIGUEL BUENO
	13	LAS OLIMPIADAS EN JAPON
¿HEMOS CREADO ARQUITECTURA DEPORTIVA?	16	Arq. LORENZO CARRASCO
MEXICO, SEDE OLIMPICA	24	Gral. JOSE DE J. CLARK FLORES
UN DEPORTE SAJON ARRAIGA EN MEXICO	26	Arq. CARLOS QUINTANA ECHEGOYEN
	30	Arq. MARIO QUINTANA ECHEGOYEN
UN DEPORTE SAJON ARRAIGA EN MEXICO	30	Arq. MARTIN L. GUTIERREZ
	32	Arq. CARLOS GOSSELIN
SITUACION DEL DEPORTISTA MEXICANO	32	ALBERTO ISAAC
DATOS PARA LA HISTORIA	33	
SOCIEDAD ANARMONICA Y DESEQUILIBRADA	34	ENRIQUE GONZALEZ PEDRERO
LA GENTE, EL FUTBOL Y LOS ESTADIOS	37	Arq. PEDRO RAMIREZ VAZQUEZ
	41	Arq. RAFAEL MIJARES ALCERRECA
BANCOS Y BANQUEROS	41	Arq. MANUEL DE LA COLINA
	45	Arq. HECTOR MESTRE
¿QUE ES ESO QUE LLAMAMOS BANCO?	45	Lic. MARIO RAMON BETETA
EL CARACTER EXTROVERTIDO DEL BANCO ACTUAL	47	Arq. FRANCISCO GONZALEZ CARDENAS
EL PROGRAMA COMO PRINCIPIO DE LA CREACION ARQUITECTONICA	49	Arq. JOSE VILLAGRAN GARCIA
FORMAS NUEVAS SOBRE FONDO ANTIGUO	53	Arq. GUSTAVO STRUCK
TRADUTTORE NO TRADITORE	57	

calli 13

DONDE PUEDE ADQUIRIRSE Calli

Distribuidora de Libros Técnicos y Científicos
Donceles No. 12

Librería de Manuel Porrua, S. A.
5 de Mayo No. 49

Librería Herrero de Herrero y Cía., S. A.
5 de Mayo No. 39

Librería Bellas Artes
Av. Juárez No. 18-D.

Librería Latino Americana, S. A.
Paseo de la Reforma No. 105-A

Galería Excelsior
Reforma No. 18

Librería y Papelería Goya
5 de Mayo No. 32

Librería y Editorial Itzacchuatl, S. A.
Uruguay No. 17-A

Librería Zaplana
San Juan de Letrán No. 41-H

J. Pérez Siliceo Hnos.
Av. Uruguay No. 19

Editorial Frumentum
Pasaje Iturbide No. 8 (Gante 8)

Casa Calpini
Madero No. 34

Librería de Cristal
Paseo de la Reforma No. 503

Librería de Cristal
Alameda

Librería de Cristal
Paseo de la Reforma No. 535

Librería de Cristal
Niza No. 23-B

Librería de Cristal
Nazas No. 45-C

Librería de Cristal
Insurgentes No. 453

Librería de Cristal
Ejército Nacional 826-B

Central de Publicaciones, S. A.
Av. Juárez No. 4 2o. piso

Librería Británica, S. A.
Villalongín No. 32 1er. piso

Librería Bonilla, S. A.
Río Tiber No. 39-201 y 202

Librería Welch
Reforma y Nápoles

Dalis, S. A.
Amberes No. 12

Galería de Arte Misrachi
Gónova No. 76

Librería Londres
Londres No. 51

Sanborn Hnos. S. A.
Niza No. 30

Librería Baryc, S. A.
Av. Insurgentes No. 300-16

Sanborn Hnos. S. A.
Av. Insurgentes No. 421

Sanborn Hnos. S. A.
Salamanca No. 74

Palacio de Hierro Durango

Tabaquería Insurgentes
Insurgentes No. 300 local 10-A

Cafetería "Jet"
Av. Oaxaca No. 90

Maquetas
Insurgentes No. 207

Librería Británica
Av. de la Paz No. 14

Librería Universitaria
Centro Comercial
Ciudad Universitaria

Librería Interamericana, S. A.
Odontología No. 69
Copilco Universidad

Librería Letrán
San Juan de Letrán No. 8

Librería Juárez
Av. Juárez No. 102

Librería Madero A. en P.
Madero No. 12

Libros y Discos
Av. Madero No. 1-B

Librería I.D.E.E.A., S. A.
Av. 5 de Mayo No. 6-A

Sanborn Hnos.
Lafragua No. 16

Islas Hnos.
Independencia No. 67

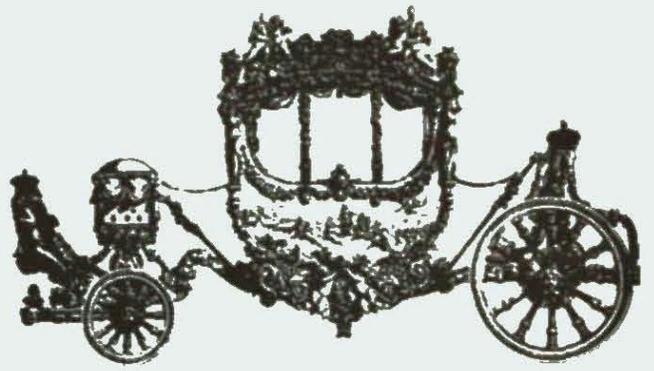
Librería del Prado
Av. Juárez No. 70

Librería Porrua Hnos. y Cía., S. A.
Av. Juárez No. 16

Casa Cauffman, S. A.
Independencia No. 37

DIRECTORIO

Consejo Consultivo: ARQ. PASCUAL BROID F., ARQ. BENJAMIN MENDEZ SAVAGE, ARQ. CARLOS ORTEGA VIRAMONTES. Director: RAMON VARGAS SALGUERO. Jefe de Redacción: SALVADOR F. PINONCELLY. Supervisión Literaria: MIGUEL GUARDIA. Administración: ARQ. BENJAMIN MENDEZ SAVAGE. Traducciones: SERVICIO DE TRADUCCIONES PROFESIONALES. TEL. 23-54-16. Publicidad: CALLI, A. C., PLAZA DE MIRAVALLE 2-210, TEL. 11-50-98, MEXICO 7, D. F. Imprenta: POLICROMIA, DR. OLVERA No. 63, MEXICO, D. F. Registros: SECRETARIA DE HACIENDA No. 66428, SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA No. 32042. AUTORIZADO COMO CORRESPONDENCIA DE 2a. CLASE POR LA DIRECCION GRAL. DE CORREOS CON FECHA 6 DE FEBRERO DE 1964, CONFORME OFICIO 2151. PUBLICACION BIMESTRAL. PRECIO DEL EJEMPLAR: \$ 20.00



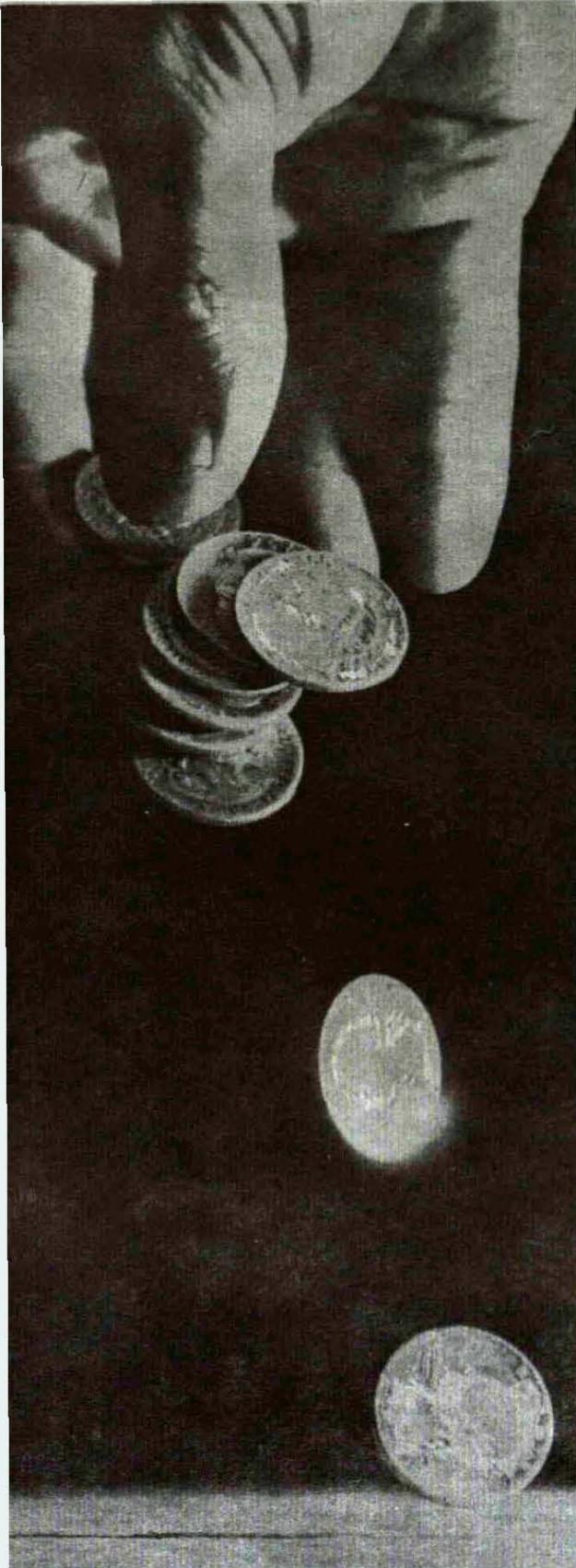
"PERDON, SIRE, HABIA OLVIDADO QUE

Cuando Garnier le enseñó a Napoleón III los planos del edificio de la Ópera de París, cuyo concurso había ganado, el Emperador tomando un lápiz empezó a dibujar una columna al mismo tiempo que le decía: "¿Por qué no ha puesto una columna aquí?", a lo que Garnier contestó enrollando de nuevo sus planos: "Perdón, Sire, había olvidado que usted y no yo es el arquitecto".

Este hecho histórico sucedido hace más de un siglo viene repitiéndose con abrumadora insistencia en nuestros tiempos. Son las mismas personas que le sugieren a un médico qué es lo que sería conveniente que recetara; o que conocen a ciencia cierta cuál sería la actitud correcta que debería tomar el gobierno ante la situación internacional, los que consideran que están en posibilidades de enmendar la plana a un arquitecto.

Y no sólo esto. No sólo se le indica con mal encubierta suficiencia donde localizar la sala ó cómo proyectar una escuela, sino que desbordando lo anterior, se le impone una serie de limitaciones entre las cuales la más sintomática es la estipulación de la ubicación de la obra. Son mínimos los casos, y por ello notables, en que no se le predetermina el terreno y se tiene en consideración que mientras mayor sea la envergadura de la obra, mayores son las consecuencias que involucra así como los intereses a que atenta.

La ubicación de la obra, los materiales de que se va a hechar mano, los colores y aún la solución misma le son "sugeridas" al arquitecto: cree el usuario—sea este particular, anónimo o gubernamental—, en su fuero interno, que por padecer él los problemas es, en consencia quien mejor los puede solucionar y olvida que así como el médico diagnostica sobre los síntomas que se le presentan, el arquitecto se define en la medida en que coordina las demandas plásticas con las utilitarias y las económicas. ¿Y



USTED ES EL ARQUITECTO Y NO YO"

cuáles son las consecuencias?. En unos casos distribuciones inconvenientes, expresiones inarmónicas, repetición formal y elevación de las erogaciones.

Los embotellamientos de tránsito, las horas-trabajo desperdiciadas y la incongruencia urbana son los símbolos en que se expresan otras consecuencias de aquella usurpación de funciones.

Lo indicado sería que al arquitecto se le consultara no solamente en la distribución interna de los espacios del edificio sino en su localización misma. Y decimos que sería lo indicado no por prurito *eticista*, sino por que sólo actuando con plena libertad podrá la labor del arquitecto repercutir vigorosamente en el mejoramiento social.

La arquitectura no se limita nada* más a distribuir internamente los espacios ni a obtener fachadas armónicas. Es mucho más que eso: es la construcción de un espacio habitable en el que espacios internos y externos están en indisoluble relación. Nunca en la historia las grandes obras que aún en la actualidad admiramos hicieron tabla rasa del espacio que las circundaba y precisamente en esta integración, que hoy en día gustan de llamar orgánica, radica la alta calidad artística que sus respectivos tiempos les confirieron.

Por otro lado, dentro de los estudios profesionales del arquitecto tiene mucha importancia el urbanismo, porque con ser actual su postulación teórica, desde el momento en que surgió como una disciplina rigurosa puso de manifiesto las ventajas que proporciona la observancia de sus principios.

La incrementación demográfica tan inusitada que caracteriza a nuestros tiempos ha motivado que los problemas de zonificación y de vialidad advengan a primer término. Previa a la solución de la obra de arquitectura y conjuntamente con ella, el arquitecto estudia exhaustivamente las relaciones que di-

cha obra mantendrá con todos los espacios que la rodean así como las consecuencias que pueden provenir, en demérito de la sociedad que es a quien las obras se destinan, de su correcta o incorrecta solución.

Economistas, sociólogos, administradores de empresas y otros muchos especialistas concurren con el arquitecto para planear con toda la amplitud necesaria, la pléyade de aspectos que deberán tomarse en cuenta en la solución de toda obra de arquitectura. Desconocer las ventajas que nos significa respetar las investigaciones de dichos profesionistas y la capacidad que poseen para intervenir en los problemas arquitectónicos no es más que conducirnos consciente o inconscientemente a callejones sin salida. La ciudad, se ha insistido metafóricamente, es un organismo en constante evolución que similarmente posee células, arterias y órganos generadores de movimiento; si olvidamos esto y las obras resultan realizadas con empirismo, extemporáneo en la actualidad, le estamos obstruyendo sus vías de acceso, le estamos haciendo crecer y multiplicarse patológicamente y las consecuencias las habrá de sufrir y lamentar el grupo social que no extrae de sus individuos lo mejor de ellos.

A las autoridades compete, convenientemente asesoradas, estipular una reglamentación que defina qué tipo de edificios y de qué capacidad pueden ser levantados en diversas zonas del país pero a todos nosotros nos incumbe, arquitectos y médicos, filósofos y matemáticos, trabajar por que a cada profesionista se le respete su campo de trabajo. De nosotros depende que el arquitecto, en nuestro campo particular, no siga estando sujeto a los devaneos suicidas y a los caprichos del cliente, sea éste del tipo que sea. En bien de la sociedad, de la que cada individuo no es más que célula organizada, el ancestral dicho de que "quien paga manda", debe ser liquidado.

} urge una
planificación
integral

* Reynaud
decía que un
edificio po-
día estar bien
distribuido
pero mal dispuesto
en relación al
terreno.

← ojo

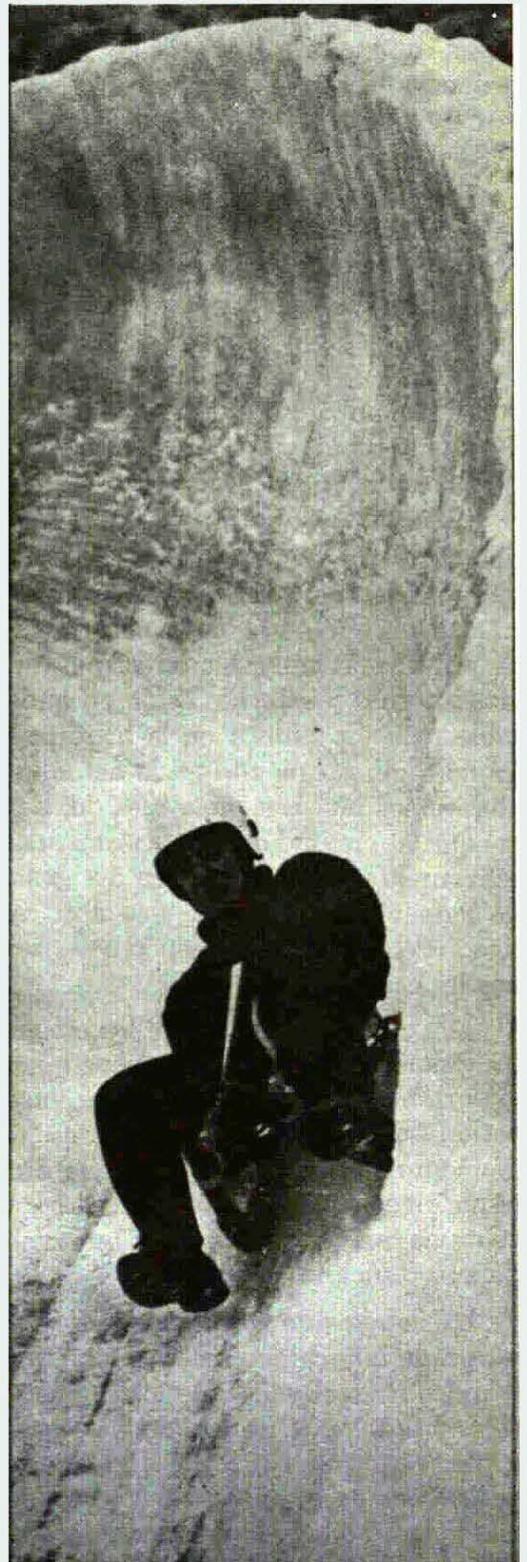
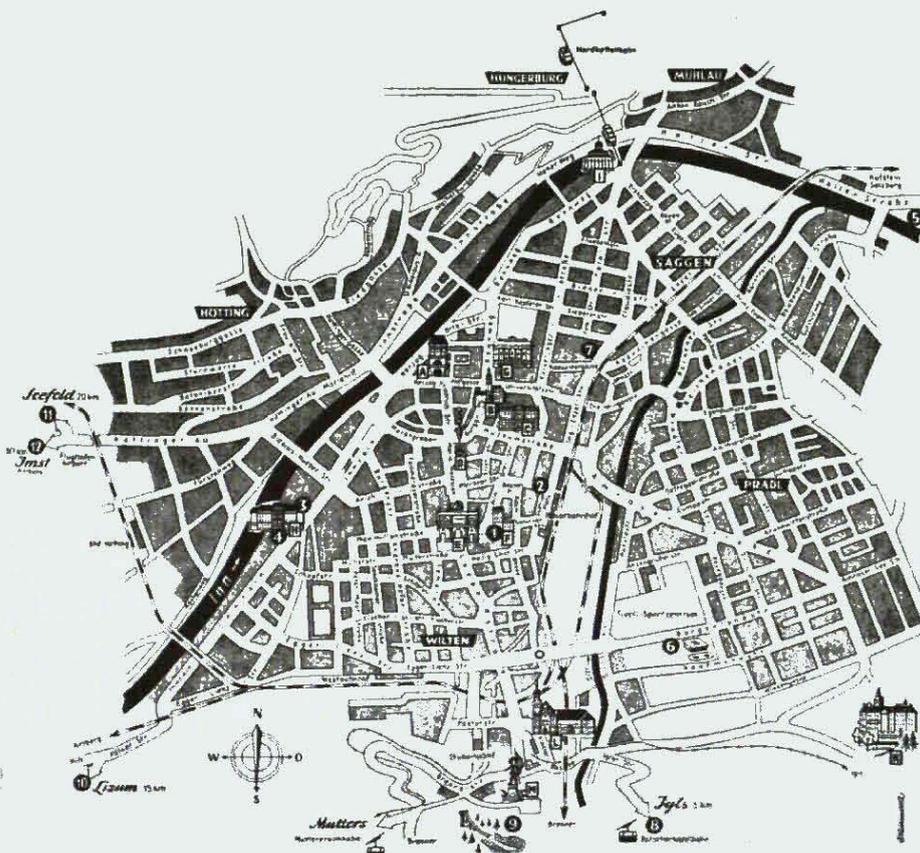


AUS- TRIA

- Las olimpiadas de invierno —enero 29 de 1964— se desarrollaron en Innsbruck, Austria, y hubo necesidad de construir una parte de la autopista que une el Tirol con Italia, para mejor vialidad y el Puente de Europa. Asimismo se hicieron las siguientes pistas: de Bobsleigh, longitud: 1506 m.; de tobogán, longitud: 1064 m.; de saltos en el Monte Isel, con tribunas para 60,000 espectadores y la también de saltos Seefeld.

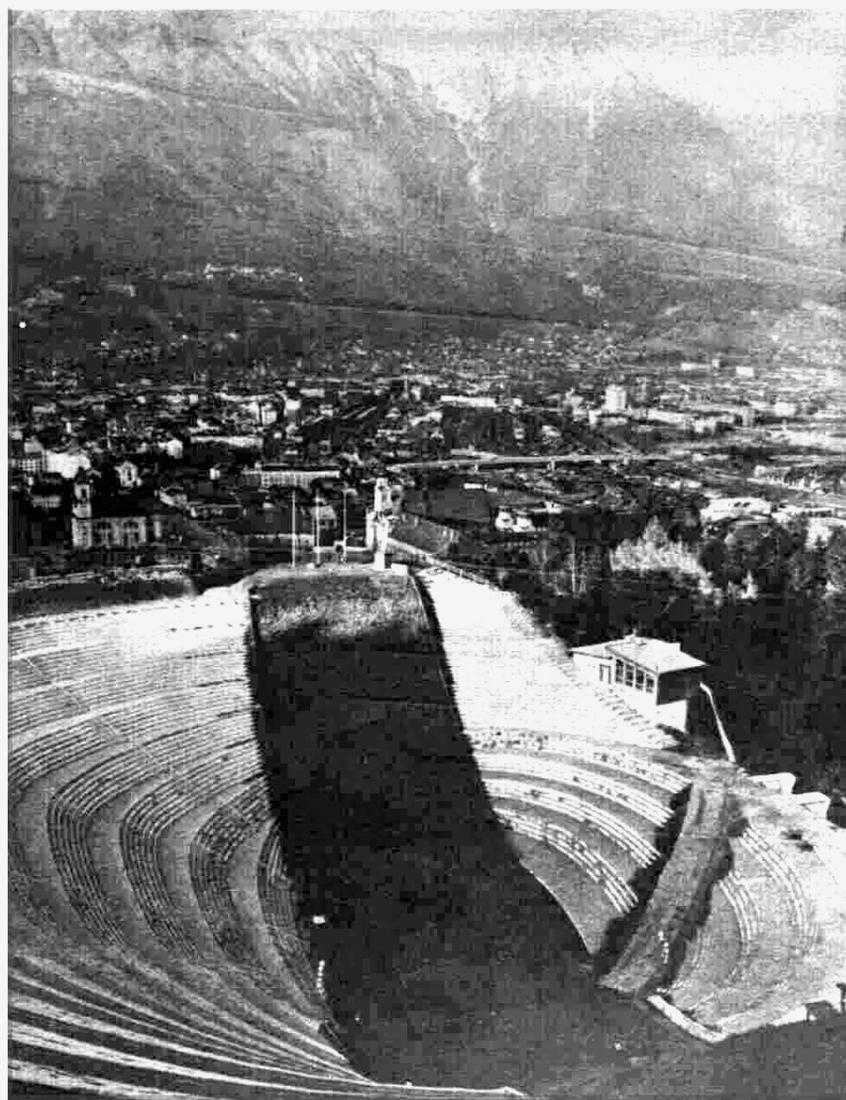
INNSBRUCK

1. Departamento de Prensa; 2. Hotel Tyrol, Hotel Europa; 3. Universidad; 4. Casa del Estudiante; 5. Comité de Organización; 6. Estudio de Patinaje Olímpico; 7. Pabellón de la Feria de Innsbruck; 8. Pista de Tobogán; 9. Colina de Saltos; 10. Slalon; 11. Pruebas de Biatlon; 12. Tobogán; A. Techo de Oro; B. Iglesia Real; C. Museo de Ferdinandum; E. Arco del Triunfo; G. Teatro; H. Universidad; I. Mirador; K. Castillo de Ambras; L. Iglesia; O. Puente Olímpico.





El estadio para patinaje, Tivoli, es la mayor pista del mundo: 10,800 m². Las dimensiones del edificio son 95 x 65 x 20 m. (altura) con una pista de 30 x 60 metros; posee capacidad para 10,000 personas. Aunque las necesidades interiores de funcionamiento son relativamente complicadas, por el número de usuarios simultáneos, la obra en sí no posee mayor interés arquitectónico, si acaso habrá que observar la estructura a base de armaduras de fierro que salvan el claro menor de extremo a extremo (90 metros). Los vomitorios están muy bien ubicados.

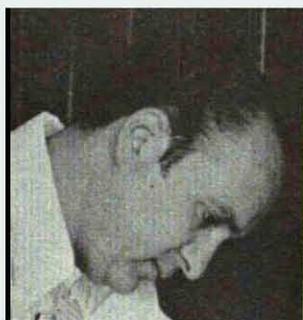


Sin duda alguna hay mayor atractivo espacial en la rampa de Salto de Monte Isel, en el que hay un espacio elíptico muy bien dispuesto para mejor observar a los atletas.

ADOLFO SANCHEZ VAZQUEZ



LA ESTETICA COMO INSTRUMENTO DE TRABAJO



MIGUEL BUENO



LA SOCIEDAD HA RESPONDIDO AL RETO DEL ARTISTA HUNDIÉNDOLE EN LA MISERIA

Cada sociedad tiene, en cierto sentido, el arte que se merece: a) en cuanto que es el que favorece o tolera b) en cuanto que los artistas, miembros de dicha sociedad, crean de acuerdo con el tipo peculiar de relaciones que mantienen con ella. Ello quiere decir que arte y sociedad, lejos de hallarse en una relación mutua de exterioridad o indiferencia, se buscan o rehuyen, se encuentran o separan, pero jamás pueden volverse por completo de espaldas.

Quienes ven en el arte una esfera gratuita o lúdica; quienes piensen asimismo que es el despliegue de la más radical individualidad o, finalmente, vean en el arte la esfera absolutamente autónoma que escapa a toda condicionalidad, tenderán a negar, o, al menos, a reducir la importancia de las relaciones entre el arte y la sociedad. Ahora bien, el arte puede tener un valor en sí o intrínseco sin que ello implique su gratuidad; puede ser, a su vez, expresión de la individualidad más profunda, pero de una individualidad real, concreta, no de la individualidad abstracta, concebida al margen de la comunidad, y, por último, puede ser una esfera autónoma sin que ello excluya su condicionalidad.

Arte y sociedad no pueden ignorarse porque el arte mismo es un fenómeno social. Lo es, primero, porque el artista por originaria que sea su experiencia vital es un ser social; segundo, porque su obra, por honda que sea la huella que deje en ella la experiencia originaria de su creador y por singular e irrepetible que sea su plasmación, su objetivación en ella, es siempre un puente, un lazo de unión, entre el creador y otros miembros de la sociedad; tercero, porque la obra que afecta a los demás, contribuye a elevar o desvalorizar en ellos ciertos fines, ideas o valores; o sea, es una fuerza social que, con su carga emocional, o ideológica, sacude o conmueve a los otros. Nadie sigue siendo exactamente como era después de haber sido sacudido por una verdadera obra de arte.

Pero fijemos aún más atención en las relaciones entre el arte y la sociedad, considerándolas desde el ángulo del artista. Veremos entonces, por un lado, que a éste, en cuanto siente la necesidad humana de crear de modo que otros puedan compartir los frutos de una creación y, además, de crear libremente, no puede serle indiferente el tipo de relaciones sociales en el marco de las cuales produce y que pueden ser favorables u hostiles a su actividad creadora; por otro lado, en el artista se anudan de un modo peculiar determinados nexos sociales dominantes y, por tanto, aún sin proponérselo, su obra tiene que reflejar su modo de sentirse como ser humano, concreto, en el marco del régimen social dado.

Si las relaciones sociales entre el arte y la sociedad interesan por igual al artista y a la sociedad es porque la actividad artística es una actividad humana esencial. Lo es, por supuesto, para el artista que despliega en su creación las fuerzas esenciales de su ser a la vez que, al objetivar su riqueza humana, establece un nuevo y originario medio de comunicación con los demás. Lo es también para quienes, sin ser creadores, sienten también como una necesidad vital la absorción de esa experiencia humana que el artista ha sabido objetivar. Lo es, igualmente, para las instituciones de la sociedad que expresan los intereses y aspiraciones de determinados grupos sociales y que advierten claramente la función social —la carga emotiva e ideológica— del arte.

Así pues, arte y sociedad se implican necesariamente. Ningún arte ha sido impermeable a la influencia social ni ha dejado, a su vez, de influir en la propia sociedad. Ninguna sociedad ha renunciado a tener su propio arte y, en consecuencia, a influir en él. El arte es tan viejo como el hombre; vale decir, como la sociedad.

Pero las relaciones entre arte y sociedad no están dadas de una vez para siempre; son relaciones históricas y, por tanto, problemáticas. Cambian tanto la actitud del ar-

RECHAZAMOS LA EXIGENCIA DE CONVERTIR EL ARTE EN UN MEDIO DE INDOCTRINACION

¿Qué papel desempeña la estética en la comprensión del arte?

La estética desempeña una función educativa en el arte, ya que representa un vehículo de explicación para tan importante manifestación de la cultura humana. Sin embargo, ella misma se circunscribe al ámbito formal de un análisis estético y deja al margen los coeficientes de la producción artística, principalmente factores de orden psicológico. El estudio netamente estético radica en un análisis formal, desvinculado hasta cierto punto de los factores que le dieron nacimiento; el análisis formal de las obras tiene definitiva importancia en el terreno que le pertenece, o sea en la explicación formalista de la obra ya realizada, que se sujeta al dictamen de la estética con independencia de las motivaciones concretas que le dieron origen.

Por otra parte, la estética representa la normatividad ideal de la creación artística y actúa a la manera de faro regulador, tanto para los artistas como para el público que disfruta sus obras. Si no fuera por esta función reguladora, el arte corecería de criterio normativo en su creación y recreación, quedando sujeto estrictamente al gusto individual de quienes participan en el hecho artístico, sin la requerida inclusión en el estilo y la época que le corresponde.

El gusto ingenuo o popular tiende simplemente a proyectarse en un tipo de sensibilidad elemental que se caracteriza por su falta de investidura formativa; es un gusto ineducado que por regla general permanece en el ámbito de las sensaciones agradables, entendidas en el nivel simplista de las sensaciones gratas y superficiales. Pero es indudable que para la creación y recreación del arte académico, en todas sus formas y estilos, se requiere de una capacidad mayor que introduzca al estilo figurativo que en su evolutividad dinámica se manifiesta en la historia

del arte. La estética se encuentra indisolublemente ligada a la historia del arte y es ella misma, considerada en su evolución temporaria, pues no existe ningún movimiento artístico alejado de la historia.

¿El artista debe tener en cuenta el gusto popular para crear su obra?

Precisamente la distinción entre el arte popular y el cultivado estriba en la forma de estilo, que a su vez se vincula directamente con la historia a través de diversas categorías estéticas que deben ponerse de relieve para ubicar vitalmente la creación artística y difundirla en la conciencia popular, con objeto que el arte sea debidamente comprendido por las masas. La frecuente queja de los artistas, que se lamentan de incompreensión entre el público, obedece precisamente a la falta de una conciencia madura de las formas y principios de la concepción artística, y para contrarrestarla es necesario llegar al más amplio conocimiento del arte, tanto en lo que corresponde a las categorías estético-formales como en lo concerniente a los factores concretos del orden metódico.

Desde luego, el artista no debe tener como preocupación básica el ser comprendido por un gran público, sino únicamente la calidad intrínseca de su arte, de acuerdo con lo que le dicte su propio criterio. Pero esta verticalidad de postura frente a su obra, no impide que pueda ella ser comprendida por el público, para lo cual se requiere una labor educativa donde la estética juega un papel de primerísima importancia, desde el momento que define la problemática que debe ser introyectada en la conciencia del gran público.

El trabajo de educación estética debe estar apoyado obviamente en las bases de dicha materia, que deberán poner en claro los criterios y formas que corresponden a la obra y que se trata de hacer comprender por parte del público, cuya gran mayoría está impreparada para com-

lista hacia la sociedad como la de ésta hacia aquél, y cambian, por supuesto, porque cambian tanto el hombre concreto que es el artista como la sociedad en que hace su arte, y, con ello, sus valores, ideales y tradiciones. Lo que en más de una ocasión se ha dicho del hombre, cabe decirlo con mayor razón del arte y de la sociedad: que no tiene naturaleza, sino historia. Por ello, sus relaciones varían históricamente: por parte, del artista, son unas veces, de armonía o concordancia; de huida o evasión, otras; de protesta o rebelión, también. Por parte de la sociedad y del estado: favorables u hostiles a la creación artística; de protección o limitación —en mayor o menor grado— a la libertad creadora.

El carácter problemático de las relaciones entre arte y sociedad deriva de la naturaleza problemática misma del arte. Toda gran obra de arte tiende a la universalidad, a crear un mundo humano o humanizado que rebasa la particularidad histórica, social o de clase. Se integra así en un universo artístico en el que se instalan las obras de los tiempos más alejados, de los países más diversos, de las culturas más disímiles y de las sociedades más opuestas. Todo gran arte es, por ello, una afirmación de lo universal humano. Pero a esta universalidad se llega partiendo de lo particular: el artista es hombre de su tiempo, de su sociedad, de su cultura o de una clase social dadas. Todo gran arte es particular en sus orígenes pero universal en sus resultados. Por el arte, el hombre como ser particular, histórico se universaliza; pero no en el plano de una universalidad abstracta, impersonal o deshumanizada; por el contrario, gracias al arte, el hombre enriquece su universo humano, salva y hace perdurar lo que tiene que ser concreto y resiste a toda deshumanización.

El arte ha podido sobrevivir a las grandes limitaciones, sobrevivir y perdurar en la medida en que ha partido de un ahora y aquí concretos; sólo así ha logrado elevarse a la verdadera universalidad. Lo particular y lo universal se unen en la creación artística tan armónicamente que basta acentuar excesivamente un término u otro para que esta dialéctica se quiebre no sin graves consecuencias para el arte mismo.

prender las expresiones sutiles del arte.

A pesar de ello, existe siempre el recurso educativo que imparte elementos de comprensión, principalmente a través de la estética, que es la disciplina encargada de excogitar el valor intrínseco del arte. Desde luego, sus enseñanzas no suelen llegar a la gran masa, cuyo nivel educativo y por consiguiente cuya facultad de comprensión para el arte de los grandes estilos, resulta siempre muy limitado. Este es el motivo por el cual el gusto artístico popular se encuentra casi siempre en un bajo nivel y cobija valores de prole vulgar, contra lo cual debe estar luchando constantemente a través de una campaña sistemática educativa que explique cuál es el sentido de los valores estéticos, pero sobre todo que proporcione a las masas un material artístico de apreciable calidad, cuya constante presentación al gran público evitará que su gusto artístico siga abatiéndose hasta llegar al extremo de la chabacanería, inclusive de la morbosidad y aún de la degeneración, pues el gusto de las masas prosigue en la tendencia del mínimo esfuerzo e impide cualquier tentativa de construir positivamente, tendiendo peligrosamente hacia el aspecto contrario, o sea el rebajamiento de su calidad estética y moral.

Esta misión ya no corresponde a la estética sino a las autoridades gubernamentales principalmente del ramo educativo, que se encargarán de dignificar el gusto artístico del pueblo, para elevar su calidad moral y también su capacidad de comprensión. El terreno quedará así abonado para que el artista pueda producir una obra de altos merecimientos y encuentre el eco de la comprensión popular, que sirva de estímulo para el mejor desarrollo de sus trabajos.

¿Cuál es la posición del artista frente a los ideales vigentes en una colectividad? ¿Debe ponerse al servicio de dichos ideales?

Ante este problema el artista debe asumir una posición de absoluta indiferencia, en lo tocante a la relación

entre el arte mismo. A veces es el artista quien rompe esa unidad por horror a lo particular (a su tiempo, a su clase, a su sociedad); en veces, es la sociedad la que empuja al arte hacia un camino falso por el ansia de imponer su particularidad (sus valores, sus intereses, sus ideas).

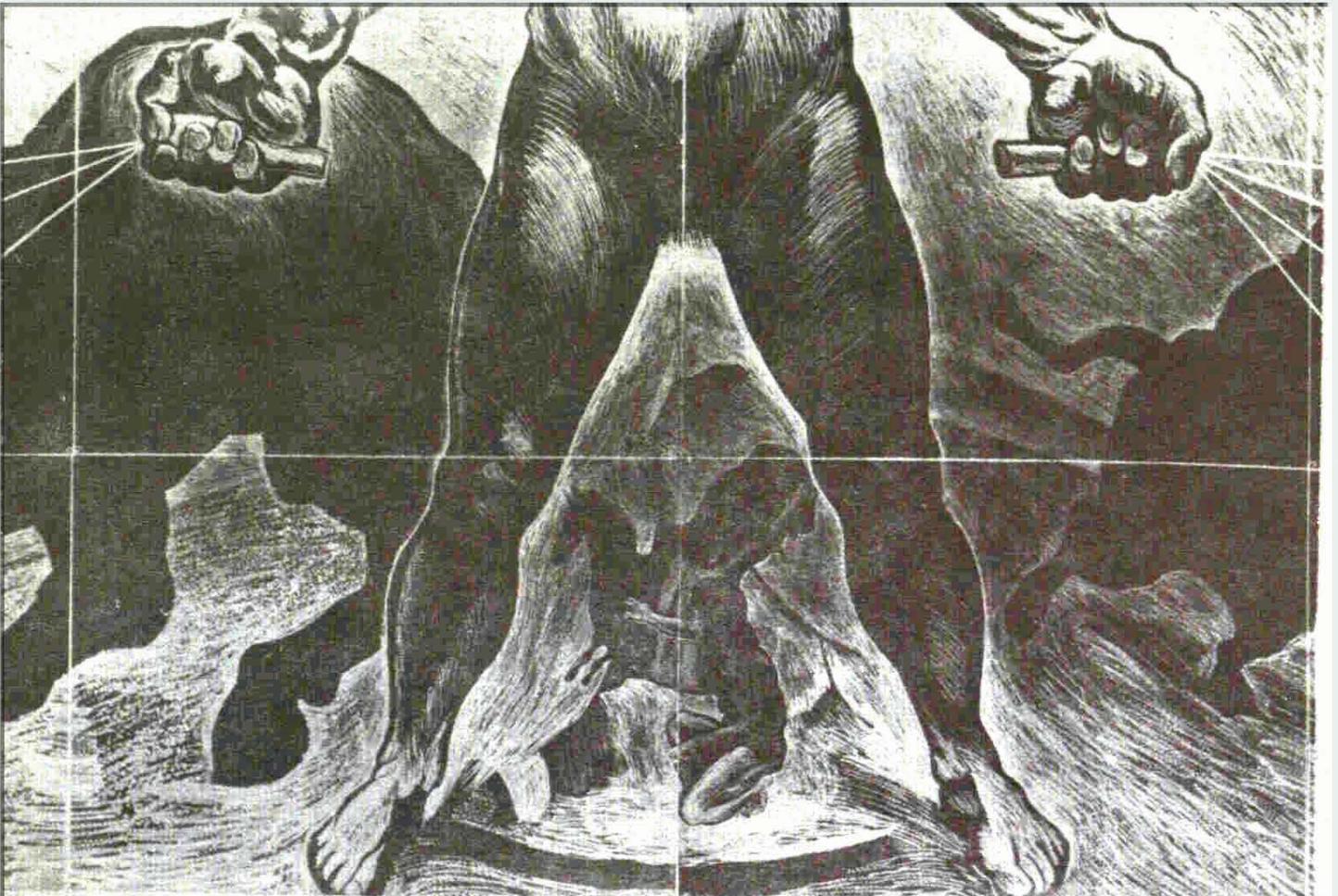
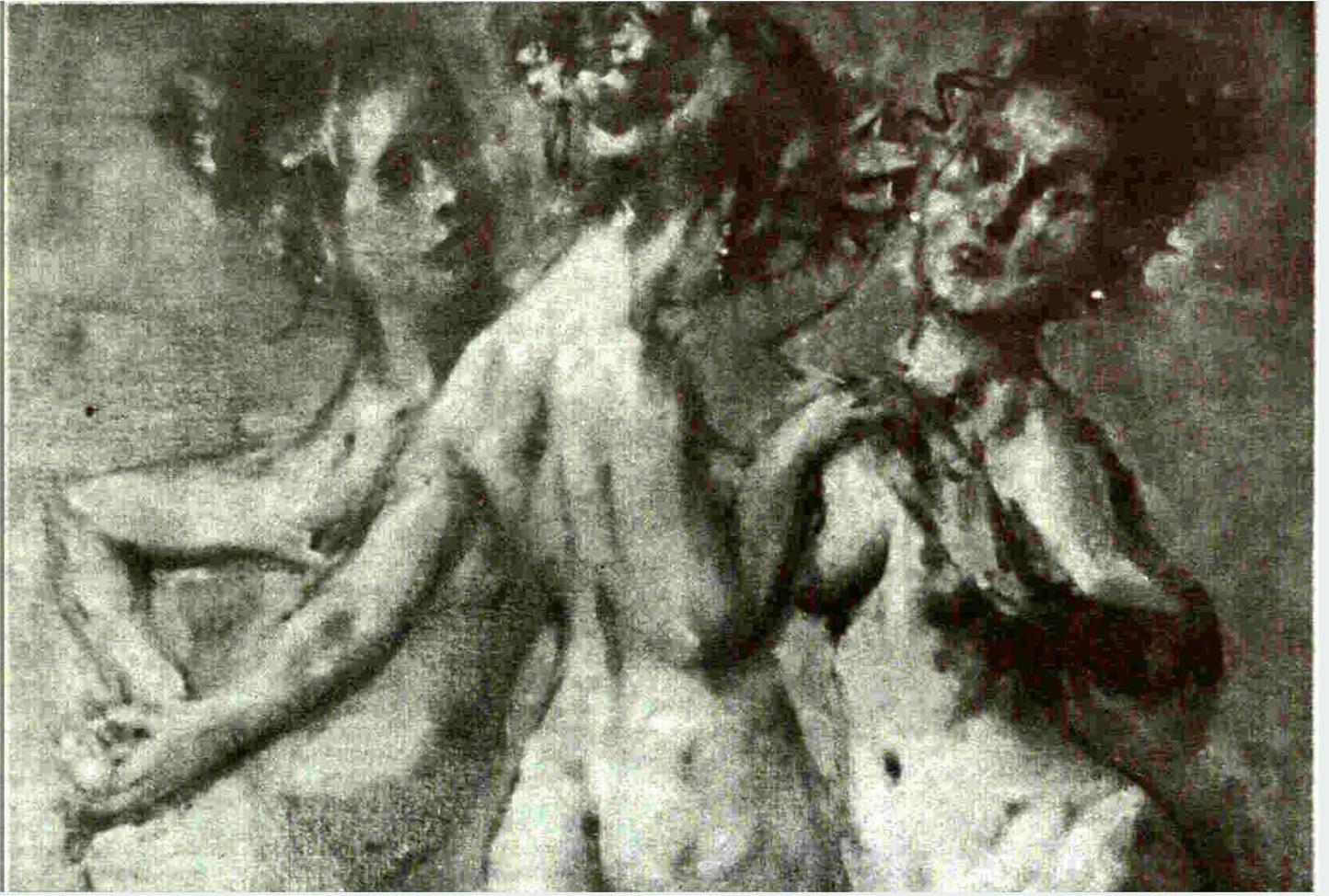
La naturaleza problemática de las relaciones entre arte y sociedad no sólo deriva de esta dialéctica de lo universal y lo particular, sino también de la doble condición de la obra artística como fin y medio a la vez, como unidad insoslayable de valores intrínsecos y extrínsecos.

El fin último de la obra de arte es ampliar y enriquecer el territorio de lo humano. El hombre amplía o enriquece su mundo creando un objeto que satisface su necesidad específicamente humana de expresión y comunicación. El arte no es propiamente imitación de una realidad natural, sino creación de una nueva realidad (humana o humanizada). El valor supremo de la obra de arte, su valor estético, lo alcanza el artista en la medida en que es capaz de imprimir una forma determinada a una materia para objetivar un determinado contenido ideológico y emocional humano, como resultado de lo cual el hombre extiende su propia realidad.

Pero este valor supremo de la obra de arte —fin último y razón de ser de su existencia— se da junto y a través de otros valores: político, moral, religioso, etc. En la supraestructura ideológica de una sociedad, estos valores no siempre aparecen en el mismo plano. El predominio de uno u otro se halla condicionado por una situación histórico-social concreta. En ella unos valores expresan mejor que otros las aspiraciones e intereses de la clase social que domina. De acuerdo con el valor dominante en la supraestructura ideológica, las relaciones entre arte y sociedad adquieren un carácter peculiar. Ello es así porque mientras en una sociedad equis lo particular domina sobre lo universal, es decir, mientras una clase social impone su interés particular a expensas del interés general de la comunidad, dicha sociedad intenta llevar siempre este dominio de lo particular al arte mismo; primero disociando en él su unidad dialéctica de lo particu-

que necesariamente se establecerá entre la calidad de su obra y la tarea asumida por algunos artistas para convertir al arte en vehículo de indoctrinación, ya sea política, pedagógica, religiosa o de cualquiera otra índole. En todos esos aspectos se esconde una misión extraestética que no tiene por qué conculcar la naturaleza libérrima del arte, que es en sí misma la utilización de los elementos de que dispone el artista para efectuar el tipo de expresiones que le dicta su gusto personal, la sensibilidad estética que ha asumido en el estilo al cual dirige su producción. Esto quiere decir que rechazamos terminantemente la exigencia de poner el arte al servicio de cualquier doctrina que se encuentre al margen de las preocupaciones netamente artísticas, por más que debamos reconocer la posibilidad de que tal función se lleve a cabo sin mengua de calidad potencial o real del arte mismo.

Obsérvese bien cuál es el sentido de nuestra tesis. Rechazamos la exigencia de convertir al arte en un medio de indoctrinación, pero no rechazamos la posibilidad de que dicha indoctrinación se lleve a cabo, precisamente como una posibilidad, pero no como necesidad obligatoria para la faena artística. En todo caso, la inclusión de un mensaje político, sociológico o de cualquier otra índole, en el seno de una obra artística, es extraesencial al arte mismo y no conduce necesariamente a una elevación en la calidad estética de la obra, por el hecho de que los valores depositados en tal o cual mensaje resulten edificantes para la misión educativa del hombre. Tampoco repercute necesariamente en un abatimiento de la calidad estética porque el contenido artístico resulte denigrante o poco deseable frente a la calidad ideal humana. Para corroborar nuestra tesis diremos que hay una gran cantidad de obras donde se difunde un mensaje de alto contenido social, político, religioso, etc., y sin embargo la categoría artística de la misma no corresponde a la nobleza de los ideales en ella depositados, de suerte que el valor de estos últimos, por más edificante que sea, no podrá substituir a la falta de valor estético, en obras de una deficiente factura artística; de manera contraria, si una obra de ar-



lar y lo universal; segundo, eslorzándose por que domine un valor particular —político, religioso, económico, etc.— sobre —o disociado de— su valor supremo: el estético. Así ha sucedido en la sociedad griega antigua, donde el arte —particularmente la tragedia— estaba al servicio de la polis, y era un arte político por excelencia. (Platón expresó claramente esta exigencia de la sociedad ante el arte, al arrojar del estado ideal a los poetas y, en general, a los artistas imitativos que no contribuían a la formación política o ciudadana). En la sociedad medieval el arte estaba al servicio de la religión, y el artista, conforme a la ideología dominante, veía a los hombres y a las cosas como reflejo de una realidad suprasensible y suprahumana, trascendente. Pero, en estas sociedades, las relaciones entre el artista y la sociedad eran, por decirlo así transparentes. Exaltando el valor particular dominante, el artista se reconocía y afirmaba a sí mismo como miembro de esa comunidad. La sociedad, por otra parte, se reconocía, a su vez, en aquel arte que expresaba sus propios valores.

Desde el Renacimiento unas nuevas relaciones van minando el dominio de las viejas relaciones feudales. Surge una nueva clase social —la burguesa— cuyo poder se vincula, ante todo, al poder creciente de la producción material como expresión del dominio del hombre sobre la naturaleza. Pero la producción no sólo extiende su dominio sobre la naturaleza, sino también sobre los propios hombres. La producción ya no está al servicio del hombre, como en la antigua Grecia, sino que ahora el hombre mismo está al servicio de la producción. Y en cuanto el hombre ya no es fin, sino medio (transformación de la fuerza de trabajo en mercancía) la producción se vuelve contra el hombre. Al crecer la esfera de la producción material, todo queda sujeto a sus férreas leyes, incluso el arte (transformación de la obra de arte en mercancía). En la medida en que se extiende la cosificación de la existencia humana, ésta pierde su carácter concreto, vivo, creador y cobra una dimensión abstracta.

En un mundo en que todo se cuantifica y abstrae, el arte, que es la esfera más alta de la expresión de lo concreto humano, de lo cualitativo, entra en contradicción

con ese mundo enajenado, y aparece, a su vez como un reducto insobornable de lo humano.

Por primera vez, arte y sociedad entran en una contradicción radical. El primero se opone a la segunda como lo propiamente humano a lo que niega al hombre; la sociedad se opone al artista en cuanto éste se resiste a dejarse cosificar, en cuanto trata de expresar lo humano.

Históricamente, esta situación ha comenzado a darse con el romanticismo, y, desde entonces hasta nuestros días, no ha hecho más que agudizarse. Los grandes artistas se han apartado de la sociedad, como lo prueba su divorcio del público. La sociedad ha respondido al reto del artista hundiéndolo en la miseria, la locura o la muerte.

Hasta ahora —en la sociedad griega, en la Edad Media incluso en el Renacimiento, en el periodo del arte barroco o en el neoclásico— el artista creaba en armonía con la sociedad; a partir del romanticismo, comienza a ser el gran solitario y, sobre todo, desde la segunda mitad del siglo XIX, el gran proscrito. El artista es el hombre que no deja integrar su obra en el universo abstracto, cuantificado y banal de la sociedad burguesa. Sin tener conciencia del abismo que le separa de ella, el artista por el sólo hecho de permanecer fiel a su voluntad creadora, niega los fundamentos mismos de esa sociedad. Quien dice creación, dice entonces rebelión. Y cuanto más se banaliza la existencia humana, cuando más se sustrae su verdadera riqueza, tanto más siente el artista la necesidad de desplegar su riqueza humana en un objeto concreto-sensible, pero al margen de las instituciones sociales y artísticas dominantes.

El arte moderno en sus tiempos heroicos es el intento de escapar a la cosificación de la existencia, intento que por otra vía realiza el proletariado al luchar por cancelar su enajenación. El artista "maldito" del siglo XIX y comienzos del XX es maldecido justamente por mantener en alto, con su esfuerzo creador, la bandera contra el universo inerte y abstracto de la burguesía. Objetivándose, haciéndose él mismo este objeto humano o humanizado que es la obra de arte, asegura la presencia del hombre en las cosas y, con ello, contribuye a impedir que lo hu-

te ha sido bien lograda, el hecho eventual de que en ella se proclamen valores negativos para la edificación moral y social de la humanidad, no rebajará los merecimientos estéticos que el artista haya realizado por virtud de una acertada factura en sus trabajos.

Esta es de hecho una teoría muy controvertida que, sin embargo, debe subsistir en aras de la pureza estética, sin que ello implique necesariamente la exclusión de otros

valores que, repetimos, pueden ser introyectados en la obra artística sin el obligado incremento o disimulación de los valores netamente estéticos que en ella se depositan.

¿Cuál es su opinión sobre el estado que guarda el arte moderno?

Creo que es franca y abiertamente el de una crisis. Es evidente que el arte de nuestro tiempo se encuentra en



mano se cosifique. De este modo, el fin supremo del arte, su necesidad y razón de ser se vuelven más imperiosos que nunca, pues en un mundo regido por la cantidad—por el valor de cambio—, por la enajenación del hombre, el arte —por ser creación, por ser expresión y objetivación del hombre— es uno de los caminos más valiosos para reconquistar, testimoniar y prolongar la verdadera riqueza humana. Jamás el arte ha sido más necesario, porque jamás el hombre se vió tan amenazado por la deshumanización.

Se ha hablado mucho en los últimos decenios de la "deshumanización del arte". Los que así hablaban no percibían, sin embargo la "deshumanización del hombre" como proceso característico de la sociedad burguesa, en la que, bajo el imperio de la producción de plusvalía, el hombre se degrada a la condición de medio, cosa o mercancía. Los que así hablaban no acertaban a ver que esa supuesto "deshumanización del arte" era una respuesta —no sin riesgo para el arte— a la deshumanización del hombre mismo.

Estos riesgos evidentemente existen y el artista se ha visto arrastrado a ellos por las condiciones peculiares en que se ha planteado la tarea de salvar lo concreto humano. El artista moderno se echó sobre sí una carga que rebajaba sus fuerzas, pues la reconquista de lo concreto humano, la afirmación del hombre en un mundo enajenado, no podía ser una tarea exclusiva del arte.

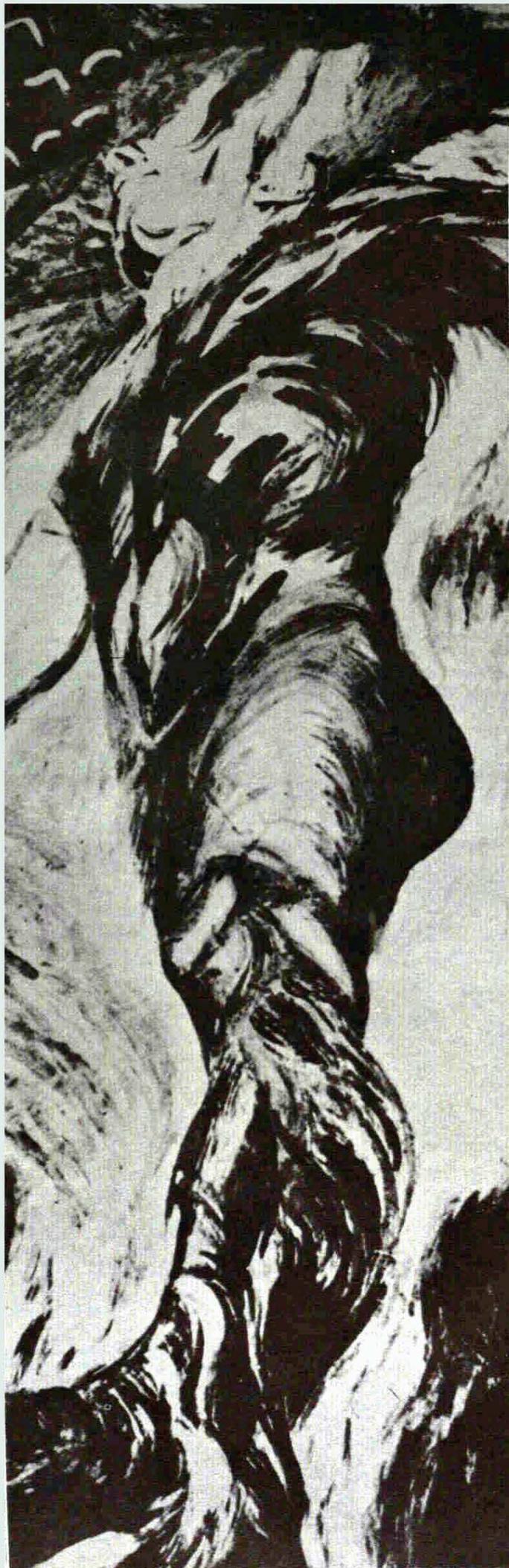
El artista ha reaccionado ante una sociedad en la que rige la ley de la producción material capitalista, rompiendo con ella, amurallándose en su creación. Ha afirmado así su libertad, pero su libertad es aquí el fruto de una necesidad. El artista no podía dejar de obrar así sin dejar de serlo. Es la hostilidad de una sociedad determinada la que le obliga a adoptar esta actitud. Por tanto, aunque la haya adoptado para preservar su libertad creadora tiene, en el fondo, una raíz social. Sólo una sociedad como la moderna lo ha obligado a dar a su creación ese perfil heroico que hallamos en la actividad artística de un Van Gogh o un Modigliani, porque sólo en esta socie-

la que es posiblemente la más profunda crisis de toda su historia. Ante todo, deseamos aclarar que no es nuestra intención proferir lamentaciones por la época que nos tocó vivir, pues creemos que en ella existen una serie de valores positivos que verdaderamente dignifican y enaltecen a la humanidad. La crisis del arte moderno es una carencia de nuevos recursos para efectuar el trabajo, y ya sabemos que el arte es ante todo la búsqueda y utilización de nuevos recursos, pues el artista pretende en cada obra encontrar elementos novedosos que lo separen de la corriente escolástica y lo sitúen en un sitio de privilegiado individualismo. Esto es lo que se conoce comúnmente como originalidad artística y por desgracia no pasa muchas veces de ser un falso originalismo que a la postre resulta contraproducente para la comprensión de los auténticos valores.

La antigua ubicación del artista en el seno de un estilo y una escuela, donde hacía su aprendizaje para situarse en el sentido propio de su época, ha dejado el paso a una franca improvisación que no sólo no se adhiere a las tradiciones sino rompe abiertamente con ellas, queriendo a cada paso descubrir el Mediterráneo. Los logros que se han obtenido sobre esta vía son muy variables y van desde contribuciones verdaderamente geniales hasta meras repeticiones que carecen de interés.

Al romper con la antigua tradición del arte occidental que proviene de la cultura europea, el artista moderno volvió la cara hacia toda clase de recursos que pudieran ofrecerle una nueva vía de expresión; explotó hasta la saciedad los temas folklóricos, se revolvió en los conceptos abstractos, soqueó el arte de la edad prehistórica, se dedicó a imitar las obras del hombre primitivo, también observó el arte de los niños y los alienados. Llegó a disolver a tal grado la facturación netamente artística, que por momentos pareció que el único requisito para colocarse en un sitio aparentemente artístico era negar al arte y sus principios.

Ahora bien, mientras esta euforia de experimentalis-



dad el artista ha notado que con la transformación de su creación en cosa, un abismo terrible se abre a sus pies. Sólo ahí ha logrado, así, afirmarse y, con él, al hombre.

Pero se ha afirmado poniendo en peligro aspectos vitales del arte mismo; alargando distancias, cortando lazos y puentes. Es decir, estrechando su capacidad de comunicación. El arte ha podido sustraerse a una sociedad banal, a un universo abstracto e inhumano, en la medida en que ha cortado amarras, y se ha convertido en una ciudad sitiada. Tal es el precio terrible que ha tenido que pagar en la sociedad burguesa para salvar su esencia creadora. El arte moderno ha contribuido a rescatar lo concreto humano, pero esta contribución tiene que ser revalidada creando puentes entre el artista y el público. No se trata de asegurar una fácil inteligibilidad que sea producto de un doble rebajamiento: el de la obra de arte, y el del espectador. No; se trata de una comunicación que sólo puede alcanzarse por una doble elevación: de la calidad de la obra y de la sensibilidad artística del público. Pero para ello hay que tender nuevos puentes, los indispensables para salir del solipsismo donde ha caído, en gran parte, la creación artística de nuestra época.

El verdadero artista es el hombre capaz de establecer un nuevo lenguaje allí donde el lenguaje ordinario se detiene. El objeto que él crea no puede ser un punto de llegada; por el contrario, gracias a este objeto es capaz de llegar a los demás.

El verdadero arte revela siempre aspectos esenciales de la condición humana, pero de modo que su revelación pueda ser compartida. La incomunicación artística es, por tanto, la negación del arte en un aspecto que le es sustancial.

Después de haber rehuído su relación con el universo abstracto, burgués, que hostilizaba su esencia creadora, el arte moderno tiene que buscar la vinculación con los demás. Pero se trata, a su vez, de una búsqueda que, en realidad, sea un encuentro, pues también el público tiene que buscar el arte y recorrer por tanto, un trecho del ca-

mino. Así, mientras el artista busca los medios de expresión que aseguren la comunicabilidad indispensable, el público apartándose del pseudoarte que corresponde a un mundo cosificado y degradado, tiene que salir al encuentro del arte verdadero.

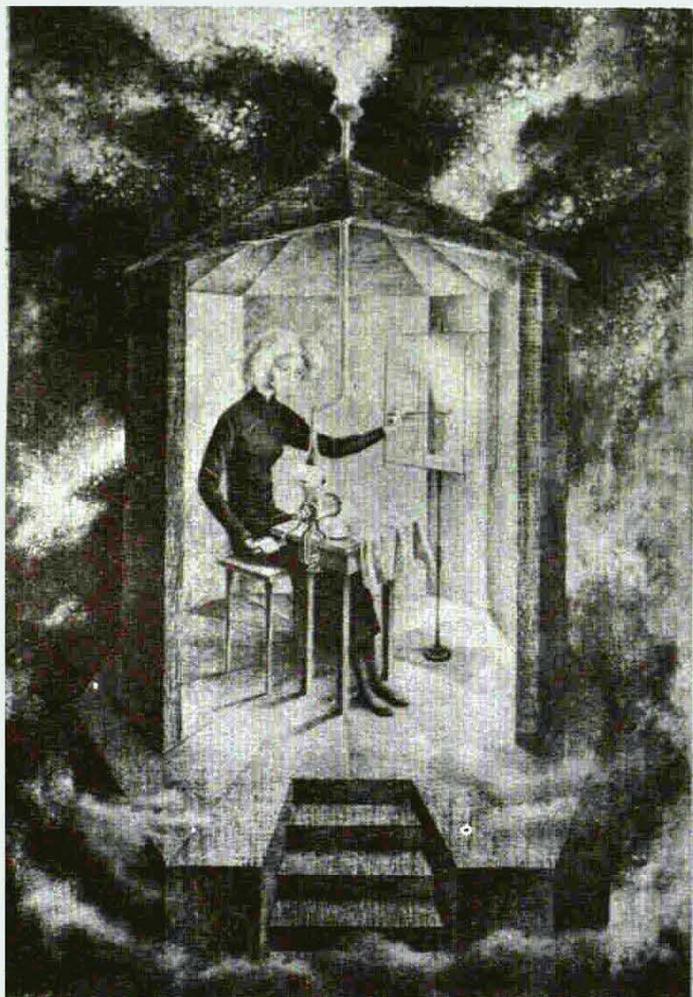
Pero en ambos casos, no estamos ante un problema que pueda resolverse en un plano meramente estético, pues es preciso que se den ciertas premisas sociales comunes, con lo cual, una vez más, entran en estrecha relación el arte y la sociedad.

La comunicabilidad que busca el artista sólo puede darse cuando la sociedad no aparezca ante sus ojos como un medio puramente hostil, como un universo abstracto que sólo puede agotar a la creación artística. En este sentido, el problema de la comunicabilidad artística es inseparable del problema de la conquista de una verdadera comunicación entre los hombres. El destino del arte se vuelve así solidario desde las fuerzas sociales que pugnan por poner fin al desgarramiento que padece, en nuestra época, tanto la sociedad como cada hombre en particular, entre la verdadera individualidad y la comunidad.

Estas fuerzas sociales existen y, en consecuencia, la rebelión heroica del artista moderno de otros tiempos no puede tener hoy el carácter exclusivo y desmesurado que tenía cuando sólo se le consideraba como un proscrito.

Por otra parte, el público no puede salir al encuentro del verdadero arte mientras no se libre a sí mismo del pseudoarte, propio de un mundo humano enajenado. Ahora bien, como este arte barato y falsificado vive, sobre todo, gracias a los poderosos medios técnicos y económicos que aseguran su difusión, y estos medios se hallan en manos de las fuerzas sociales interesadas en mantener ese mundo abstracto, cosificado, la liberación del público no es tarea que corresponda exclusivamente a los artistas o a los educadores estéticos, sino que es inseparable de la emancipación económica y social de la sociedad entera.

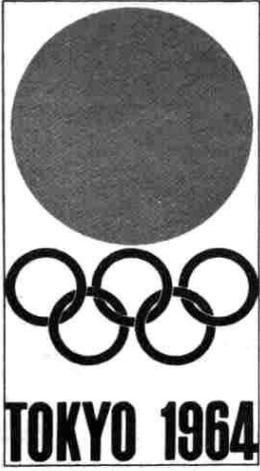
Con lo cual, vuelven a unirse, de un modo decisivo para ambos, el destino del arte y el de la sociedad.



mo originaloide cundió en la efervescencia de la moda, los artistas pudieron pasar, aunque fuese de contrabando, las creaciones que les dictaba su caprichosa imaginación. Pero hoy día nos encontramos con que todos esos recursos han sido ya explotados e inclusive los más extravagantes carecen de interés, de suerte que el artista contemporáneo se encuentra al parecer en un callejón sin salida; no puede volver la cara a los estilos clásicos, porque están excesivamente trabajados, y tampoco puede recurrir a nuevos experimentos, porque ya están suficientemente vistos. A ello se debe que no existan artistas de verdadero genio y que los últimos se hubieran producido en las primeras décadas de este siglo, precisamente cuando se llevan a cabo todos los experimentos del arte modernista. Una vez agotados, han dejado en la inopia a las nuevas generaciones, que se revuelven en un ambiente de esterilidad del cual no son directamente culpables, sino la historia que los ha puesto en la dramática encrucijada de una improductividad que se debe en última instancia al agotamiento de los veneros, de parecida manera a como una mina se agota después de explotarla.

Esta crisis se manifiesta principalmente en la música y en las artes plásticas, donde se plantea el problema de la originalidad, privando un terminante repudio para la repetición de los estilos y el aprovechamiento de recursos que se consideran ya explotados. La literatura no presenta el mismo problema, y por ello no encontramos en ella la misma crisis que en la música y la plástica; los escritores pueden usar hoy día los mismos temas, las mismas imágenes y las mismas palabras que se emplearon hace siglos; ningún novelista es rechazado porque utilice el mismo idioma que sus compatriotas han explotado en multitud de obras.

De todo esto se ocurre comentar que los músicos y los pintores podrían superar esta crisis si no pesara sobre ellos el anatema de la repetición que, por lo visto, resulta ya inevitable, puesto que todos los recursos se han explotado con exceso en los muchos siglos que lleva de existir la historia del arte.



LAS OLIMPIADAS EN JAPON

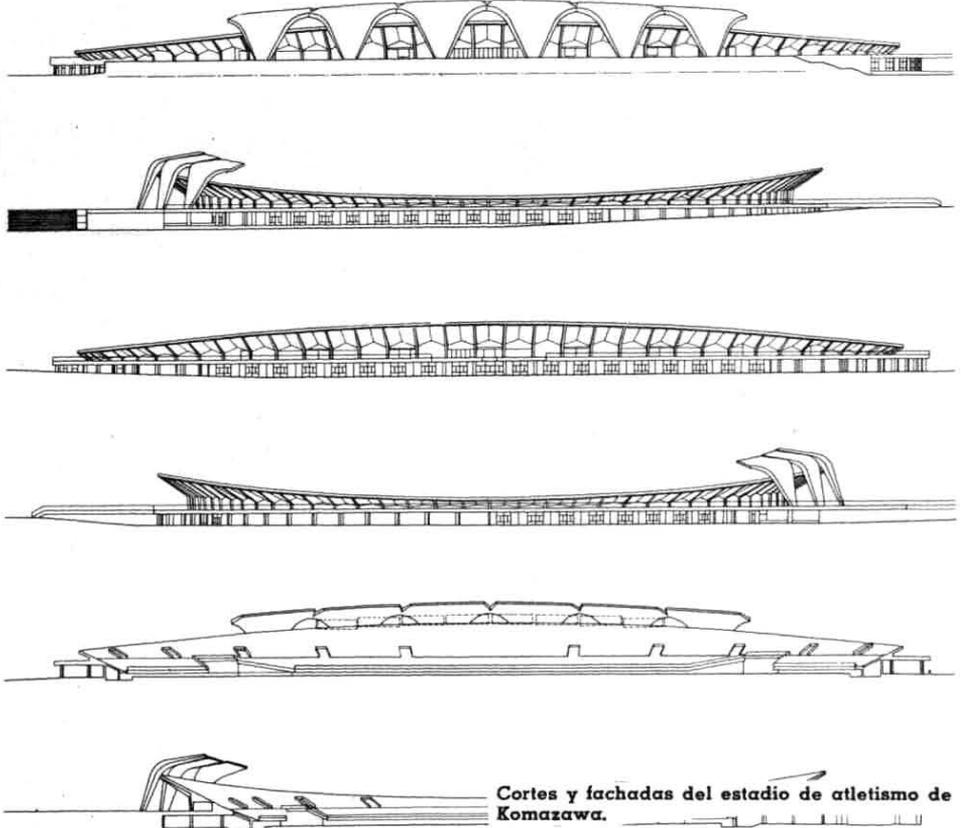
Podemos valorar objetivamente el problema de Japón, y de Tokio en particular, para organizar las Olimpiadas de agosto de 1964. Simplemente consideremos que el número de personas que irán a Tokio se calcula en 30.000, mismas que se unirán a los asistentes locales de una ciudad que cuenta con 9,5 millones de habitantes, y obtendremos una visión clara de las transformaciones y de la planeación que tuvieron que hacerse.

Se construyó un monorriel —el de mayor longitud en el mundo— de 26 kilómetros desde el aeropuerto de Haneda hasta el parque olímpico, pasando por el centro de Tokio. Fueron aumentadas muchas arterias, líneas de tranvías, autobuses, etc.

Junto a las exposiciones de arte, habrá funciones extraordinarias de teatro y ballet. A esto se le llama exposición de arte y cultura japoneses y será en octubre de este año. Para ello se ha construido el nuevo Teatro Metropolitano de Fiestas, en Tokio, obra del arquitecto Kunio Maekawa. La obra se empezó en 1957 y se terminó en 1961.

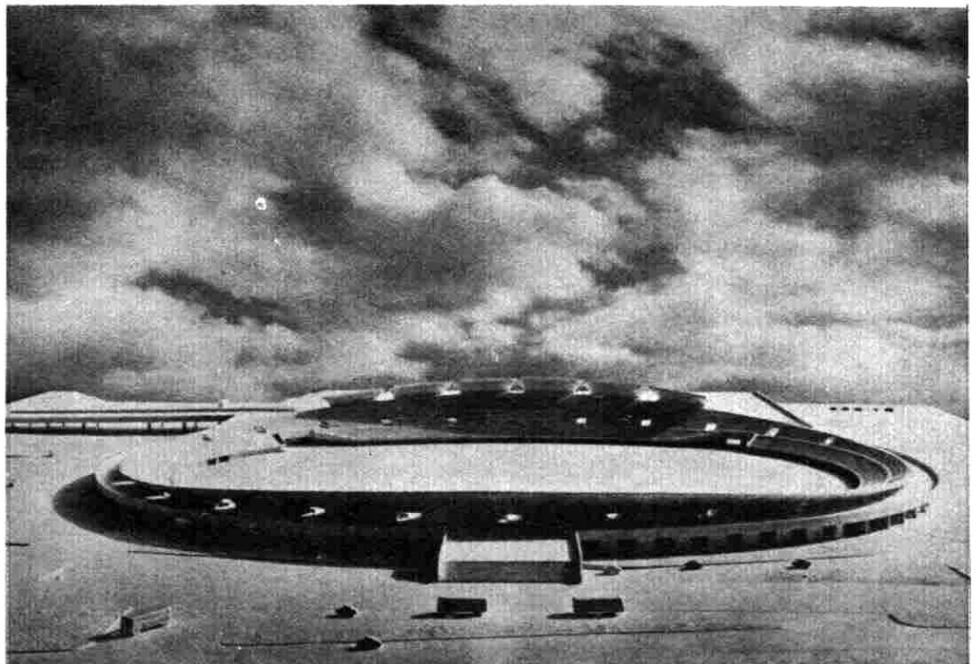
El criterio para efectuar los Juegos Olímpicos fue el de dispersión relativa, es decir, que los diferentes deportes se celebrarán en centros más o menos distantes para poder resolver los problemas de viabilidad y de aprovechamiento de instalaciones ya existentes, que se complementaron con obras nuevas. Entre ellas se destacan algunas que presentamos en este número de Calli a manera de ejemplos, por su calidad formal y constructiva.

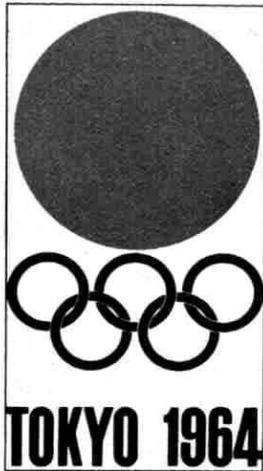
Uno de los conjuntos más atractivos y de construcción reciente es, sin duda alguna, el del Parque Yoyogi, para gimnasia a cubierto, obra del arquitecto Kenzo Tange y del ingeniero-arquitecto Yoshikatsu Tsuboi. Consta este conjunto de dos gimnasios: el mayor dedicado a la natación, posee 13,246 asientos y 3,000 extras para las exhibiciones de judo. El espacio creado para estas finalidades es sumamentegradable: dos segmentos parabólicos ensamblados que se adaptan en la forma de natorio: la alberca para clavados, asimismo, consigue la máxima proximidad del espectador. Vemos que la forma es lógica, también, en cuanto a la expansión del espacio de asientos colocado al centro, casi no las hay en los extremos, donde la visibilidad es mala. A base de puentes y desniveles las tribunas proveen un claroscuro (8 metros de anchura) muy agradable y cubiertas para la prensa, oficiales y oficinas.



Cortes y fachadas del estadio de atletismo de Komazawa.

Foto de la maqueta del estadio de atletismo.



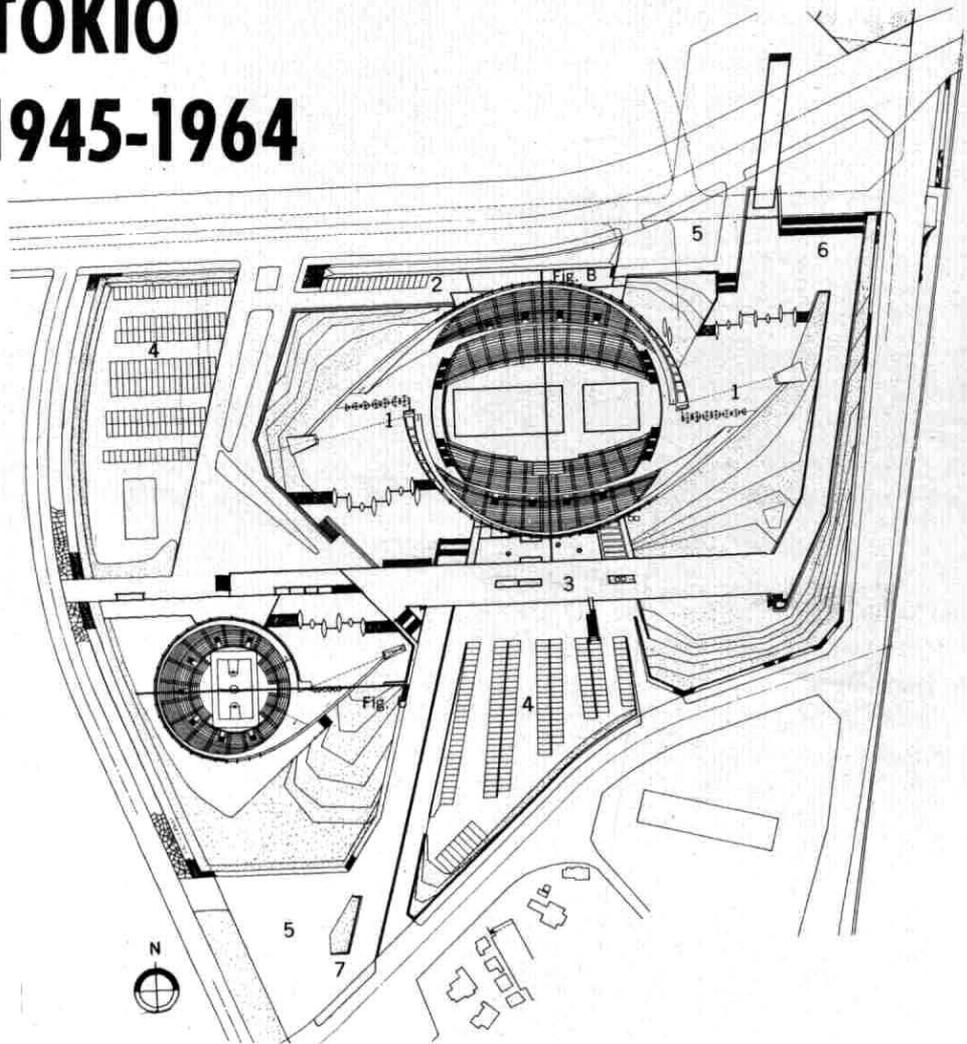


DE HIROSHIMA A TOKIO 1945-1964

se ha diferenciado la entrada de jugadores y la de público, éste clasificado en dos tipos: el que asiste en automóvil y el que va a pie o en camión o tranvía; cada uno tiene un acceso previsto. Formalmente son un acierto las prolongaciones extremas rematadas con dos torres, que estructuralmente sujetan los cables de la techumbre que generan los paraboloides. La obra tiene 34,541 m².

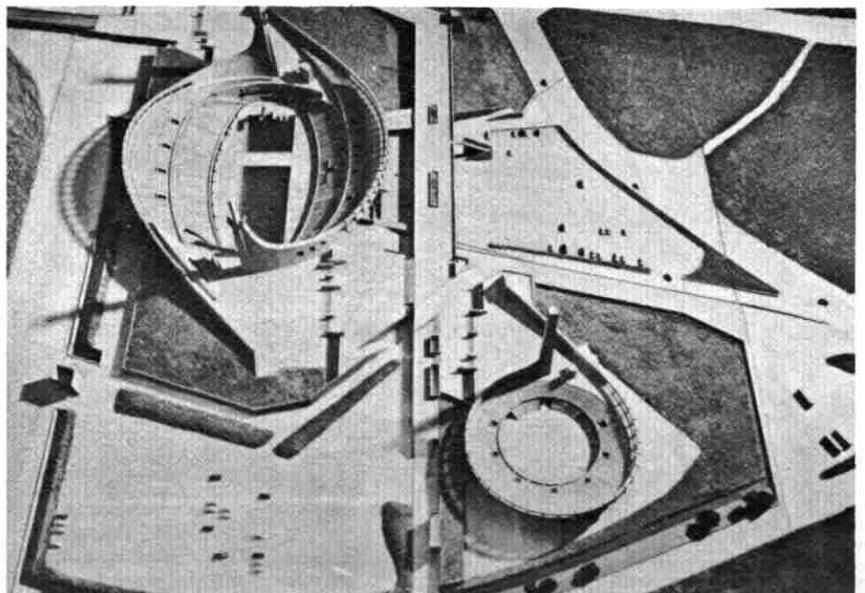
- El gimnasio pequeño servirá para basquetbol y box. De planta circular, la estructura es similar al mayor; sobre un pilar de concreto, se sujetarán los cables de acero, entrecruzados con otros cables menores; la cubierta está constituida con placas de acero, soldadas, de 5 mm. de espesor, evitándose el concreto para obtener ligereza, menor peso y cimbrado; mayor resistencia al viento por la forma misma de la cubierta y finalmente rapidez de construcción. La capacidad de este gimnasio es de 5.351 asientos.
- A 6 kilómetros del Parque Yoyogi se encuentra el conjunto Komazawa, que consiste en un gimnasio para basquetbol proyectado por el arquitecto Yoshinobu Ashihara y un estadio de atletismo diseñado por Mashachika Murata. Además cuenta con campos para hockey, campos de práctica, de volibol, una gran plaza y área de descanso para los atletas, junto al gimnasio. Komazawa está unido directamente con la villa olímpica y con el centro comercial de Tokio.
- El gimnasio de Komazawa del Arq. Ashihara tiene espacio para dos canchas de basquetbol y tres de lucha de 37 x 45 metros y capacidad para 4.000 espectadores. Los vestidores para los atletas y las oficinas de los directores están bajo las gradas. Tiene instalaciones especiales para televisar a colores. La estructura es de concreto armado apoyada en 4 marcos y alabeada la techumbre entre apoyo y apoyo, produce un manto que permite un espacio interior muy atractivo. Cabe destacar la sencillez de solución; los accesos claros y la unidad de la composición. El estadio para futbol —con pista de atletismo— adaptado a las condiciones topográficas se desarrolló de norte a sur en su eje mayor; diferenciándose las tribunas al este por aquella razón.

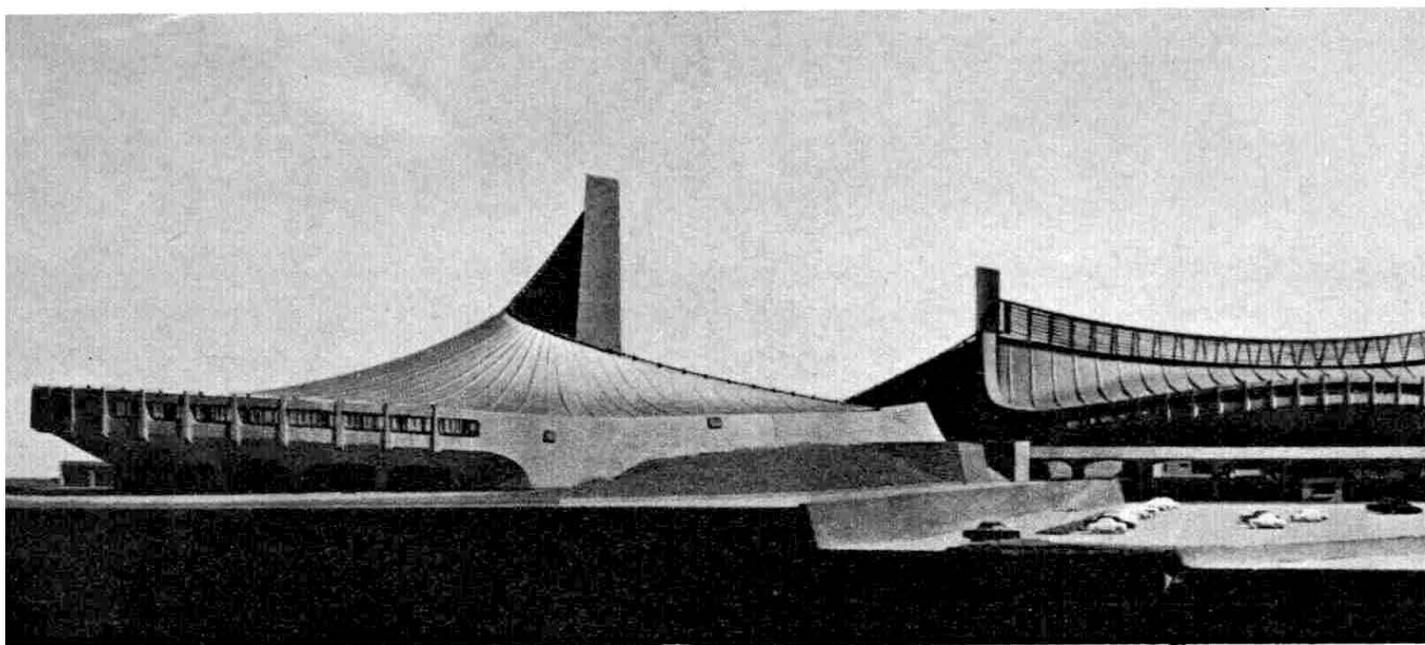
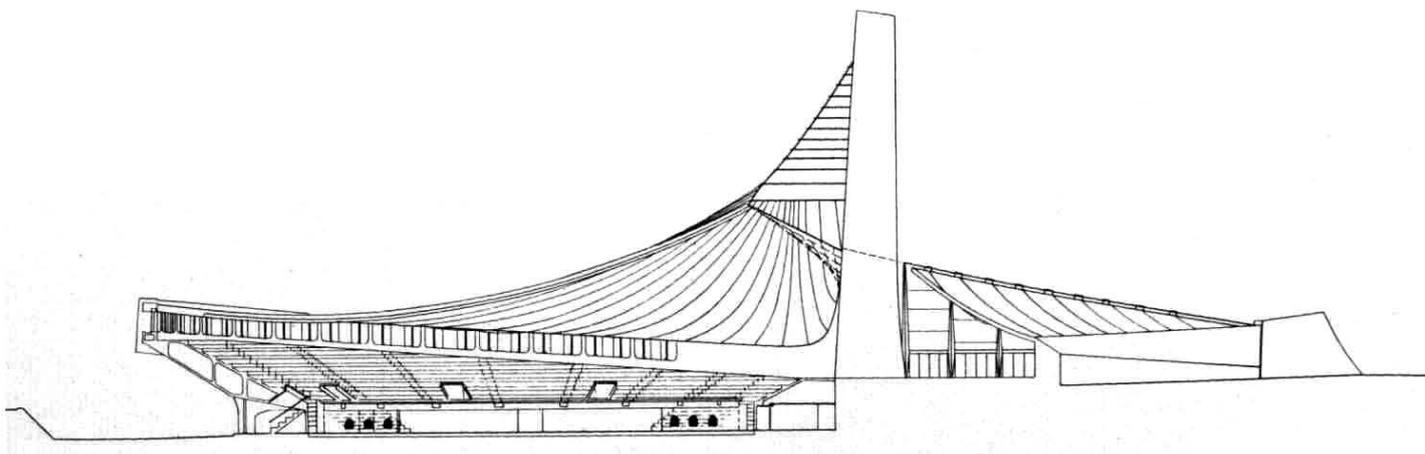
Calli



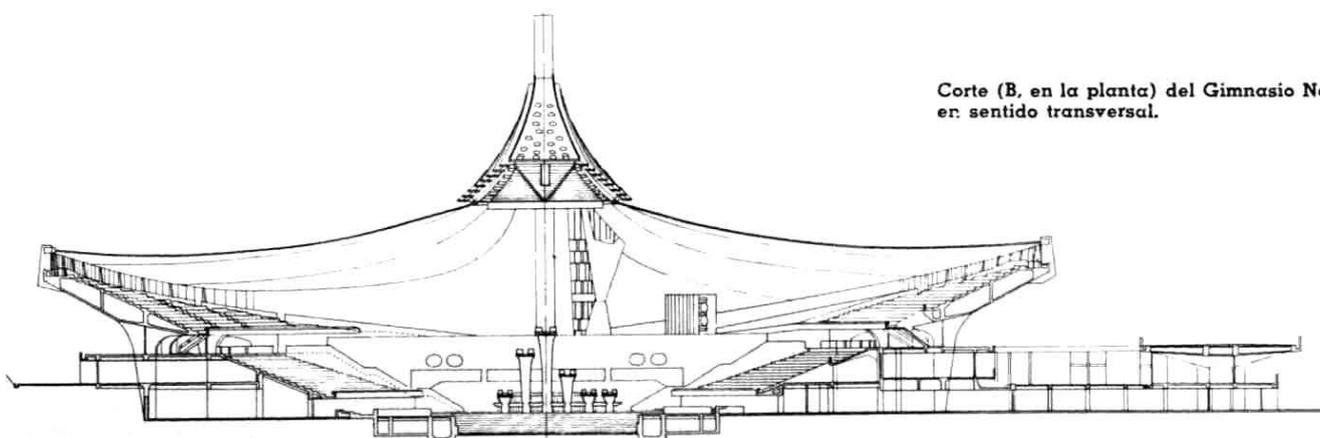
Planta de conjunto deportivo del Parque Komazawa. 1. gimnasio; 2. estadio; 3. torre; 4. entrenamiento; 5. pista (atletismo) de entrenamiento; 6. hockey; 7. volibol; 8. área de estacionamiento.

Maqueta del conjunto deportivo del Parque Yoyogi, sin las cubiertas.



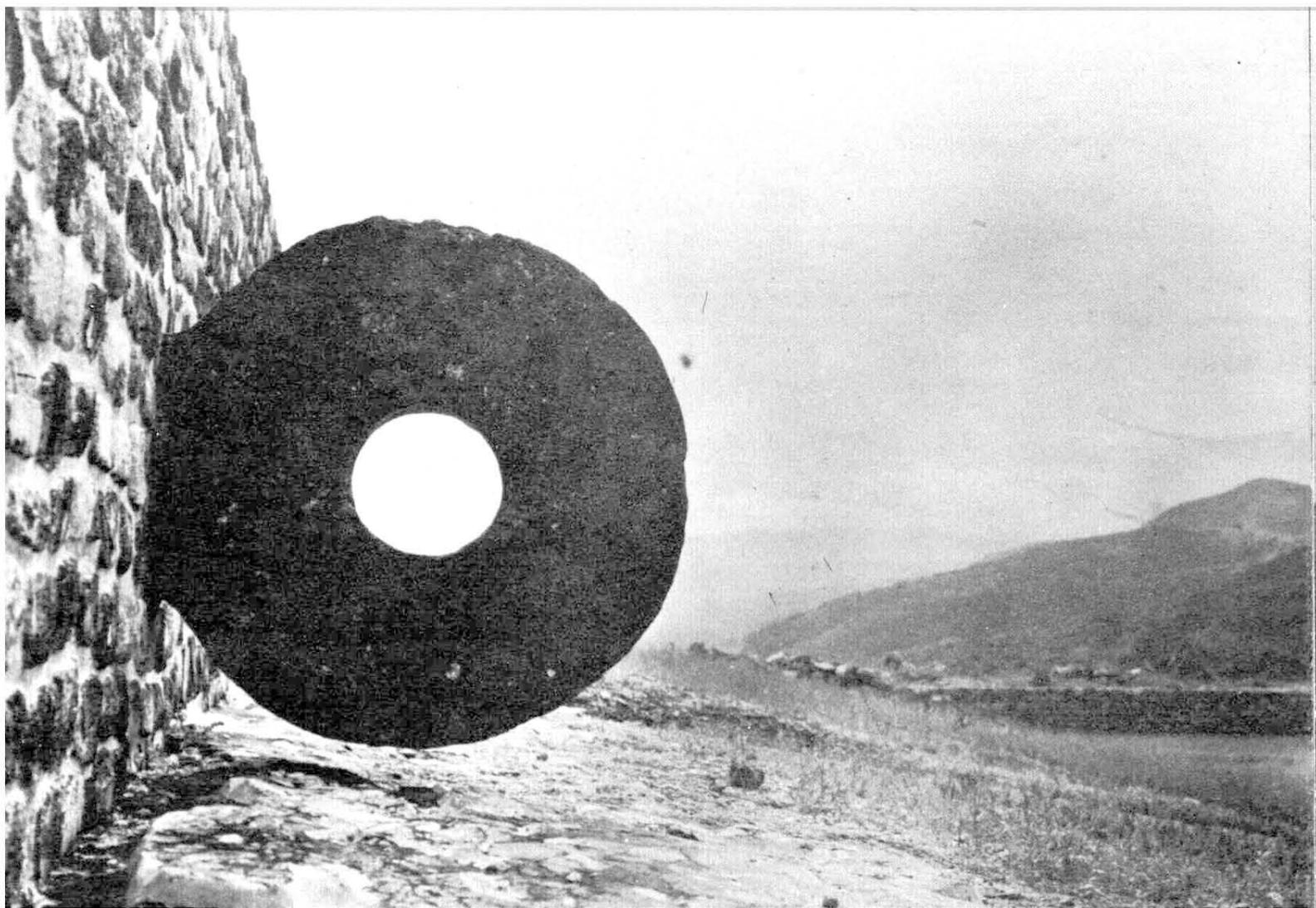


Vista de la parte sur del Gimnasio Nacional.



Corte (B, en la planta) del Gimnasio Nacional en sentido transversal.

400 AÑOS DE DEPORTE: ¿HEMOS CREADO AR

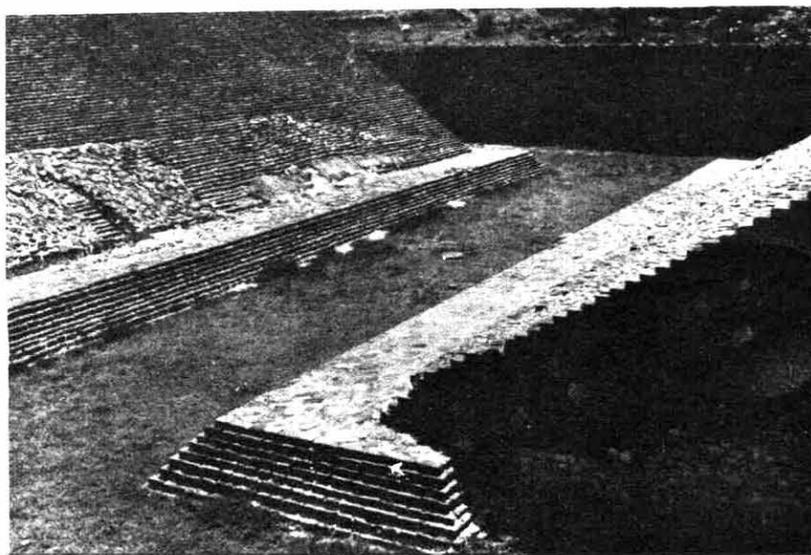


Xochicalco: Detalle.

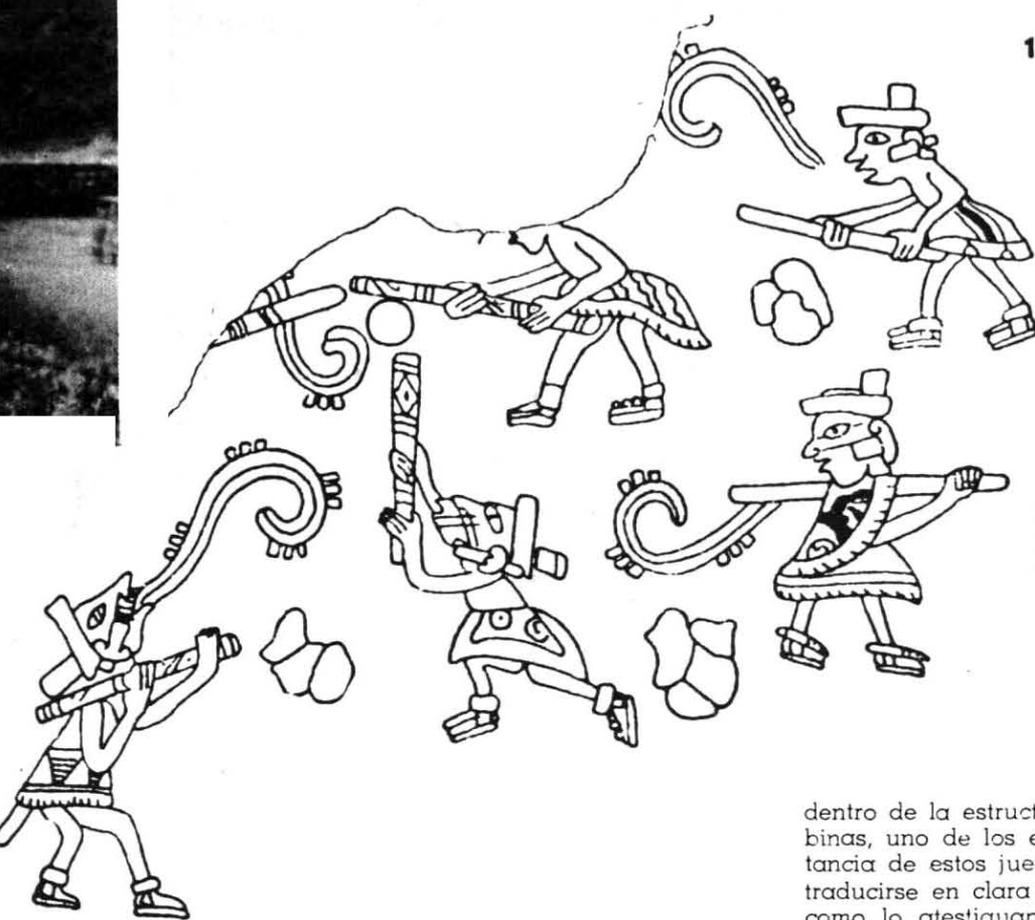
Por el ARQ. LORENZO CARRASCO

LA ARQUITECTURA DEPORTIVA EN MEXICO SIGLOS XVI-XX

QUITECTURA DEPORTIVA ?



Juego de pelota, Monte Alban, Oaxaca.



1400: EL CONCEPTO RELIGIOSO DEL DEPORTE

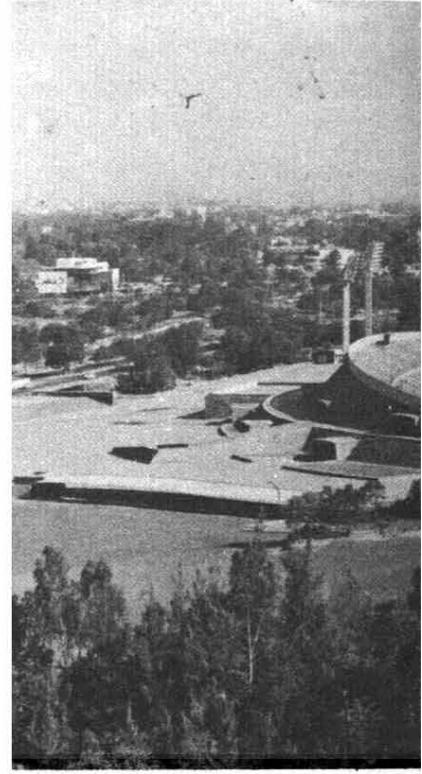
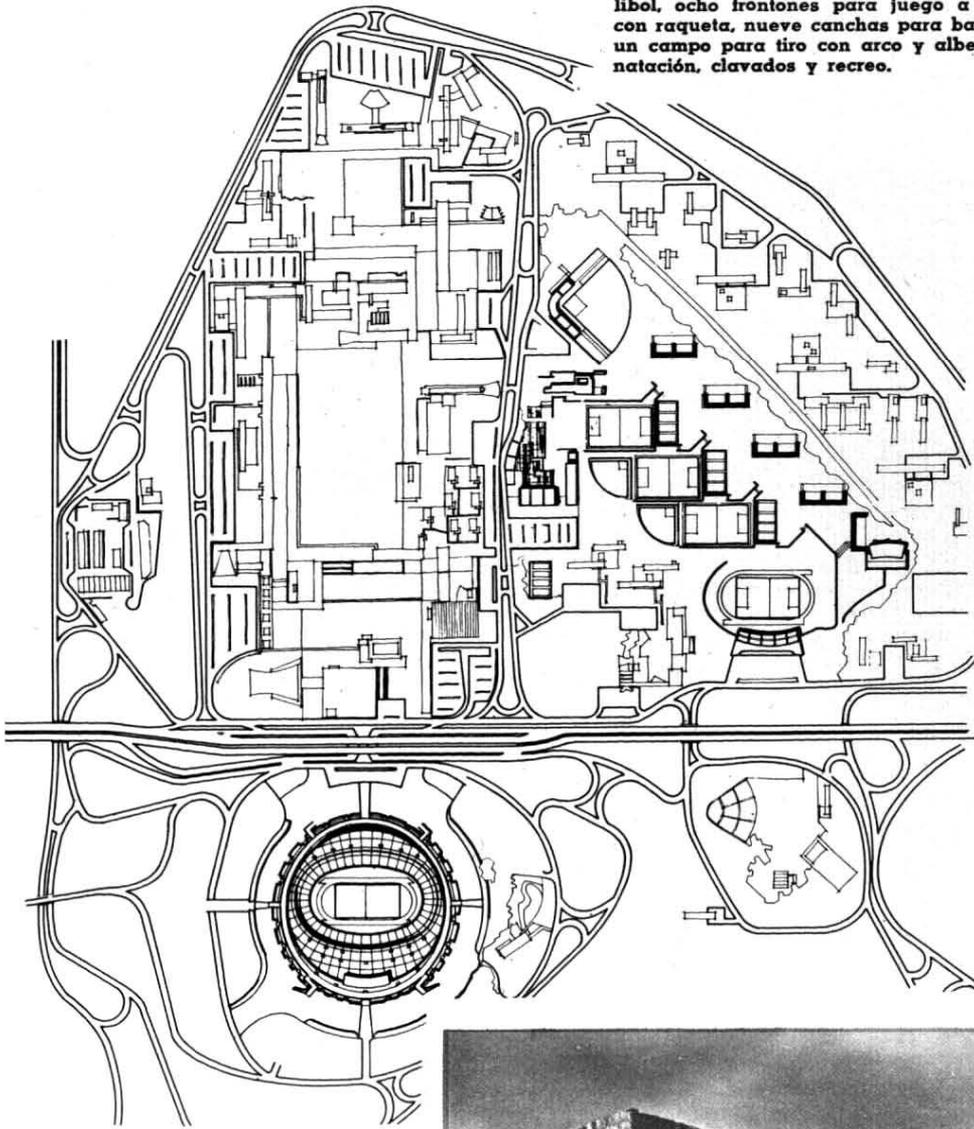


Fragmento de un fresco teotihuacano donde están representados los jugadores de una especie de hockey en césped..

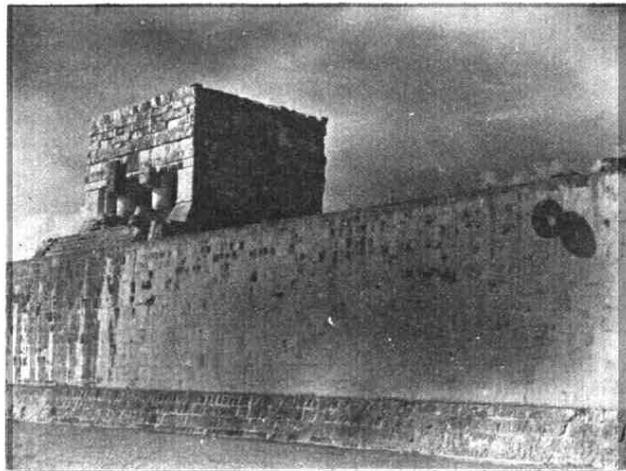
TALADZI se llama, en lengua zapoteca, una pelota de caucho con la cual hasta hace poco los aborígenes del Istmo de Tehuantepec conservaron, seguramente con cambios sustanciales, un antiguo juego. Taladzi recuerda por su fonética al vocablo tlachtli, que en náhuatl quiere decir juego de pelota, y que constituyó,

dentro de la estructura religiosa de las culturas precolombinas, uno de los elementos más significativos. La importancia de estos juegos fue de tal naturaleza, que llegó a traducirse en clara e importante expresión arquitectónica, como lo atestiguan casi todos los conjuntos de positivo interés que han sido descubiertos en el extenso territorio de nuestro país, así como Monte Albán, Chichén Itzá, Xochicalco. El Tajín, etc., en donde los tlachtcos, tanto por sus dimensiones, como por su ubicación en el conjunto, nos revelan la indiscutible relevancia de su presencia. Independientemente de su significado religioso, es sin duda el antecedente más remoto que tenemos en cuanto a arquitectura deportiva, y puede decirse que con el tlachtli prácticamente arranca la historia del deporte en México.

Plano de conjunto de la Ciudad Universitaria. Arriba a la derecha la zona deportiva de prácticas. Abajo, el estadio. La zona deportiva de prácticas consta de: frontón cubierto, para juego con cesta, campo de beisbol, pista y campo para atletismo, ocho campos para fútbol, cuatro canchas para tenis, gimnasio para levantamiento de pesas, dos canchas para vólibol, ocho frontones para juego a mano y con raqueta, nueve canchas para basquetbol, un campo para tiro con arco y alberca para natación, clavados y recreo.



1910: "EL DEPORTE
ES
PARA TODOS"



Juego de pelota. Chichén-Itzá, Yucatán.
(fot. Reuter).

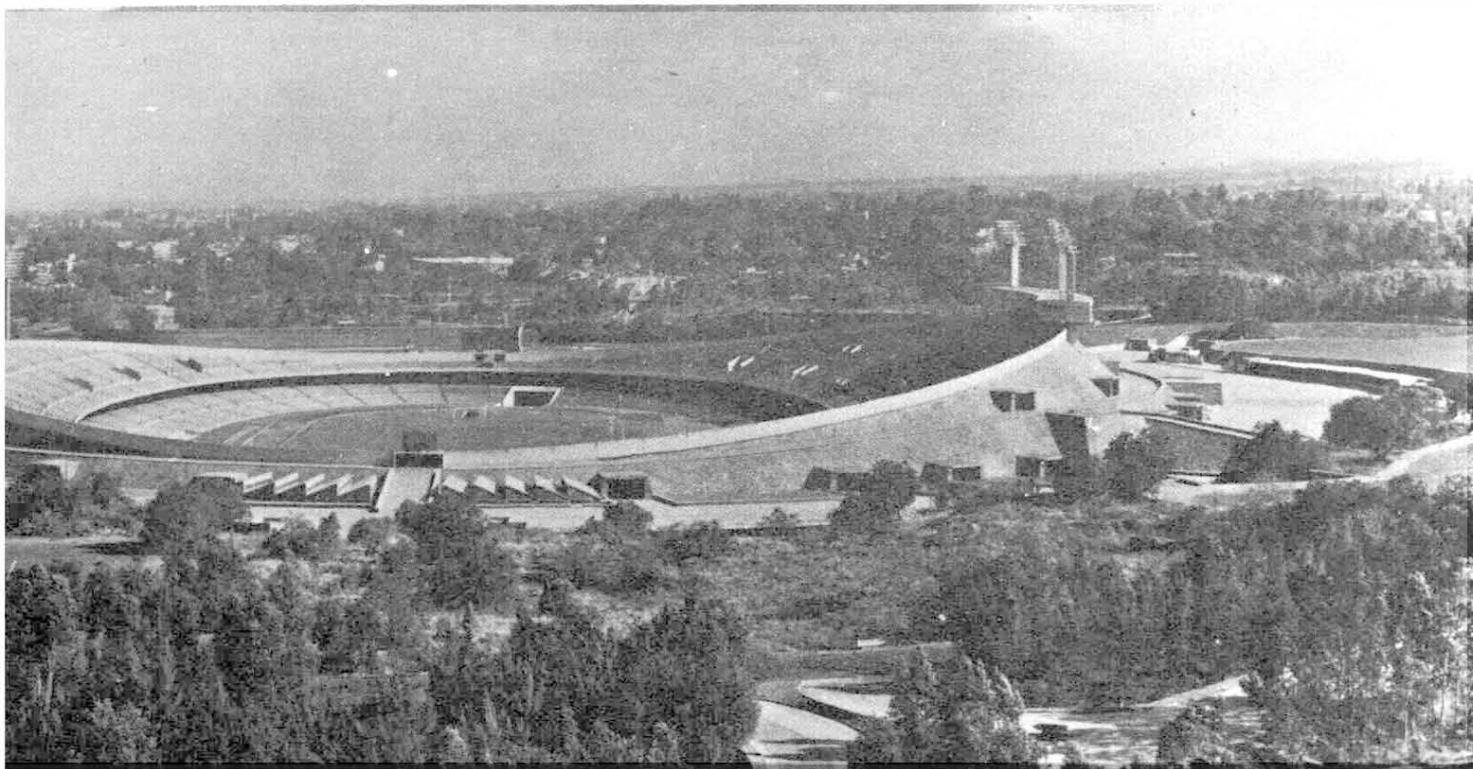
La disposición que acusan los tlachcos recuerda la de los antiguos estadios, con graderías que corren paralelas en el sentido longitudinal de la cancha. Sin embargo, a pesar de que en aquéllos la forma general de la planta es la misma en todos los casos, ya que invariablemente adoptan de figura de una "I", algunos disponían de gradas en los extremos, hacia las cabeceras del edificio.

Tanto las construcciones de Xochicalco, como las de Chichén Itzá, presentan las características del tlachco que aparece en el códice Magliabechi, en donde a media cancha se encuentran, a ambos lados de la misma, unos aros o anillos por los cuales se hacía pasar una pelota hecha de hule. En cambio, el tlachco de Monte Albán no registra la existencia de tales anillos, ya que éstos, según los his-

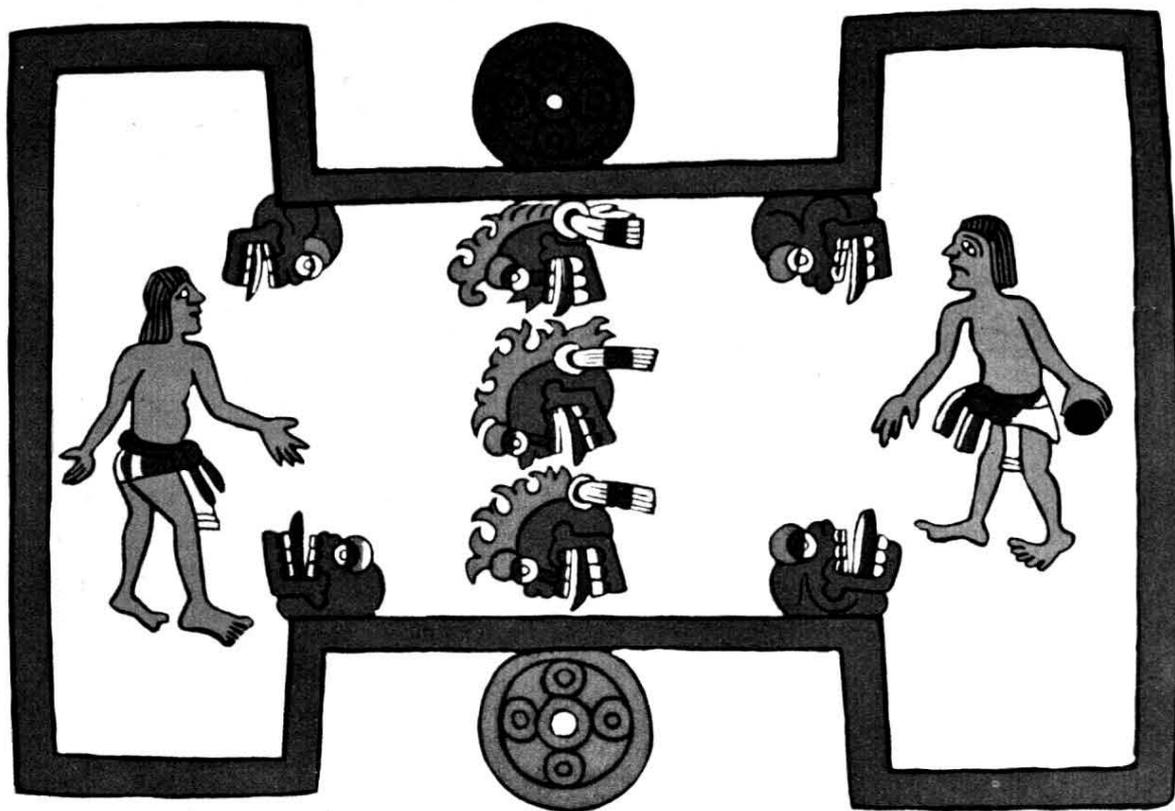
toriadores, aparecen más tarde con la cultura tolteca.

Distintamente en los ángulos noreste y suroeste del edificio de Monte Albán existen dos pequeños nichos y en el centro de la cancha un disco de piedra, cuyo uso no ha podido aún determinarse.

Destruídos los elementos de la cultura prehispánica, perdió el tlachtli su carácter religioso, conservándose durante la colonia, aunque sin la importancia ni la significación que en un principio tenía, como puede constatarse con los juegos del Male y el Hulama que se practican en los estados de Sinaloa y Nayarit, los cuales muestran aún ciertas características del tlachtli; o bien con la pelota mixteca de la zona oaxaqueña, cuyas particularidades apenas recuerdan su remoto origen.



Estadio de la Ciudad Universitaria. México, D. F. (fot. H. Mejía).



No sería arriesgado decir que el Tlachtli fue el deporte nacional de los antiguos mexicanos.

En general, el deporte durante la colonia no llegó a alcanzar mayor trascendencia, pues sus diversas manifestaciones no tuvieron la exigencia de ninguna traducción arquitectónica. Otro tanto se puede decir del siglo inicial de vida independiente, toda vez que no fue sino hasta fines del primer cuarto del presente, cuando se llegó a construir, bajo los auspicios del Departamento del Distrito Federal, una unidad de cierta importancia: el **Centro Deportivo Venustiano Carranza** que, desde el punto de vista de la arquitectura, no ha sido un ejemplo siquiera de mediana significación y por consiguiente no entraña a este respecto aportación alguna.

Posiblemente (y a partir de la época en que los griegos, de acuerdo con el alto concepto que de la vida lle-

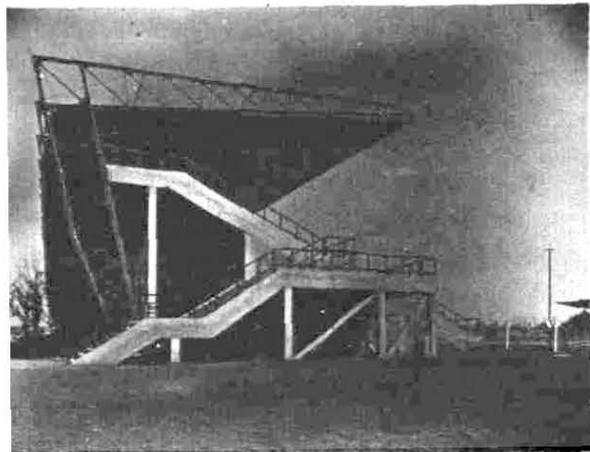
garon a alcanzar, inauguraron en la ciudad de Olimpia las antiguas competencias deportivas) ha sido el estadio el edificio de mayor relevancia entre las instalaciones de este género, no sólo por las dimensiones que requiere, sino también por el alto porcentaje de competencias que en él se efectúan.

En nuestro país fue el Estadio Nacional, construido en el año de 1924 y demolido en el de 1949, el primer edificio de esta naturaleza. Infortunadamente la falta de rigor técnico en su concepción se tradujo en serias deficiencias de funcionamiento, localizadas principalmente en la mala visibilidad y en las incorrectas dimensiones de sus elementos. Más tarde se construye el estadio de la mal llamada Ciudad de los Deportes, y aunque éste reúne condiciones

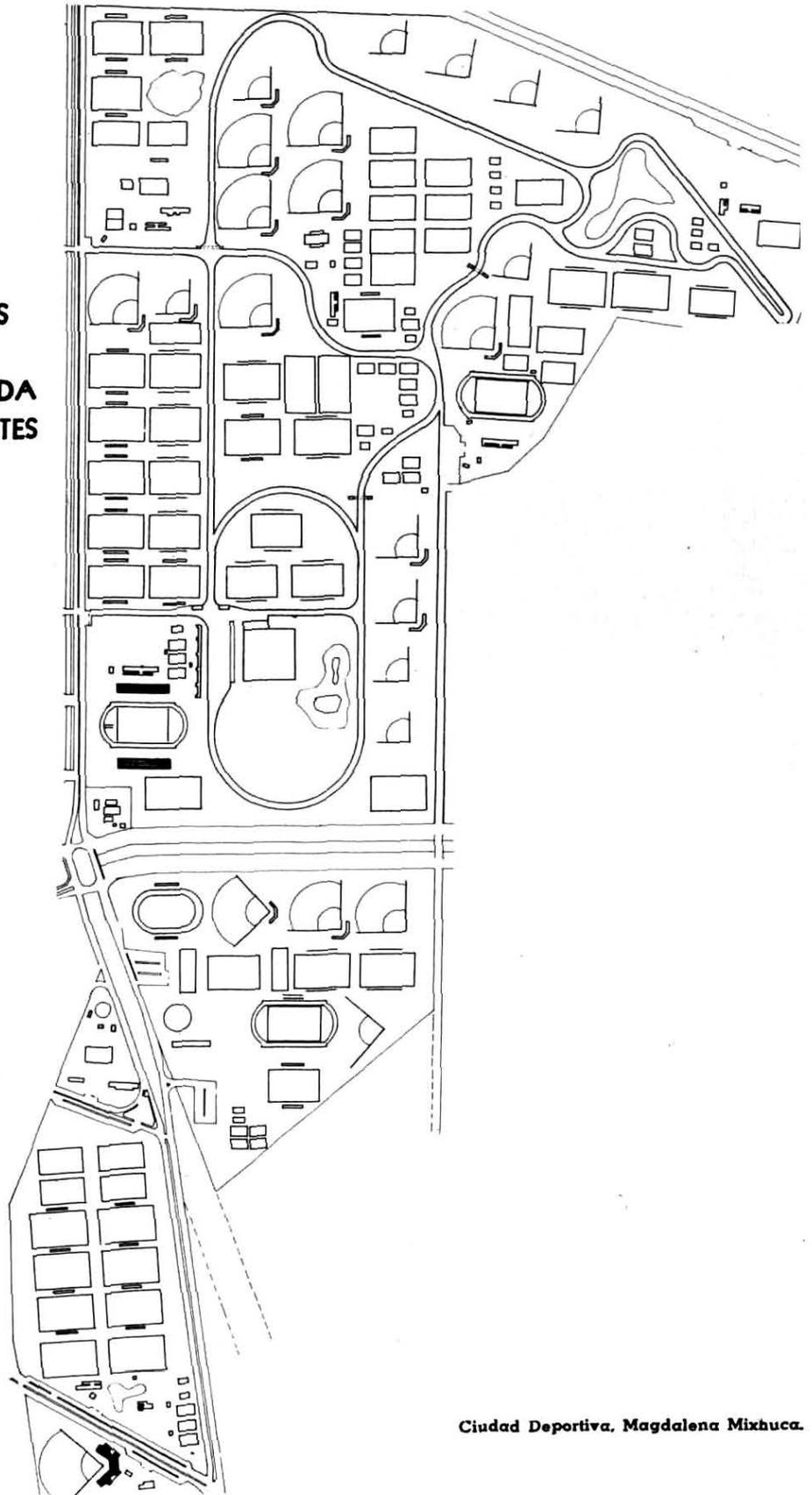


**1960: MAS DE
8000 CANCHAS
DEPORTIVAS:
UNA, POR CADA
4000 HABITANTES**

Alberca de la Ciudad Deportiva.



**Estadio de la Magdalena-Michuca.
México, D. F.**



Ciudad Deportiva, Magdalena Mixhuca.

técnicas superiores al anterior, sigue careciendo de un nivel representativo en el terreno de la aportación arquitectónica.

Al iniciarse las olimpiadas de los tiempos modernos, se vio el imperativo de un nuevo concepto de instalaciones deportivas, no sólo porque ello ocurre, incidentalmente, en el momento en que las ciudades empiezan a crecer en forma desmesurada, originando una mayor concurrencia y demandando un cambio de dimensiones, sino también por la aparición de nuevas técnicas y materiales constructivos que ofrecen al arquitecto contemporáneo un cuadro de insospechables posibilidades. Sin embargo, los primeros estadios construidos a raíz de que Caobertín implanta los modernos juegos olímpicos, no rebasan los límites de

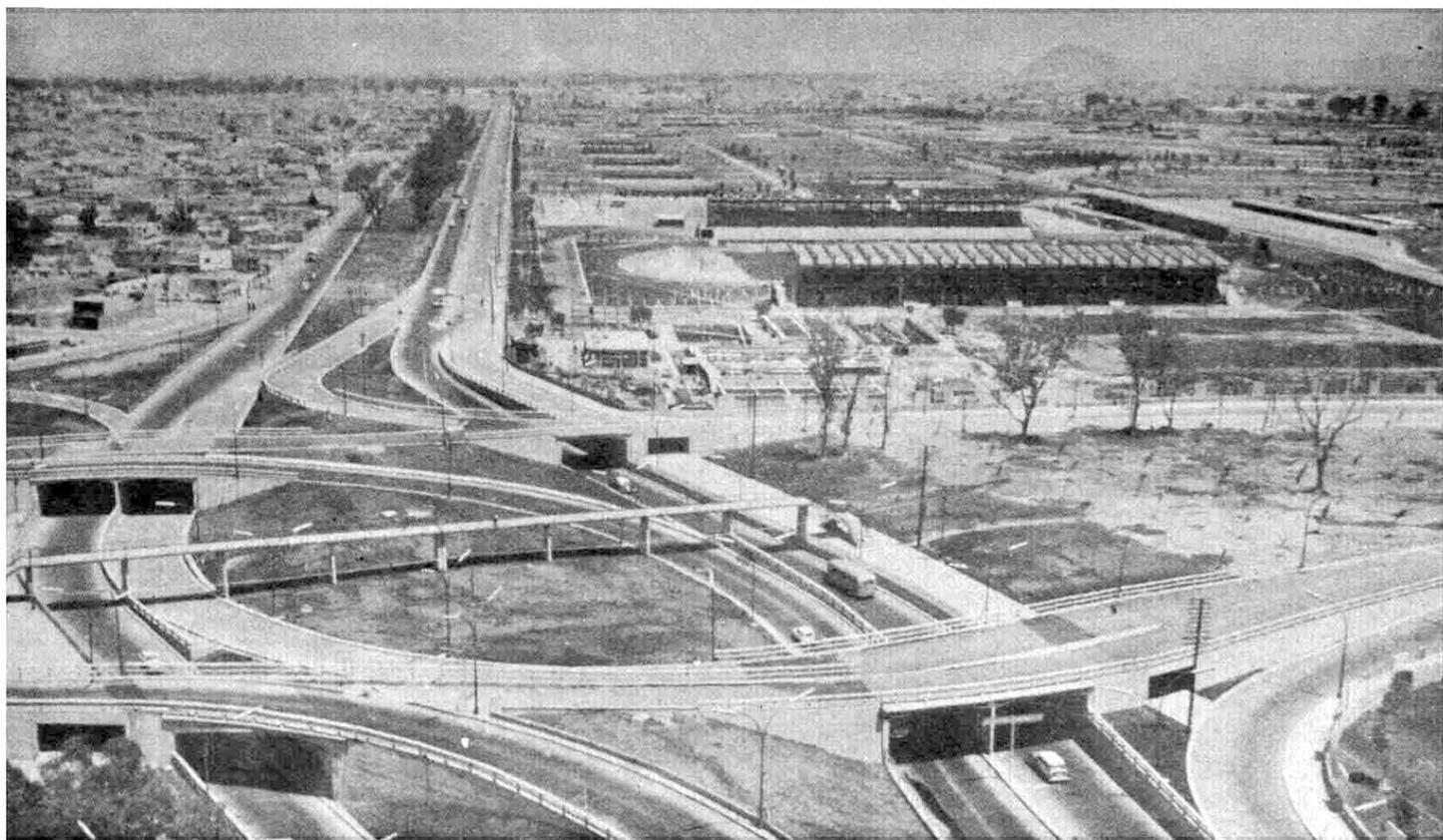
una mera traslación formal de los antiguos estadios, creando desde luego condiciones deficientes y contradictorias con las necesidades específicas de la época.

El extraordinario desarrollo que acusa la arquitectura en lo que va del siglo, logra por fin un enfoque correcto. El proceso creativo vuelve a ser consecuente, ya que el conocimiento analítico y la síntesis, alternándose, están presentes en ese juego dialéctico que conduce a las conclusiones lógicas de una solución.

En 1937, el genial arquitecto suizo Le Corbusier, proyecta para la ciudad del país un estadio con cupo de 100,000 personas y, más tarde, Oscar Niemayer hace lo mismo en Brasil. Los trabajos mencionados constituyen, sin duda, dos de los mejores ejemplos de lo que la arqui-



Estadio para atletismo. Magdalena Michuca. México, D. F. (fot. H. Mejía).



Vista aérea de la Ciudad Deportiva.

itectura contemporánea puede realizar al respecto y representan, conceptualmente(innovaciones legítimas en su momento. Deplorablemente, estos dos proyectos no llegaron a construirse; pero de todas maneras, en su calidad de estudios no trasladados a la realidad, señalaron nuevas rutas en cuanto a criterio en la solución de los estadios.

La mayor concurrencia, originada en el fenómeno demográfico caracterizado por los elevados índices de crecimiento, ha creado, además de algunas exigencias de orden meramente arquitectónico (que tienen que ver con la capacidad, el fácil desalojamiento y algunos incrementos en los servicios), ciertas necesidades de carácter urbanístico que van desde una correcta ubicación determinada por los diversos elementos de la zonificación urbana, has-

ta aquellos requerimientos impuestos por la ampliación de arterias que garantizan una máxima fluidez en el tránsito de vehículos, como acontece en Tokio, donde a causa de que en ella habrán de celebrarse los próximos juegos olímpicos, los técnicos se han visto obligados a modificar calles y avenidas, no sólo por lo que se refiere a sus dimensiones, sino también por lo que toca a otros servicios, transformando conceptualmente el funcionamiento del tránsito.

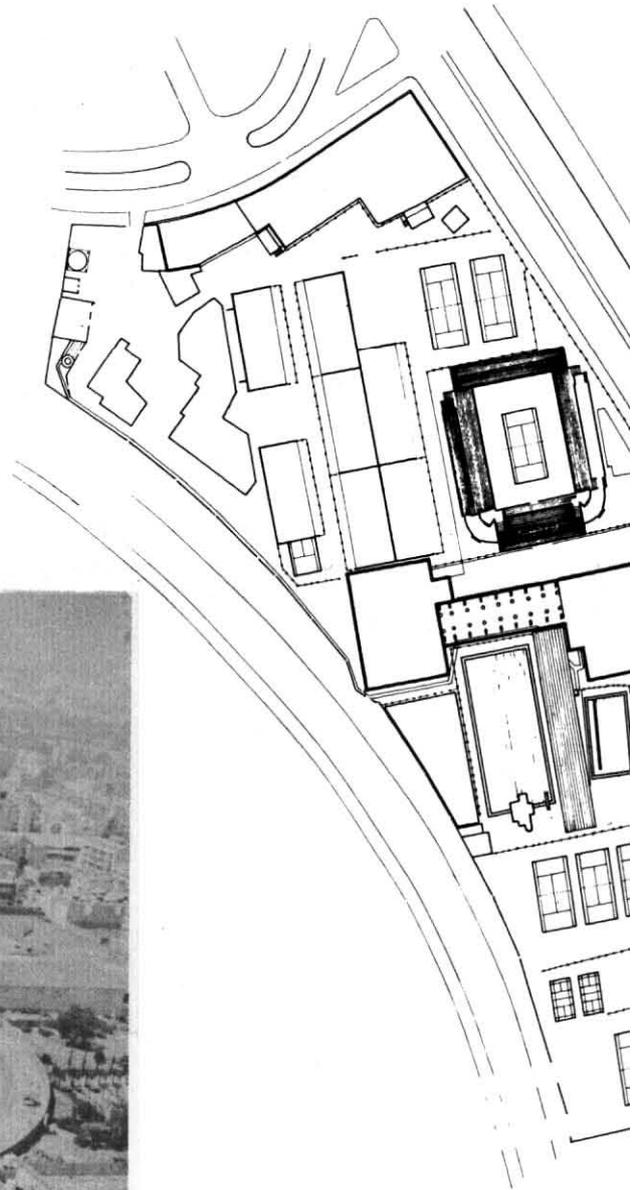
Se puede afirmar que con la construcción del estadio de la Ciudad Universitaria, se inicia en México la preocupación por encontrar una respuesta consecuente con las posibilidades de la técnica contemporánea y, al mismo tiempo, un mejor ajuste con las exigencias de necesi-

1964: MEXICO, SEDE OLIMPICA



Plano de conjunto del Centro Deportivo Chapultepec. A cubierto: gimnasios para basquetbol, volibol, badmington, box, lucha, esgrima, levantamiento de pesas y gimnasia. Salas para boliche, ajedrez, cine y teatro y música; restaurante y biblioteca. Oficinas, lugar para descanso, peluquería, salón de belleza y tienda de artículos deportivos. Seis pisos de baños con 900 casilleros cada uno. A descubierto: albercas y canchas para tenis, basquetbol, frontón y tiro con arco. Estacionamiento para 200 automóviles.

Vista aérea.



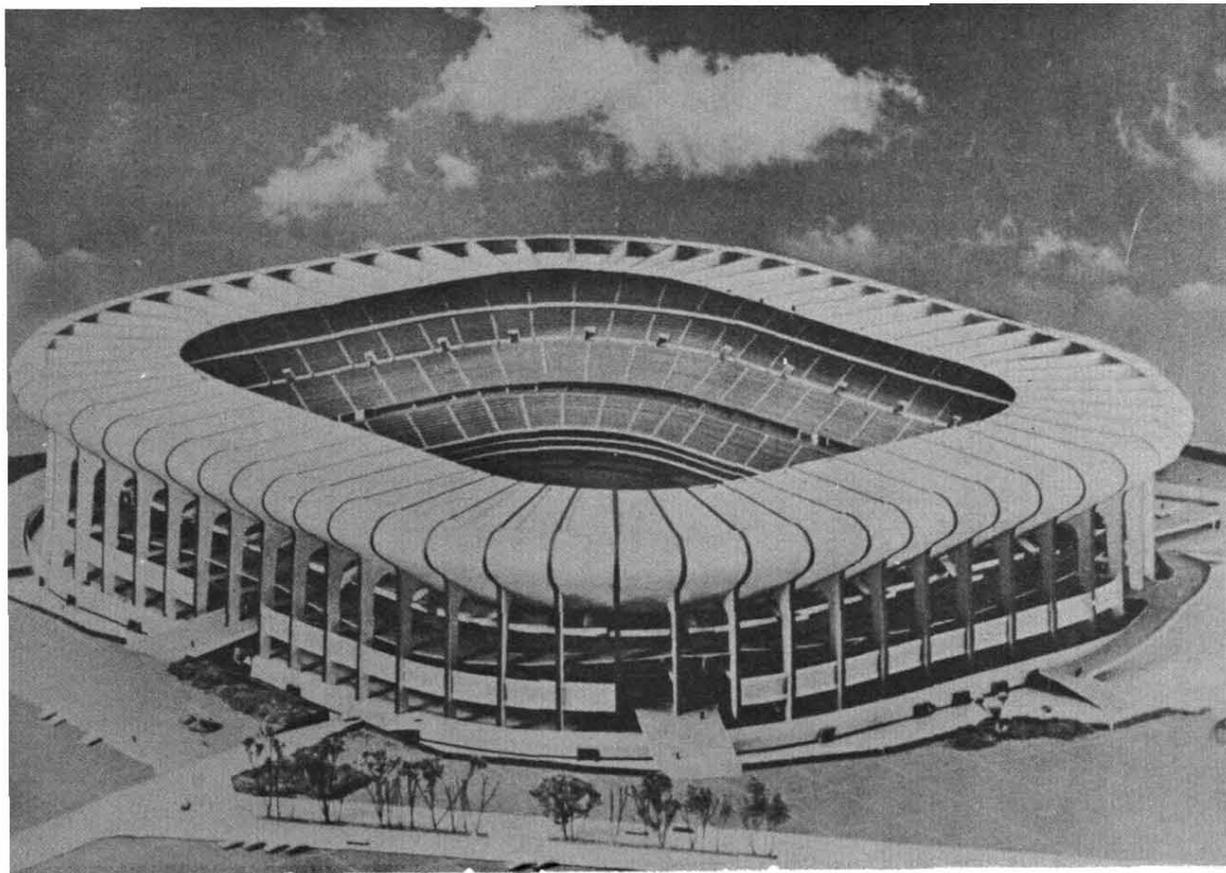
dades y problemas. Este edificio que fue construido con características olímpicas, tiene una capacidad de 105,000 espectadores, los que mediante rampas y túneles de gran amplitud, pueden desalojar el edificio en un tiempo mínimo de 15 minutos. Perimetralmente, el público cuenta con una área, dedicada a estacionamiento, con capacidad aproximada para 6,200 automóviles.

Este estadio, dotado de todos los adelantos de la telecomunicación, es, además, un buen ejemplo de síntesis formal, toda vez que sus innegables valores plásticos no fueron determinados con sentido arbitrario, sino con la preocupación de lograr una mejor satisfacción de las necesidades, como es fácil constatar en el hecho de haberse obtenido una mayor capacidad hacia los costados longi-

tudinales del edificio, desde donde la visibilidad adquiere mejores condiciones. Existe además la circunstancia de que su pista atlética está considerada como de las más "rápidas" del mundo, razón por la cual se han superado en ella marcas nacionales e internacionales.

Otro estadio digno de ser mencionado es el Azteca, que se encuentra en proceso de construcción y en la cual han intervenido connotados técnicos mexicanos. Con una capacidad de 106,000 espectadores y un costo de 115 millones de pesos mexicanos, estará destinado únicamente a competencias de fútbol.

A partir de 1928 empezaron a construirse diversos centros deportivos, pero conteniendo más bien espacios abiertos, como canchas de beisbol, basquetbol, futbol, tenis,



Maqueta del estadio Azteca.



1968: UNA SINGULAR OPORTUNIDAD ¿LA APROVECHAREMOS?

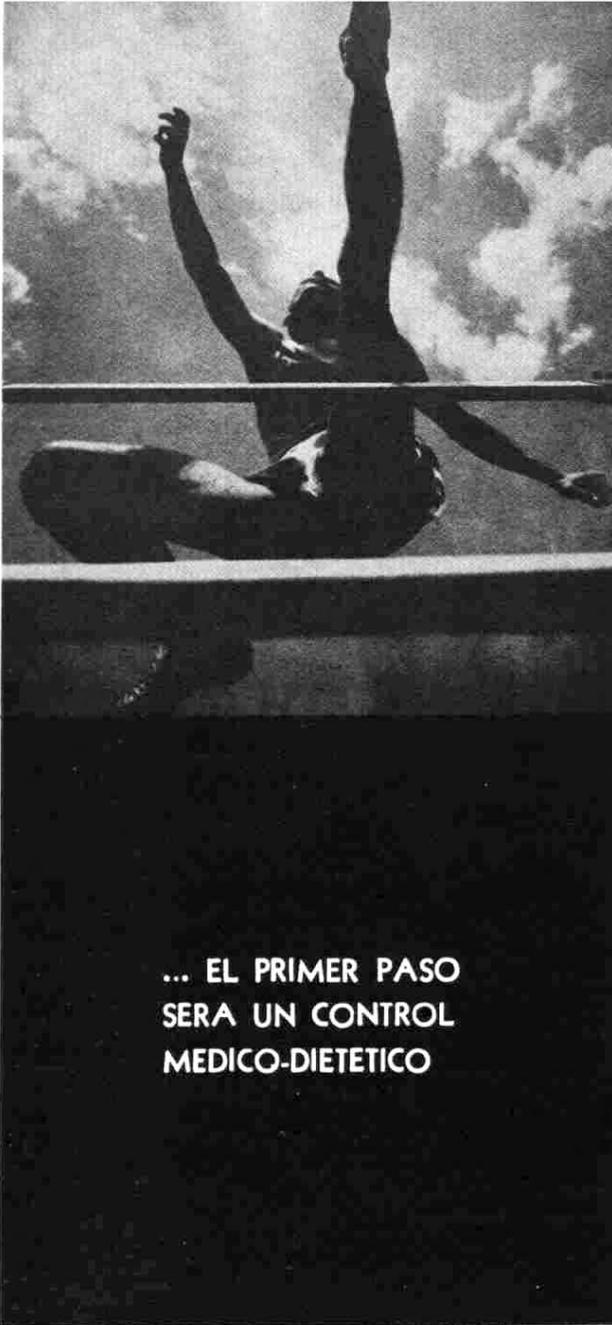


etc., y por excepción algunas graderías, construídas con un carácter provisional, sin ninguna preocupación de orden estético y careciendo de una técnica representativa y audaz.

En la actualidad, el país cuenta con un número considerable de instalaciones, entre las que destacan el Centro Deportivo Chapultepec, el Centro Israelita, el Parque Asturias, el Centro Libanés, las unidades del Instituto Mexicano del Seguro Social, la Ciudad Deportiva de la Magdalena Mixhuca, etc., las cuales arrojan una suma de más de 8,000 canchas. Sin embargo, excepción hecha de un reducido número, puede afirmarse que es mayor la trascendencia social que representan que su real y efectivo valor arquitectónico.

En los gimnasios, arenas, auditorios, pistas y albercas construídos, podrán localizarse algunos aciertos técnicos y formales, pero infortunadamente no llegan a constituir ejemplos extraordinarios que pudieran equipararse, por ejemplo, con las obras que Kenso Tange construye en forma magistral en el Japón.

La celebración de los XIX Juegos Olímpicos, cuya sede ha sido recientemente concedida a la ciudad de México y que habrán de celebrarse durante el mes de octubre del año de 1968, ofrece a los arquitectos y demás técnicos mexicanos, la singular oportunidad de avocarse a un estudio serio y capaz de conducir a soluciones que impliquen un positivo enriquecimiento del aporte de la arquitectura mexicana.



... EL PRIMER PASO
SERA UN CONTROL
MEDICO-DIETETICO

6 PREGUNTAS AL GRAL. CLARK FLORES

¿Podemos considerar que el deporte en México tiene la calidad necesaria para presentarse a competir en las Olimpiadas de Tokio?

El programa olímpico consta de 22 deportes que a su vez, están divididos en más de 150 pruebas y categorías; podemos afirmar, con absoluta seguridad, que no existe ningún país que pueda asegurar un buen papel en la futura competencia de Tokio.

Nuestros antecedentes olímpicos registran medallas en equitación, natación, basquetbol, box y tiro; por otra parte, existen en el programa olímpico deportes prácticamente desconocidos en México (me estoy refiriendo al canotaje, a la lucha greco-romana, a ciertas pruebas de atletismo (caminata) y al hockey sobre pasto) mientras que en gimnasia podemos considerarnos internacionalmente principiantes; nuestros pentatletas han logrado muy decorosos lauros, y el futbol soccer podrá participar, por derecho propio, si triunfa en el torneo eliminatorio.

Como usted ve, la pregunta obliga a respuestas relativas, o condicionadas, sin embargo, tratando de concretar y considerando que a Tokio asistirán más de 80 países, podemos colocar al nuestro entre los 25 primeros del mundo, lo cual permite contestar: sí, el deporte de México, tiene la calidad necesaria para presentarse en Tokio.

¿Qué ramas deportivas son las que con mayor urgencia demandan ser superadas?

Desde luego la gimnasia y el atletismo, que consideramos básicos en todos los deportes; en segundo término, aquellos que, como el remo y la esgrima, no han tenido manifestaciones verdaderamente nacionales, y cuyo pequeño desarrollo se ha circunscrito, casi exclusivamente, a brotes capitalinos. Nuestra principal preocupación, sin embargo, es por aquellos deportes de verdadero arraigo entre las masas, y cuya economía permite el que sean practicados por todas nuestras promociones ejidales, por ejemplo en volibol, están rindiendo ya frutos muy satisfactorios.

¿Qué medidas van a ser tomadas para lograr que México esté bien representado en los Juegos Olímpicos de 1968, cuya sede hemos solicitado?

Las siguientes: en primer lugar se ha hecho un estudio estadístico mundial sobre las edades óptimas en cada rama del deporte, y que son variadísimas, ya que mientras un velocista encuentra sus mejores marcas a los 23 años por término medio, el maratonista los logra cerca de los 30; los mejores boxeadores son de 21 años, y los tiradores de pistola libre, de más de 45 años.

De acuerdo con esos estudios pensamos agrupar, en todos los lugares del país en que las circunstancias lo permitan, a los mejores competidores que en 1968 tengan el promedio de edad adecuado (con un margen lógico), e iniciar con ellos un trabajo cuyo primer paso será un control médico dietético que permita a los acondicionadores físicos trabajar con ellos un mínimo de 6 meses. Durante ese período serán concentrados de antemano los entrenadores para recibir, en un curso intensivo de 6 a 8 horas diarias, los últimos adelantos técnicos de cada rama deportiva, impartidas por otros, los mejores que podamos conseguir. Terminado ese lapso, cada uno se hará cargo del grupo que le corresponda y que no deberá ser mayor de 50 personas (por razones pedagógicas obvias).

De acuerdo con el resultado de los dos primeros años de trabajo (ya directo) de los entrenadores con cada grupo, se programarán competencias selectivas que gradualmente permitan llegar hasta el **fogueo** internacional indispensable para presentar equipos y competidores perfectamente seleccionados.

De este programa de perfeccionamiento técnico en cada rama deportiva, se derivará una generalización de los últimos adelantos, mediante un sistema que podíamos llamar de "reacción en cadena" y que consideramos el más importante de todos, ya que, repitiendo una frase, "La competencia olímpica de 1968, es el gran pretexto para elevar el nivel del deporte y de la educación física del pueblo de México".

Para ello, independientemente de lo ya expuesto, estamos tratando de que los Juegos Infantiles y Juveniles amplíen sus programas y la calidad de las competencias por medio de marcas mínimas, y de que éstas se realicen en todas las etapas iniciadas y en todos los municipios del país.

... NO EXISTE PAIS
QUE PUEDA ASEGURAR
UN BUEN PAPEL EN TOKIO ...



... EL FOMENTO DEL
DEPORTE AMATEUR
MASIVO ...

La Secretaría de Educación Pública, responsabilizándose de la enorme parte que le compete en el Programa Nacional, está dando los pasos necesarios para la creación de nuevas escuelas de Educación Física; y, por otra parte, la Confederación Deportiva Mexicana ha duplicado el número de plazas disponibles en su Instituto de Capacitación Deportiva, del que esperamos en la próxima generación cerca de 200 entrenadores especializados en atletismo y gimnasia (además de un deporte opcional que podrá ser seleccionado libremente por los alumnos).

¿Qué se entiende por profesional del deporte?

"Profesional es aquel que participa en competencias deportivas, sea directa o indirectamente, por dinero u objetos de valor intrínseco, o por ventajas o beneficios materiales".

Esta es la definición de profesionalismo aceptada por el Comité Olímpico Internacional y adoptado lógicamente, por todos los organismos dependientes de él, amén de los de la Confederación Deportiva Mexicana, entre los que se cuentan las Federaciones Nacionales, las Asociaciones Estatales, las Ligas Municipales, los equipos y los atletas que dependen de ellos.

¿Puede considerarse "profesionales" a los atletas que cuentan con el apoyo económico del Estado para trabajar y que, por lo tanto, son los más aptos para representar a sus países en toda clase de eventos deportivos y olímpicos,

o debe llamarse así a aquel que, ejercitando sus aptitudes participe en espectáculos y exhibiciones y obtenga de ello los recursos indispensables para subsistir?

La definición de **aficionados** del Comité Olímpico Internacional, es la siguiente:

"Aquel que practica el deporte por el placer que proporciona y por los beneficios físicos, mentales y sociales que de tal práctica se derivan, y aquel para quien el deporte no es otra cosa que una actividad o recreación sin miras utilitarias ya sean directas o indirectas".

Esta definición y la respuesta a la pregunta anterior, contestan, creo, en forma clara, sus preguntas. El primer caso es el de un profesional emboscado que participa ilegalmente en competencias amateurs. El segundo es el de un profesional del deporte que merece todo nuestro aplauso y respeto.

En consecuencia: **¿qué tipo de atleta debe impulsar nuestro Gobierno?**

El deporte profesional, claro y limpio, es indispensable para el desarrollo del deporte amateur. Los dos aspectos de esta actividad deben estar en coordinación absoluta, y, si se nos permite la expresión, unidos y separados a la vez.

Desde luego, la preocupación directa de nuestro Gobierno debe ser por el fomento del deporte amateur masivo, y con finalidades genéticas, psicobiológicas y sociales.

ESCALA GRAFICA

0 5 10 15 20 m

CALLE TORCUATO TASSO

UN DEPORTE SAJON ARRAIGA EN MEXICO

ARQ. CARLOS QUINTANA ECHEGOYEN
ARQ. MARIO QUINTANA ECHEGOYEN

La Ciudad de México, debido a su importancia y a la cantidad de habitantes que tiene, no podía dejar de contar con una pista olímpica de hielo, como en las principales ciudades del mundo.

El proyecto de la pista de patines forma parte de un centro comercial que ocupa toda una manzana y que consta de pista de patinaje, tres zonas comerciales completamente aisladas entre sí, restaurante, estacionamiento, plaza de acceso y dispersión, y espacio libre para futura ampliación del centro comercial.

La pista de patinaje cuenta en la planta semi-sótano con: pista de patinaje propiamente dicha, con capacidad para 700 patinadores; vestidores, control de entrega de patines, sanitarios, almacén de artículos deportivos, enfermería, entrada de servicio, bodega de cocina y cuarto de máquinas.

La planta del primer nivel cuenta con: vestíbulo de acceso, graderías con capacidad para 3,000 espectadores; cafetería, concesiones, cocina, oficinas administrativas, taquillas y sanitarios para público.

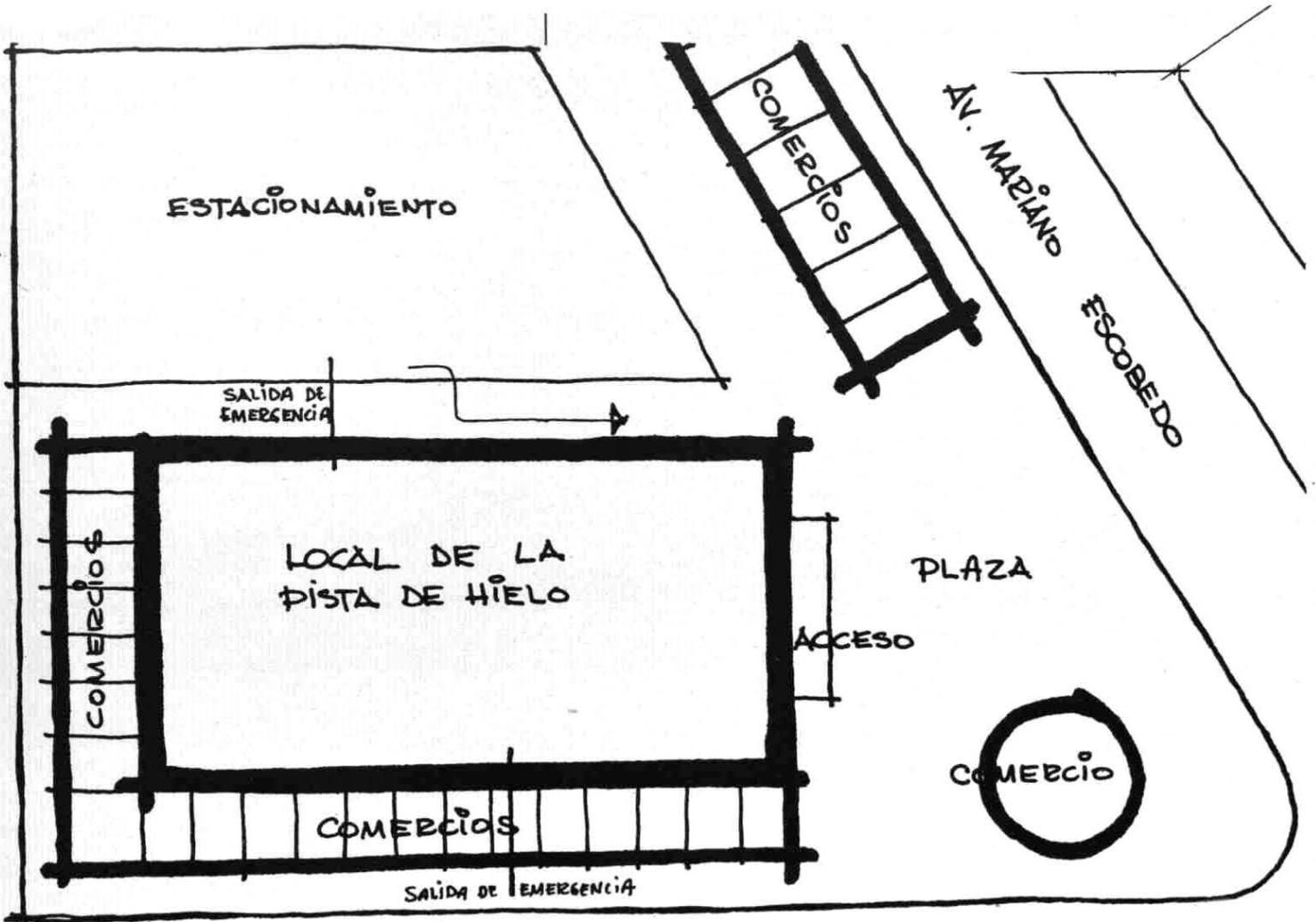
La circulación en las graderías se dio en la parte superior, con el objeto de no molestar a los espectadores obstruyéndoles la vista.

La cubierta se resolvió con base en una estructura metálica de armaduras en forma parabólica con claro de 45 mts. y recubierta con lámina de asbesto-cemento de 5 mm. de espeso.

La iluminación natural se hizo logrando un desnivel en la cubierta en cada entre-eje de tal manera que la misma armadura funcionaría como ventanal a todo lo largo.

LOS AUTORES

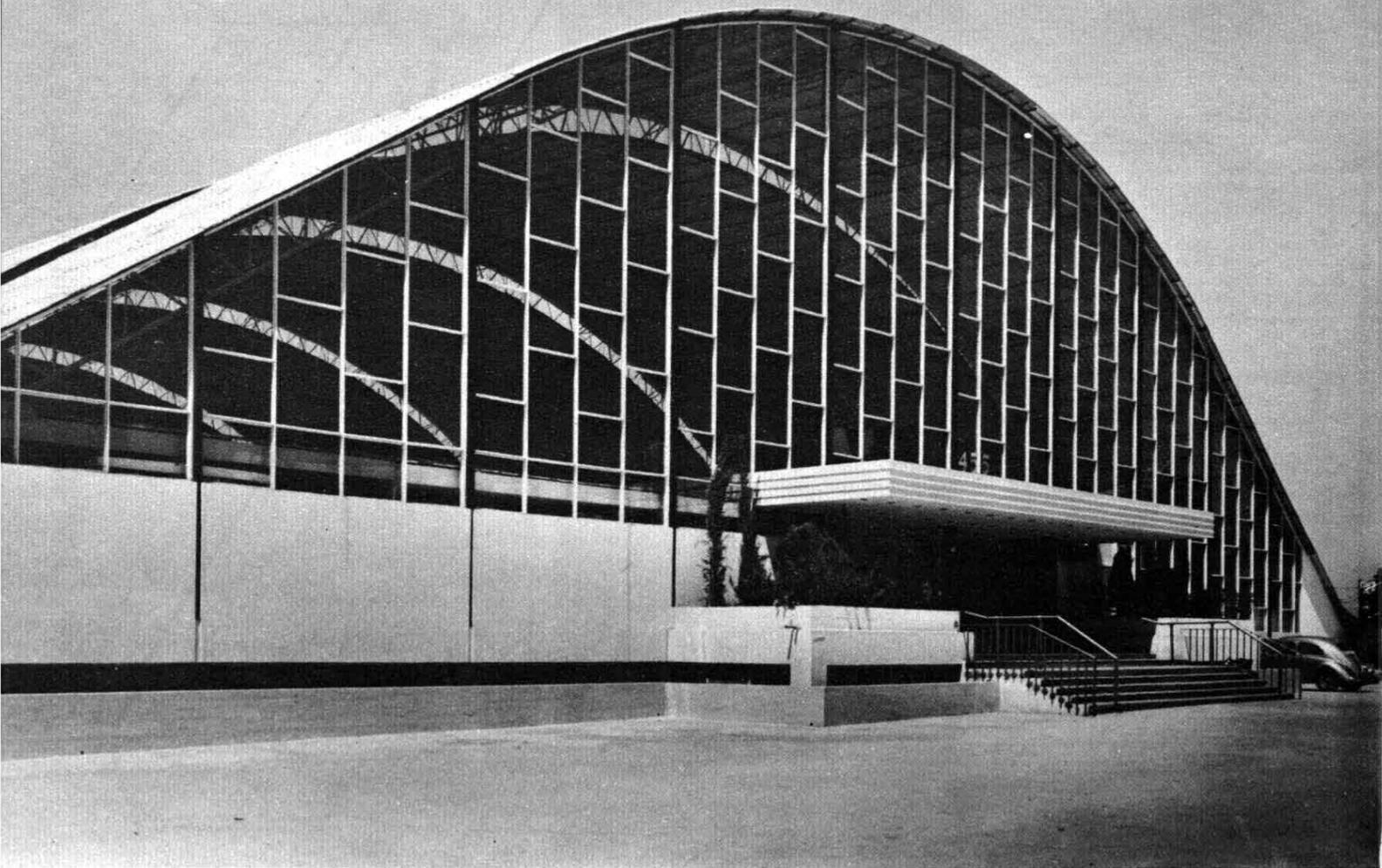




Planta de conjunto.



Interior de la pista.



Fachada principal.

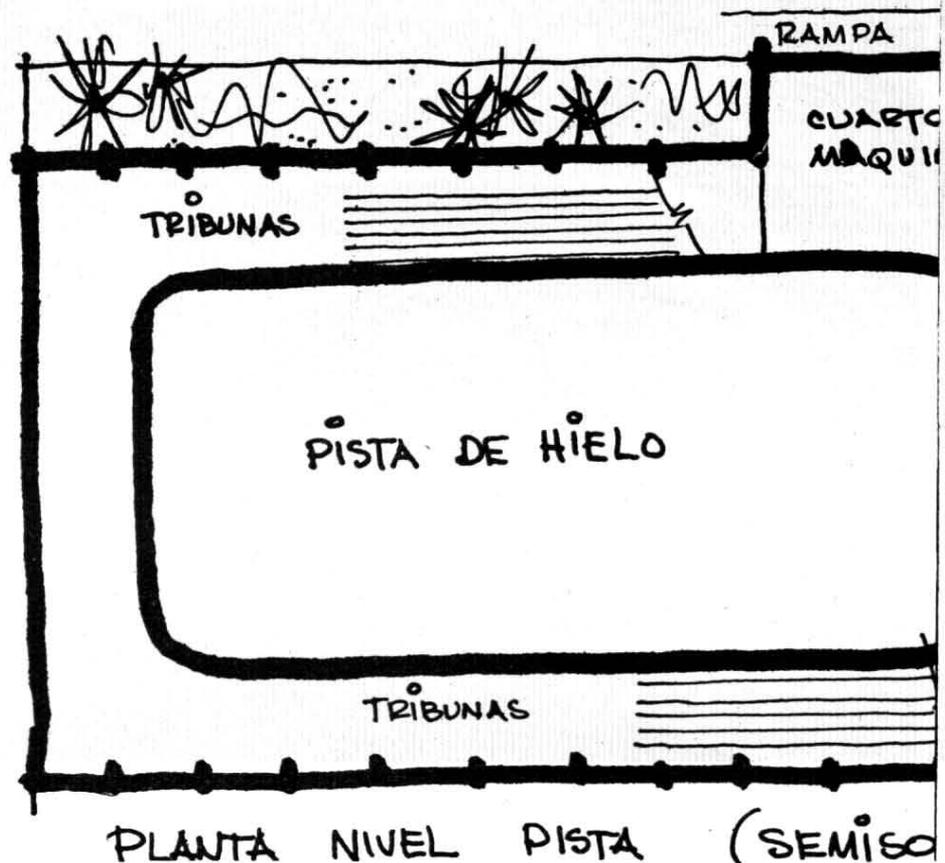
LAS costumbres cambian con los tiempos de modo tan sutil que generalmente no nos percatamos ni del cambio, ni del por qué de éste. Antes de iniciar la crítica de esta pista de patinaje en hielo que es un género nuevo de construcción de la ciudad, quisimos preguntarnos a qué se debe este nuevo problema, o deporte propio de países de clima frío.

Este fenómeno de importación de una costumbre se ha realizado en todos los tiempos, pero evidentemente es característica de los tiempos modernos al facilitarse la comunicación entre cultura y cultura, entre pueblo y pueblo.

Con los alcances técnicos actuales nadie quiere privarse de nada (de las cosas) porque suponemos que la técnica lo puede todo, que nos brindará todos los bienes imaginables a precio módico y prácticamente a la mano.

Este poner a la mano las cosas trae por consecuencia ubicar una obra en el mejor sitio posible para él, comenzando con el cliente si queremos que el negocio tenga éxito. Al arquitecto que se le plantean estas premisas que resuelve con espacios publicitarios o de anuncio para que el producto se venda o la obra se use.

No se confunda con la utilidad

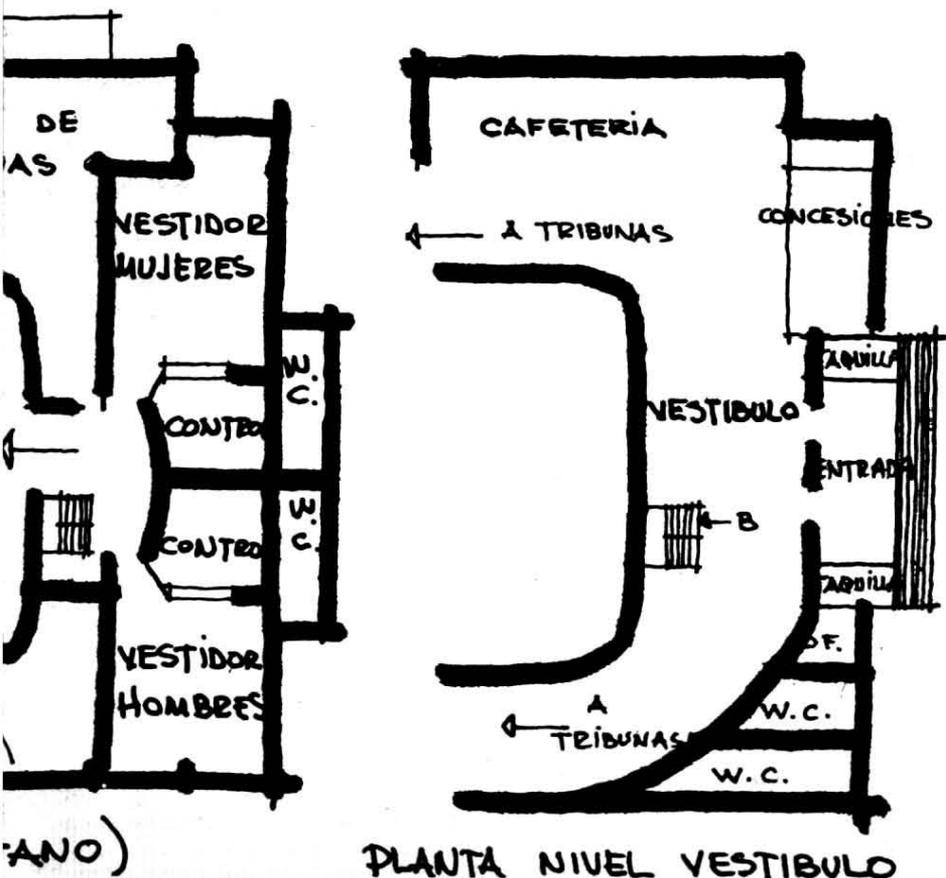


aunque se mezcle la publicidad con la utilidad misma.

Una pista de hielo supone junto al **réclame publicitario** un espacio de grandes dimensiones por cubrir (sin apoyos) y con instalaciones de refrigeración e iluminación más o menos complicados. ¿Cómo conciliar la pu-



Entrada principal.



PLANTA NIVEL VESTIBULO

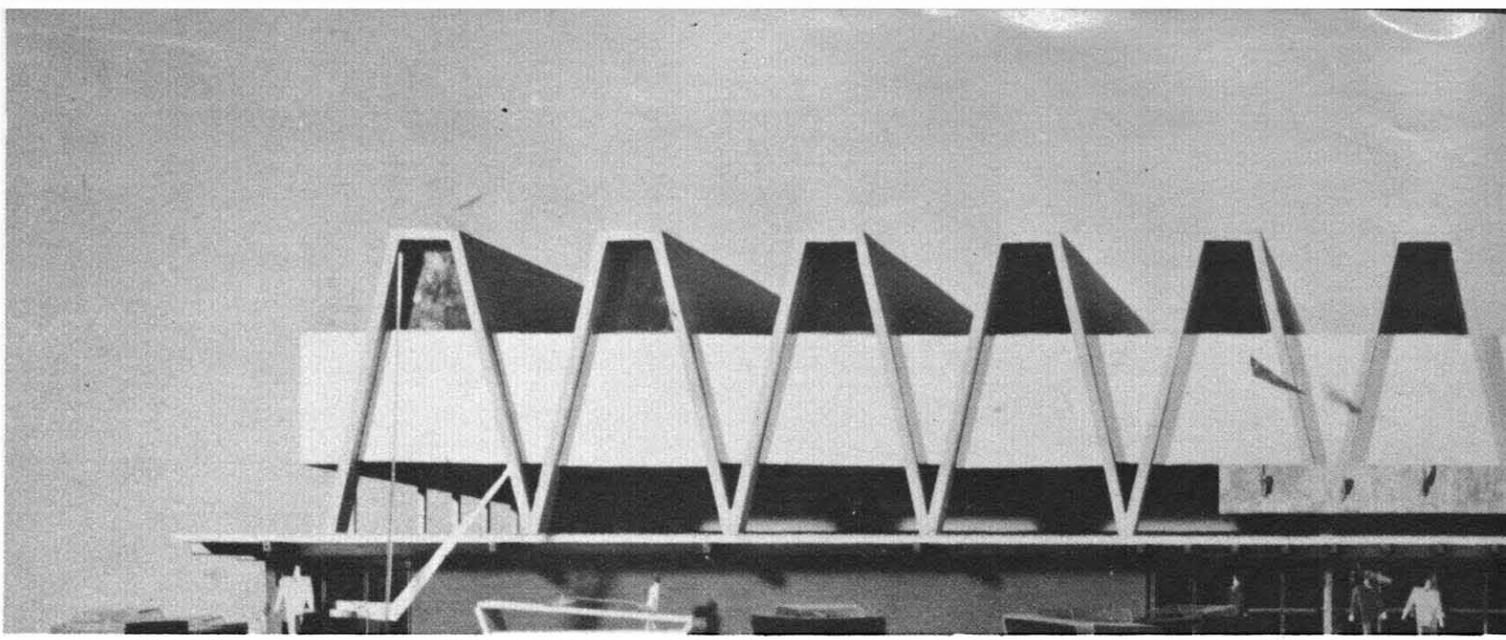
blicidad, el éxito comercial y todo lo que le pedimos al arte de construir? Evidentemente respondiendo primero a la costumbre del mexicano —futuro cliente— de "posibles", el que acepte un nuevo deporte. Los volúmenes deben ser agradables, atractivos para conseguir este fin. Este fin que mezcla lo deportivo con la diversión. Tal vez sea una característica de las grandes ciudades el no practicar netamente el deporte sino el deporte-diversión alquilado y caro.

A la razón publicitaria se responde adecuadamente en esta obra si bien en el interior podremos anotar únicamente la limpieza de la estructura, su economía y nada más, pero no hay novedad espacial. Hay que anotar que el cliente rentó el terreno y la estructura deberá ser recuperable.

Se nos ha dicho que el patinaje "artístico" tiene más seguidores que el estrictamente deportivo. ¿Será acaso una forma muy nuestra de reaccionar ante las costumbres extranjeras, dándole este giro de expresión individual?... El tiempo nos lo dirá.

Calli

Planta al nivel del semisótano y al nivel del vestibulo.



UN DEPORTE SAJON ARRAIGA EN MEXICO

ARQ. MARTIN L. GUTIERREZ y ARQ. CARLOS GOSSELIN M.

EL fin básico de la pista es fomentar el patinaje en hielo; sin embargo, el programa se condicionaba al estudio de otro aspecto vital, o sea que en un momento determinado exista la posibilidad de conversión de la pista para poder dar exhibiciones ajenas al deporte blanco permitiendo otros deportes como el basquetbol, vólibol y deportes gimnásticos; esta situación condujo a buscar una solución tal, que permitiera en un momento determinado aumentar o disminuir las graderías según las necesidades y tipos de exhibición; de aquí la importancia de resolver problemas de circulación las cuales básicamente fueron planeadas horizontales, con el fin de evitar y reducir a un mínimo el problema de circulación vertical lo que permite evitar aglomeraciones y producir un mayor confort para el espectador.

Para obtener un resultado positivo en la congelación de la pista, el equipo de refrigeración ha sido diseñado, dividiendo su capacidad de trabajo en tres partes, destinadas cada una de ellas a dar su eficacia en diversas condiciones de trabajo, con lo que se obtuvo que la primera sea destinada para mantener la pista congelada, la segunda para mantener la pista trabajando en condiciones normales y con un perfecto grado de congelamiento, y la tercera para resolver dos aspectos: el primero, garantizar las condiciones de congelamiento inmutables aun en el caso de un sobrecupo de patinadores, y el segundo, permitir garantizar siempre el funcionamiento de la pista aun en condiciones de fallas mecánicas de cualquiera de los equipos refrigerantes.

Para la cubierta de la pista y las graderías se tiene una superficie de 2400.00 M² y de 60.00M por 40.00; se diseñó trabeada compuesta de 11 elementos cada uno de ellos de 2.65 M de peralte y un espesor de 0.10 M. empleando concreto postensado.

Las razones que obedecieron a su empleo fueron las siguientes: permitir salvar el claro de 40.00 M. en el sentido en que se apoya la trabeada a la vez que sus elementos estructurales influyen para conservar la temperatura interior presentando además una serie de condiciones ventajosas en cuanto a reflexiones acústicas.

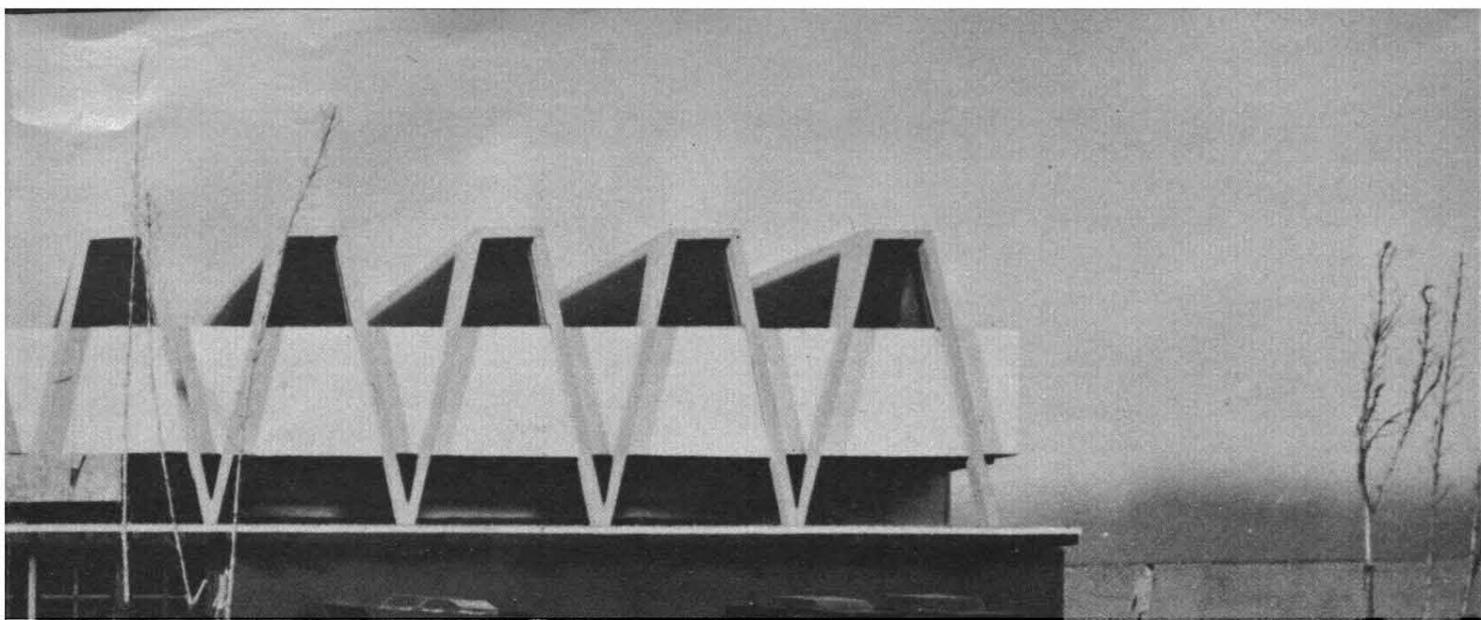
LOS AUTORES

Vista de las tribunas. Sin la cubierta de la maqueta.



MEXICO no contaba más que con la Arena México y, en contados casos, con el Auditorio Nacional para celebrar esporádicamente eventos de patinaje sobre hielo. Era cuando venía de gira el Holliday On Ice o cuando en la Arena México no estaban realizándose temporadas de box o encuentros de basquetbol, cuando nuestros capitalinos podían disfrutar de los azares que a todo novel patinador le depara el encuentro sobre dos afiladas navajas, con una pista de hielo.

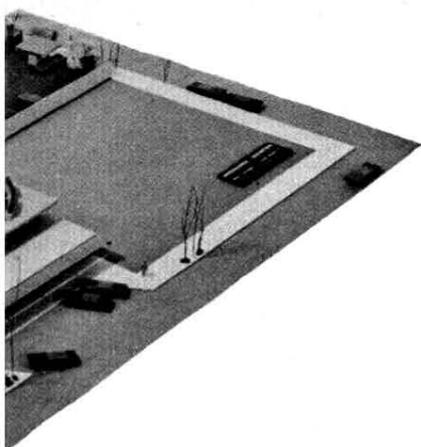
Tal parece que ya se dejaba sentir desde hace mucho tiempo la necesidad de edificar unas instalaciones que estuvieran expresamente dedicadas al sajon deporte, e igualmente, parece que siempre son los hombres de empresa los que detectan con mayor claridad las necesidades futuras, pero ya inmediatas, que ciertos grupos sociales van a manifestar. ¿En qué datos se ba-



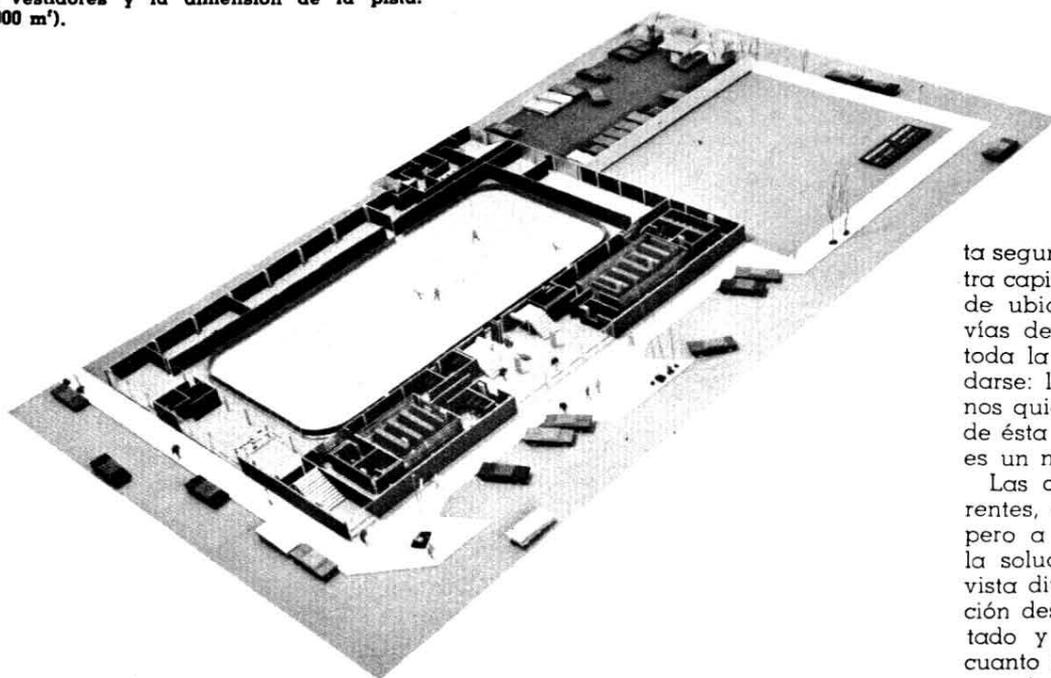
Fachada principal.

sa esta intuición de nuevos mercados y de la producción de nuevos productos? Si en la planeación de estas dos pistas de hielo, una ya terminada y la otra próxima a inaugurarse hubieran intervenido sociólogos y administradores de empresas, tal vez no nos extrañaría tanto la aparición de estas obras. Pero no fue así y sin embargo, el éxito que está logrando, la diversión que están procurando, entre resbalones, chapoteos y florituras, salta a la vista.

La pista que se encuentra en Mariano Escobedo fué pensada considerando con ánimo precautorio que podía desmontarse en algún día. Pero la que está en la Av. Revolución, en una de las zonas más populosas del Distrito, ha sido planeada en concreto, en un concreto que dura toda la vida. Las condiciones pues han cambiado: y es-



Planta baja. Notése los vestíbulos, las áreas de vestidores y la dimensión de la pista. (1000 m²).



ta segunda pista con que contará nuestra capital, desde que se pensó en dónde ubicarla así como en las mejores vías de acceso y comunicación, tiene toda la intención de llegar para quedarse: lo que traducido a otros términos quiere decir que los inversionistas de ésta saben ya que la pista de hielo es un negocio seguro y solvente.

Las dos pistas son totalmente diferentes, siendo el problema el mismo, pero a los arquitectos se les planteó la solución desde diversos puntos de vista divergentes: la una era construcción desmontable y sobre terreno rentado y la segunda permanente. En cuanto a la disposición interna de sus espacios, habremos de comentarla posteriormente cuando esté terminada, y cuando podamos apreciar con claridad en cuales otros aspectos están ofreciendo nuevas soluciones los arquitectos mexicanos.

UN DEPORTISTA* RESPONDE



HAY ATLETAS LEGENDARIOS



HAY INSTALACIONES PARA PRACTICAR



ALBERTO ISAAC *

ALBERTO ISAAC

DE LA REPUBLICA DE CUBA

Sr. Ramón Vargas Salguero,
Revista CALLI
Plaza de Miravalle No. 2-201,
México 7, D. F.

Estimado amigo:

Una deuda de gratitud, a usted y a ese grupo de hombres de sensibilidad e integridad que hacen en común esfuerzo de la revista CALLI una exquisita obra de arte, me trae la gozosa obligación de testimoniar en cuánto apreciamos la publicación en el número de enero-febrero del corriente del trabajo "La Arquitectura Cubana y la Revolución", ilustrados, con apuntes de Salvador Pinoncelly y numerosas fotografías, las conclusiones del VII Congreso Internacional de la Unión Internacional de Arquitectos, celebrado en La Habana y el discurso de clausura del evento de referencia pronunciado por el Primer Ministro del Gobierno Revolucionario de Cuba, Comandante Fidel Castro.

Es obvio que insista en la importancia que tiene el que una publicación de la solvencia moral de CALLI difunda objetivamente logros indiscutibles de la Revolución Cubana.

Con saludos revolucionarios de Patria o Muerte, me reitero de usted muy cordialmente,

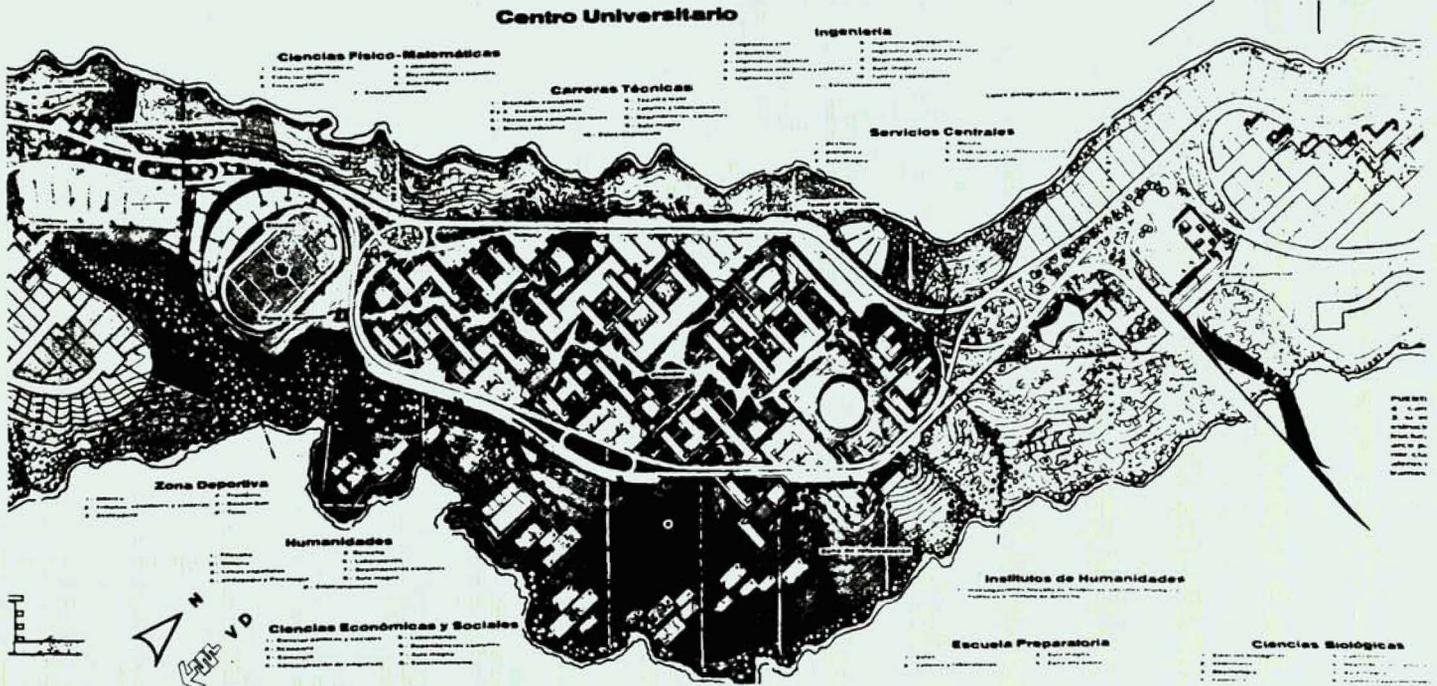
Dr. Raúl Aparicio Nogales,
Consejero Cultural
Embajada de la República
de Cuba



CONGRESO NACIONAL DE INGENIEROS

En el antiguo Palacio de Minería —calles de Tacuba— de la ciudad de México, se celebrará durante los días del 3 al 8 de agosto del presente año el CONGRESO NACIONAL DE INGENIEROS CIVILES. El tema del congreso es **la ingeniería al servicio de México;** y para el efecto, el consejo directivo ha convocado y dado a la publicidad los temas precisos de las ponencias y los eventos de que constará dicho Congreso Nacional, entre los que destacan las exposiciones fotográficas y de materiales, películas, visitas a obras, etc.

El Presidente del Congreso es el **Ing. José Hernández Terán;** el Director del Congreso, el **Ing. Jorge Aguilar Ortiz** y la Dirección de exposiciones la desempeña el **Ing. Sergio López Mendoza.**



CONCURSO: NUEVA CIUDAD UNIVERSITARIA

EN las inmediaciones del fraccionamiento Tecamachalco, en una superficie de 300,000 metros cuadrado se ubicará una nueva universidad (**Ciudad Técnico Universitaria Anáhuac**) para la ciudad de México con capacidad de 10,000 alumnos.

El Patronato y el comité de construcción en este nuevo centro universitario convocaron a un concurso privado. Los arquitectos invitados fueron: **Augusto H. Alvarez, Héctor Alfonso Rebaque, Enrique Cervantes Sánchez, Domingo García Ramos, Enrique de la Mora y Palomar, Enrique del Moral, Imanol Ordorika y Jaime Ortiz Monasterio.**

El programa suscito es éste: habrá escuelas preparatoria, superiores de casi todas las especialidades existentes en la UNAM un estadio, teatros, habitación, rectorías, oficinas administrativas y zona de habitación (no escolar) futura _ alrededor de la nueva universidad.

El jurado estuvo formado por los arquitectos Henry L. Wright, ex-presidente del Instituto Norteamericano de Arquitectos (AIA); Pedro Ramírez Vázquez, gerente del CAPFCE; Héctor Mestre, Vicente Medel, representante del CNAM, y el ingeniero José Villanueva, funcionario del D. D. F.

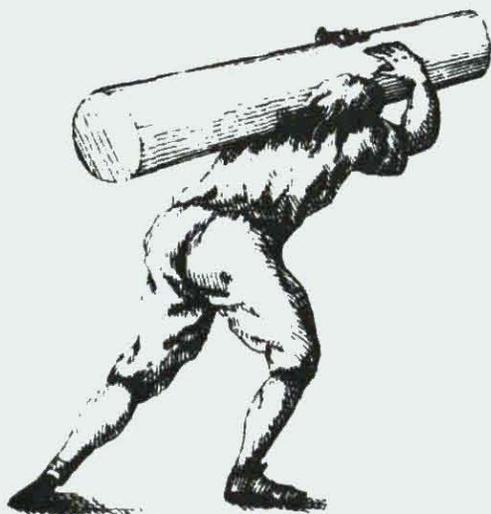
Los proyectos fueron ampliamente elaborados y todos los trabajos desarrollados tienen cantidad y calidad notorias: estudio topográfico, de vialidad, composición de conjunto y de detalle, maqueta, estudio económico, programa de obra, etc.

El jurado después de estudiarlos otorgó los siguientes premios: **1er. lugar: Arq. Enrique Cervantes** (con la colaboración de los Arqs. Carlos Rodríguez Robles y Guillermo Domínguez Palacios); **2o. lugar: Arq. Imanol Ordorika;** **3er. lugar: Arq. Enrique de la Mora y Palomar.**

En próximo número daremos a conocer el fallo del jurado y los proyectos presentados.



ENRIQUE GONZALEZ PEDRERO



He recibido con gran interés la invitación de la revista CALLI para exponer mi punto de vista sobre dos problemas tan apasionantes como polémicos: el que plantea el mercado de trabajo a las profesiones liberales y al artista, y el de las relaciones entre el creador y la sociedad. Empezaré por responder a la primera parte de la interrogante.

1.—El mercado de trabajo y las profesiones liberales.

Sabemos que, de acuerdo con los principios de la organización económica liberal son las diversas fuerzas económicas que intervienen en un mercado regulado por la ley de la oferta y la demanda las que, al pugnar por su propio beneficio, no sólo impulsan a la sociedad por el buen camino sino que, al beneficiarse ellas mismas, benefician al conjunto social. Este orden es un reflejo de su componente individual: el ser humano es egoísta por naturaleza, y de ahí la persecución permanente del beneficio propio. Hay individuos, naturalmente, más dotados que otros. A dichas capacidades se deben esencialmente las distintas posiciones, los diferentes rangos sociales. A mayor capacidad, inteligencia, habilidad, mejor lugar en la sociedad. La mejor intervención posible en una sociedad organizada de este modo es la no intervención. El Estado debe simplemente cuidar de que en el juego competitivo que se establece en la sociedad, de que el reflejo de la "struggle for life", no intervengan fuerzas ajenas que puedan romper el "equilibrio" que "naturalmente" se ha realizado.

Esta es, esquemáticamente, la teoría en que se funda la sociedad civil o burguesa, como la llamó Hegel; la sociedad capitalista. Pero en esta organización hay algo más que capacidades naturales. Hay, sobre todo, una ins-

titución sobre la que se funda la ordenación social: la propiedad privada. Es a partir de esta institución como se organiza realmente la sociedad (aunque la ideología liberal haya tratado de justificarla con un ropaje teórico diferente). Es la propiedad privada la que determina las jerarquías en una sociedad.

Lo social no es, pues, un agregado, o una suma de individuos. Está integrado por diferentes clases sociales originadas en la existencia de la propiedad privada. Si hay clases propietarias y clases que no lo son, su producto, la sociedad, no es un todo armónico y en perfecto equilibrio. Por el contrario: el "equilibrio" es el producto de la presión que una clase poderosa —la propietaria de los medios de producción— ejerce sobre aquella que lo único que posee en su fuerza de trabajo. Así, todos los productos sociales, Estado, mercado de trabajo, etc., están marcados por esta relación original, son un reflejo de este desequilibrio fundamental: los que tienen para comprar y los que necesitan vender. Naturalmente, el que compra es quien impone las condiciones, quien regula el "libre" juego de las relaciones: **el que compra manda**, dice el refrán. Manda económica, política, ideológicamente.

Este proceso fue, en términos generales, el que siguieron en su desarrollo las naciones occidentales a partir del surgimiento del Estado moderno, y en él la burguesía, la clase propietaria, fue la "promotora"; el proletariado, el ejecutor.

Decíamos antes que el objetivo social básico es la persecución del beneficio. En esta sociedad se produce lo que se vende o lo que se puede vender. No son las necesidades sociales, humanas, las que cuentan, sino el **lucro**. Se compran el trabajo y los servicios útiles para la producción de lo que deje beneficio. El trabajo está determinado, entonces, no por su utilidad humana, sino por su utilidad económica. En un momento de auge, de expansión, pueden ser necesarios determinados tipos de trabajo. Su duración estará determinada por la durabilidad del período expansivo.

Poco importa, pues la vocación, las tendencias naturales del ser humano. Para la selección de la profesión se tendrá en cuenta no sus inclinaciones sino su rentabilidad, su lucratividad en el mercado de trabajo. De ahí el desperdicio de energías, de tiempo, de dinero. Un derroche que —temporalmente— quizá pueda soportar la sociedad superdesarrollada pero que por supuesto, no pueden ni deben hacer los países subdesarrollados.

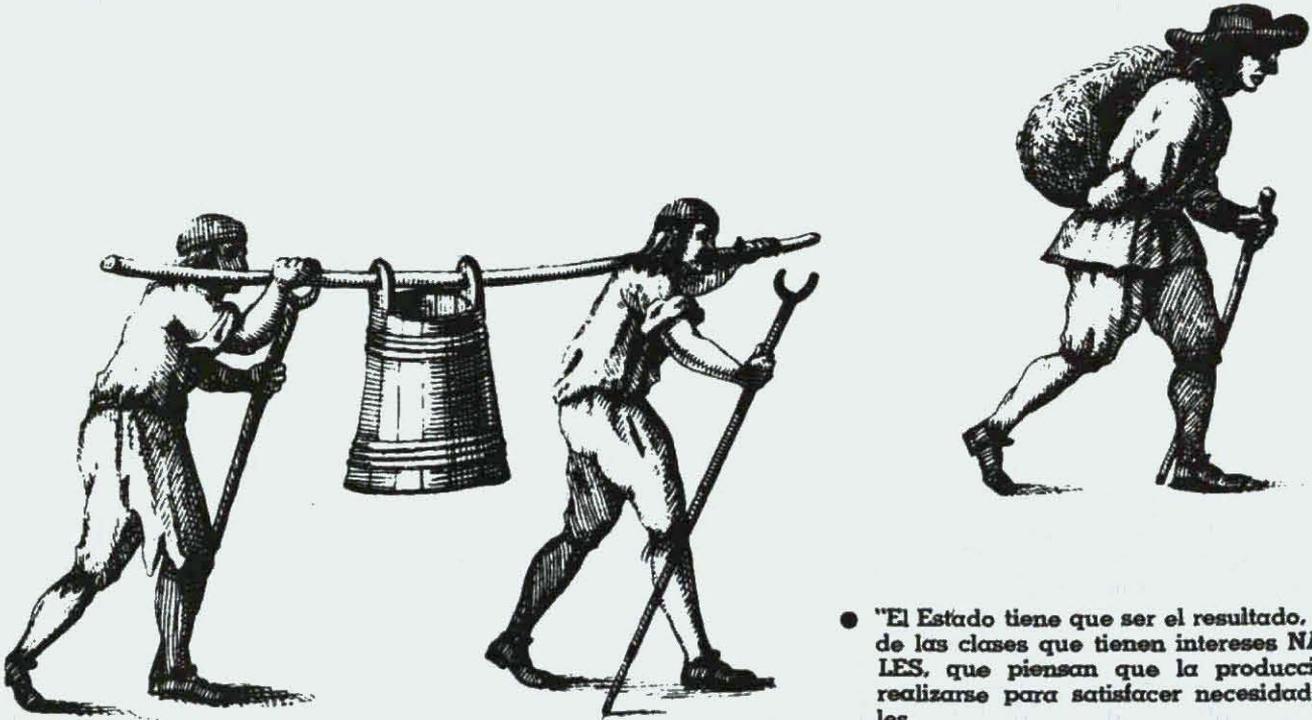
Los países subdesarrollados —y México es uno de ellos— no pueden perder tiempo, dinero y esfuerzo en formar una clase "promotora" que emprenda las tareas que hace siglos realizó la burguesía en occidente, porque ahora les costaría infinitamente más, en todos sentidos. El Estado, en estos países, tiene la obligación histórica de realizar en el lapso más corto de tiempo —mientras más tiempo pase más difícil será— lo que en aquellos realizó la burguesía. Para poder llevar a cabo esta tarea tiene que jerarquizar metas, organizar el impulso nacional, canalizar las energías de todos. En una palabra: planificar, racionalizar la producción nacional.

Por supuesto: ese Estado tiene que ser el resultado, el reflejo de las clases y sectores sociales que tienen intereses **nacionales**, que piensan que la producción debe realizarse para satisfacer necesidades sociales. Aquí, la producción cambia de signo: ya no representa el lucro, el beneficio profesional, sino el beneficio social, éste es el que cuenta.

A partir de este instante la educación, las profesiones, cobran un significado diferente. Ya no pueden verse —nunca se vieron— con ojos individualistas. La educación es una inversión a mediano plazo que realiza la sociedad para obtener su finalidad principal: desarrollo. Los planes de estudio, los **currícula** profesionales, están determinados por una necesidad social. **Profesional egresado equivale a profesional asegurado**. Se tiene una obligación que cumplir con la sociedad: pagar la inversión que se realizó en nosotros, fortalecer el conjunto social ya que con ese fortalecimiento estaremos beneficiándonos todos. Esto es: rendir la cuota de trabajo social a que estamos obligados como miembros de un conjunto que hizo posible nuestra realización profesional. Es así como se forja la indestructible relación de lo humano con lo social: el hombre hace a la sociedad, la sociedad hace al hombre.

Es evidente que, en una sociedad organizada de esta

PROPIEDAD PRIVADA = SOCIEDAD ANARMONICA Y DESEQUILIBRADA



- "El Estado tiene que ser el resultado, el reflejo de las clases que tienen intereses NACIONALES, que piensan que la producción debe realizarse para satisfacer necesidades sociales."

modo, **todos** los hombres, los profesionales, los artistas y los que no lo son, tienen un papel que desempeñar: contribuir al progreso histórico, al desarrollo, al logro de una vida social cada vez más acabada, más humana.

2. El artista y la sociedad.

La pauta para comprender la interrogante de la **creación humana** —sea o no artística— es la acción, la práctica, el **trabajo**. El hombre es lo que piensa, pero, sobre todo, lo que hace (mejor dicho: a partir de lo hecho podremos comprender mejor lo pensado y viceversa). En una palabra, el hecho humano es **total**.

Esta **actividad**, este trabajo es el que le sirve a los seres naturales —animales y hombres— para satisfacer sus necesidades para **vivir**, en el sentido más inmediato del término. Pero hay una serie de creaciones —y aquí colocaríamos ya a las artísticas— que no han sido producidas con el objeto de satisfacer necesidades naturales o elementales. Obras que, al contrario, se han llevado a cabo una vez que las necesidades naturales fueron satisfechas. De donde se deduce el principio diferenciador de un movimiento que sólo en apariencia es semejante: porque no es lo mismo el trabajo para satisfacer la necesidad, que la necesidad de trabajar para satisfacerse, para realizarse. En aquél, la actividad es un **medio** de subsistencia. En éste, la **finalidad** de la vida humana, lo que nos distingue de la naturaleza, lo que nos hace trascenderla, lo que nos hace hombres. Porque la diferencia entre el hombre y los demás seres naturales estriba en la necesidad permanente de crear que aquél tiene, de encarnarse en obras valiosas para él y para sus semejantes y en las que sólo él se reconoce y valora.

Así mientras más alejado esté el trabajo de la necesi-

dad, será más humano. La creación artística, en tanto que satisface una necesidad no "natural" sino **humana**, sirve para afirmar, para expresar al hombre. La creación artística **es**, pues, un trabajo que debe ser considerado como fin, nunca como medio. Marx lo dijo en pocas palabras: "El escritor (el artista) jamás considera sus trabajos como un medio, sino como fines en sí".

Ahora bien, si la función de la sociedad es encaminarse a la consecución del desarrollo histórico, la función del arte o una de las funciones del arte en la sociedad —pasada, actual, venidera—, en México o en cualquier otra parte, ha sido siempre la de adelantarse a su tiempo. Esto no quiere decir que el arte, que el artista, no refleje su tiempo o su clase, pero sí que si se trata de un gran artista, éste irá más allá de los límites de aquél o de ésta, reflejará una realidad humana de "siempre", captará las aspiraciones del hombre, realizará un trabajo **humano**.

Shakespeare, Goethe, Balzac o Kafka reflejan puntos de vista clasistas. Esto es notorio. Pero ¿podríamos afirmar que ahí se agotan sus obras? El tiempo histórico es marco permanente de las obras de Shakespeare ¿pero acaso Otello, Hamlet, Macbeth han existido sólo durante la época isabelina? ¿El drama fáustico es un problema intelectual temporal? ¿Las concepciones de clase y la ideología conservadora de Balzac le impidieron el mejor fresco de una época y algunos retratos típicos (Rastignac, César Biroteaux, etc.), que reconocemos todos los días? Y la reducción inhumana que pinta Kafka en la **Metamorfosis** o la enajenación burocrática que se da en la sociedad contemporánea ¿no son más que producto de su imaginación pequeño-burguesa decadentista y las sufrimos sólo cuando leemos **El Castillo** o **El Proceso**? El arte refleja su sociedad y su tiempo, pero lo hace dialécticamente: conservando-negando, y superándolos.

- El hombre-artista realiza trabajo social, cumple con la sociedad, con su pueblo. Pero el artista-hombre amplifica la sociedad, enriquece su visión, la trasciende, cumple con el hombre.



- El arte refleja su sociedad y su tiempo, pero lo hace dialécticamente: conservando-negando y superándolos.



¿Cuáles son las dificultades que el creador encuentra en esta tarea? Las que él mismo ha creado: la sociedad y sus mecanismos. Hasta el momento siempre ha tropezado con ellos con sus propias trampas: en la sociedad capitalista son explicables pues la propiedad privada convierte su fuerza de trabajo en mercancía, mercantiliza al hombre mismo. Sus obras, en consecuencia, dependen del mercado: se produce lo que se vende. Aquí no es posible hablar de creación humana, porque en esta sociedad la propiedad privada lo es todo, el hombre se vende como cualquier otra mercancía.

Ahora bien, en una sociedad en que se ha superado la ley de la selva, que se ha racionalizado, que produce en beneficio del hombre, una vez que el individuo ha realizado su cuota de trabajo social, su empleo de energía indispensable para vivir, necesita, como ya hemos visto, para poder realizarse como humano, plasmar en obras su realidad humana, íntima, específica, de siempre.

Por tanto, si se confunde, como en múltiples ocasiones ha ocurrido, el trabajo para satisfacer necesidades naturales con el trabajo humano y se le planifica también, se caerá, aun no queriendo, aun queriendo producir los efectos contrarios por distinto cauce, en una situación semejante a la que prevalece en la sociedad capitalista. En una el arte dependerá del "gusto" del mercado, en la otra del "gusto" del planificador (del Estado).

En consecuencia, el artista, tiene que luchar para perfeccionar la sociedad, para hacerla más acabada, más humana. Por ello tiene que laborar junto a la sociedad, pero adelantándose a ella, yendo siempre más allá de ella, luchando por amplificarla, por alargarla. Esto crea inevitablemente fricciones con la sociedad, con sus representantes, con sus integrantes.

La sociedad tratará siempre de "integrar" al creador, él de ampliarla. Es en este marco: integración—ampliación, orden—movimiento, en el que se mueve el artista. De ahí la comprobación del adagio, "nadie es profeta en su tierra", en su tiempo con el artista, con el verdadero creador. Basta pensar en Joyce, Faulkner, Ionesco. Se me dirá que cito casos extraordinarios. Y es claro: son ejemplos que nos sirven para ver con claridad dos problemas: el de la libertad del artista y el de la relación con el pueblo, para enseñarnos algo acerca de la ambigüedad, no necesariamente humana de la obra de arte.

El hombre-artista realiza trabajo social, cumple con la sociedad, con su pueblo. Pero el artista-hombre —y el grande siempre es ambos —amplifica la sociedad, enriquece su visión, la trasciende, cumple con el hombre.

Resumiendo: es deseable, y debemos pugnar por ello, planificar cuanto antes la actividad económica para alcanzar en un futuro inmediato los frutos de un desarrollo económico **nacional**.

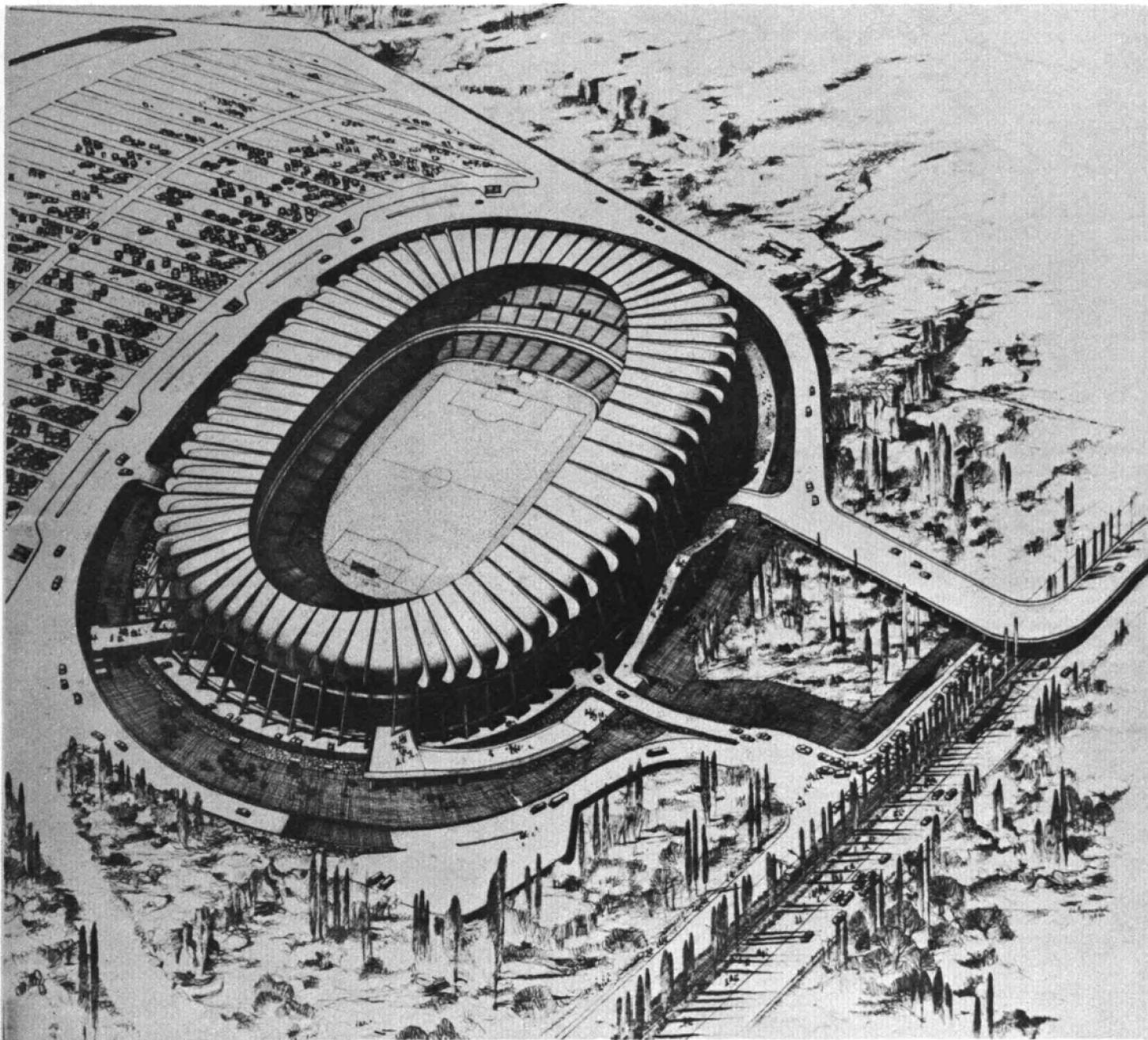
El artista, como todo ciudadano interesado en la buena marcha de los asuntos públicos, está obligado con la sociedad que lo ha formado y debe contribuir con su cuota de trabajo a la realización de las finalidades sociales que la comunidad se ha impuesto. Pero una vez satisfecha esta "cuota de trabajo social" debe tener plena libertad de creación. Lo contrario sería reducirlo nuevamente a la naturalidad y entonces habría que preguntarse ¿para qué todo el esfuerzo por racionalizar la actividad económica? San Marcos escribió: "El sábado por causa del hombre fue hecho, no el hombre por causa del sábado". ¿O es, acaso la actividad económica y no el hombre el centro del sistema?

Es aquí donde reside, no el compromiso, sino el principio de solución al enfrentamiento hombre-sociedad y en nuestra voluntad y conciencia está el lograrlo.

LA GENTE, EL FUTBOL Y LOS ESTADIOS

ARQ. PEDRO RAMIREZ VAZQUEZ
ARQ. RAFAEL MIJARES ALCERRECA

Perspectiva de conjunto.



ESTADIO
DE
FUTBOL
AZTECA

SE ha proyectado un estadio de fútbol **soccer**, con un cupo para 100,000 personas, pensando en satisfacer plenamente la gran demanda que este maravilloso deporte tiene actualmente en México.

Se considera que, por sus comodidades, su funcionamiento y su estética, puede obtenerse de esta obra un estadio de primer orden.

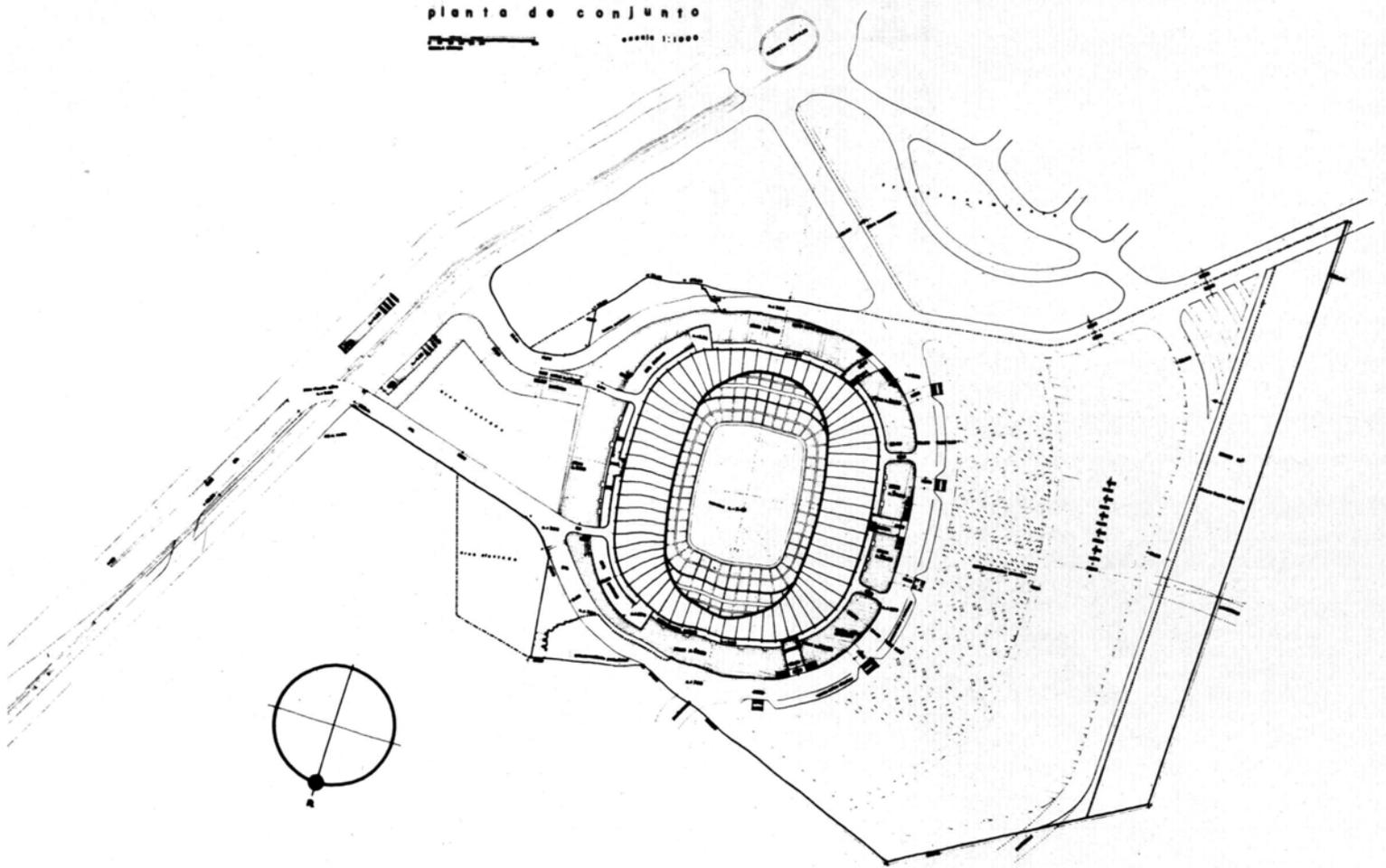
LOCALIZACION:

El terreno se encuentra localizado al sur de la ciudad, sobre la calzada de Tlalpan, y a más o menos 500 metros del Monumento a Zapata, en el lugar denominado Pedregal de Santa Ursula.

planta de conjunto



escala 1:1000



COMUNICACIONES:

Se cuenta actualmente con la calzada de Tlalpan, como vía de primer orden; además se prevé que pase por el terreno la continuación de la Av. Niño Perdido, y se ha hecho un entronque con la avenida que va del costado poniente del terreno a Insurgentes Sur, a la altura de la Pirámide de Cuicuilco, misma que lleva al anillo periférico.

VIALIDAD:

Para automóviles se tiene proyectado un paso elevado con 6 carriles que ligen la Calzada de Tlalpan con los estacionamientos interiores, y que, sumado a los demás accesos, (otro más por Tlalpan y 2 que arrancan del Monumento a Zapata) forme dos circuitos interiores para un flujo perfecto de automóviles, taxis y camiones, antes y después de cada partido, sin cruces de circulación y sin cruces de peatones a nivel.

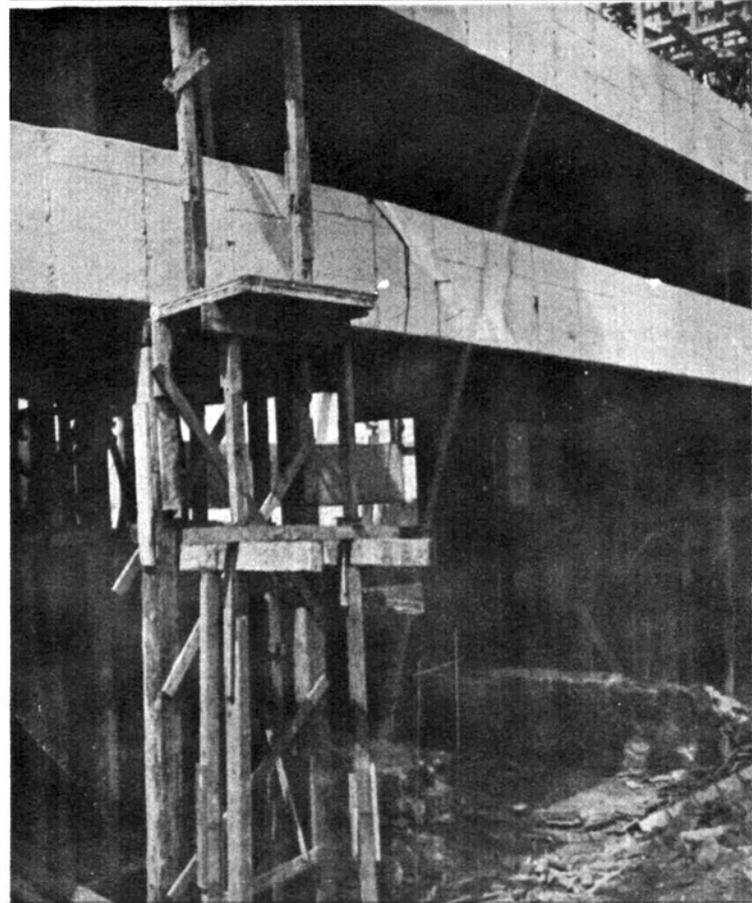
Los autos que van a la planta de estacionamiento para palcos, cuentan con un acceso directo desde la Calzada de Tlalpan, y con dos más que se desprenden del circuito de acceso; tienen asimismo igual número de salidas. Los estacionamientos generales cuentan con un área amplísima para dar servicio a la gran mayoría de aficionados que llega en auto propio.

Los peatones tienen dos grandes accesos por la Calzada de Tlalpan y otros secundarios al sur del terreno, que los llevar, a una amplia plaza de circulación y distribución, periférica a la masa del estadio; la unión de esta plaza con los estacionamientos generales se logra por medio de escaleras y puentes a desnivel, para evitar el cruce con arroyos para autos.

FUNCIONAMIENTO Y DIVISION DE LOCALIDADES

Para protección de sol y lluvia de la mayoría de los espectadores, se ha pensado en una cubierta con un volado que varía de 20 a 50 metros según el asoleamiento de la localidad (menos en cabeceras y más en laterales).

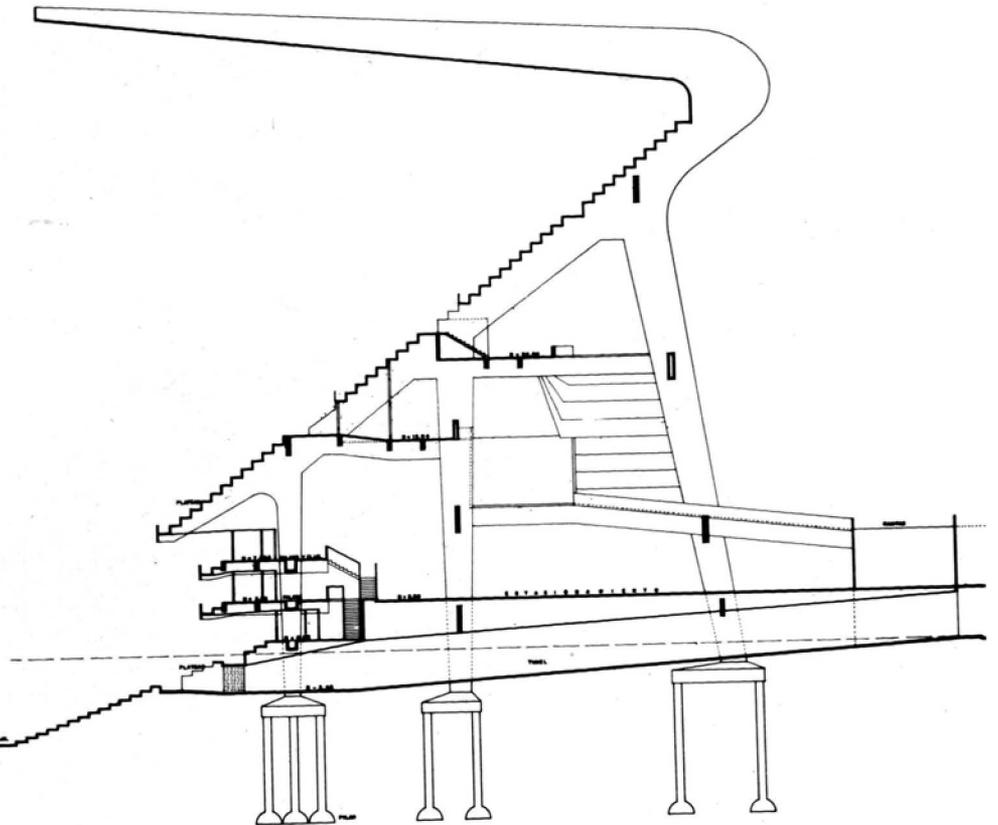
Planta de conjunto



LA creciente afición a los deportes es característica de nuestro tiempo. En todos los países y en todas las latitudes la juventud se ha volcado sobre las pistas de atletismo, las canchas, los estadios e incluso se ha desbordado sobre las calles, los parques y las aceras. El fútbol —deporte inglés— se ha universalizado de tal modo que existen grandes organizaciones para proporcionar a la afición el sitio y los encuentros que ésta pide.

Pensadores y filósofos han meditado sobre el juego. Ortega y Gasset demuestra cómo en España la juventud comparte su tradicional afición a los toros con la actual presidida por el fútbol. En México, el deporte que en el siglo XVI tenía una base religiosa y litúrgica, se ha incorporado en la actualidad a las prácticas occidentales con la finalidad de tener "**mente sana en cuerpo sano**", lo que exige canchas y estadios para practicar de modo amateur y profesional.

En una ciudad de cinco millones de habitantes existían únicamente dos estadios profesionales para la práctica



del fútbol. La Ciudad de los Deportes (1945) y el estadio de la Ciudad Universitaria (1952) que resultaban insuficientes. En noviembre de este año se inaugurará el Estadio Azteca para 100,000 espectadores y exclusivamente para fútbol soccer.

Todos los edificios que deben alojar

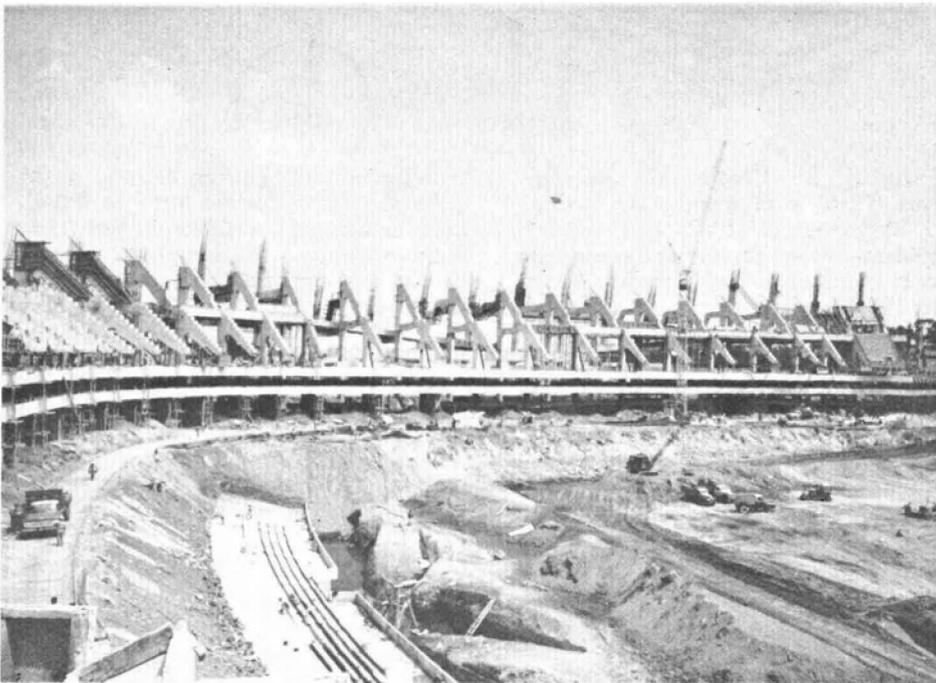
grandes multitudes han exigido al arquitecto una verdadera **torre de Babel**, pero "funcional", repleta de servicios, bella, aséptica y, de ser posible, barata. En los estadios de fútbol esto es típico: se necesita una vastísima distribución de servicios y comodidades que el público pide a los edificios recreativos.

Obras y excavación para cancha, (abril de 1964).

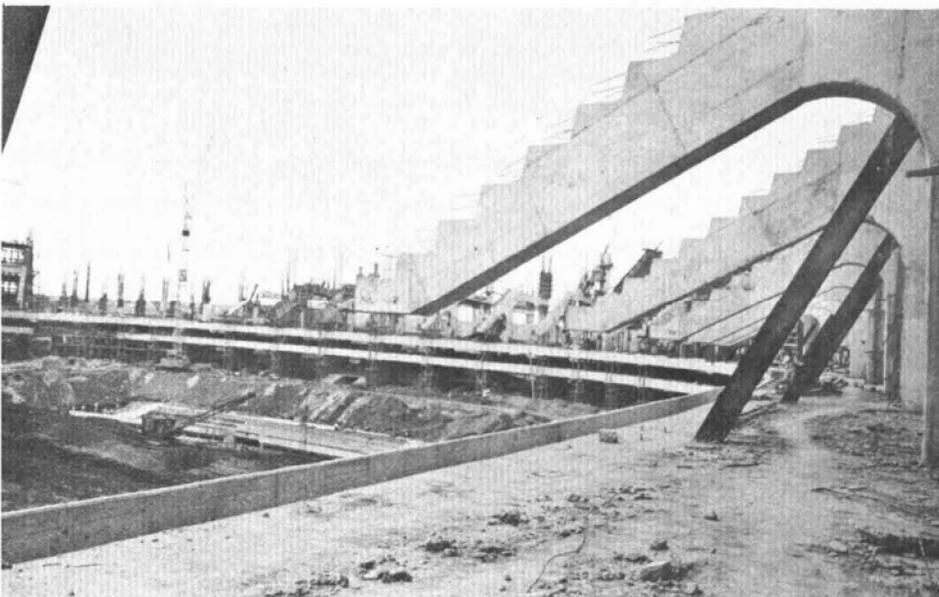




Vista desde la gradería superior.



Detalle de la estructura, en construcción. (abril 2/64).



Es visible así cómo el estadio de fútbol AZTECA consigue una democratización relativa con sus espacios. Una muestra clara de su utilidad pública la tenemos en el apoyo económico que supone la compra vitalicia de localidades; y finalmente la celeridad con que se popularizan estas obras de género deportivo y la adhesión de **simpatía** precisamente por la finalidad colectiva y socializadora del Estadio.

Esta obra es positiva, pues expresa el cumplimiento de una necesidad colectiva —característica de nuestro tiempo— otorgando el mejor servicio posible, según la cantidad a pagar en cada localidad y finalmente es un reflejo fiel del modo de ser del mexicano actual. ¿Se puede pedir más al arte de edificar?

Vista de tribunas en construcción, al nivel de plateas.



BANCOS Y BANQUEROS



ARQ. HECTOR MESTRE
ARQ. MANUEL DE LA COLINA



EL nuevo edificio que alberga todas las empresas del **Banco de Comercio**, en el primer cuadro de la ciudad, está situado en el corazón mismo de la zona financiera, y frente a una popular plazuela que data de la otrora ciudad colonial, conocida con el nombre de Jardín de Niñas, y haciendo esquina con las calles de Venustiano Carranza.

En el sótano, a unos cuatro metros bajo el nivel de la calle, existe un espacioso estacionamiento para vehículos, tanto de funcionarios del Banco como de la clientela. A él se llega por una rampa de doble circulación.

El equipo de aire acondicionado, así como el hidroneumático, la sub-estación eléctrica y demás, también están

alojados en la planta del segundo y del primer sótano.

Se consideró importante poner la entrada principal por la Plaza del Jardín de Niñas, tomando ésta como eje, aunque también se conserva una puerta lateral por la calle de Venustiano Carranza.

El edificio cuenta en total con catorce niveles intercomunicados por nueve elevadores para diferentes usos: cuatro para el público en general, dos para los servicios de cajeros y acarreo de valores, uno para montacarga y servicio, y otro para el director ejecutivo y uno para vehículos al sótano.



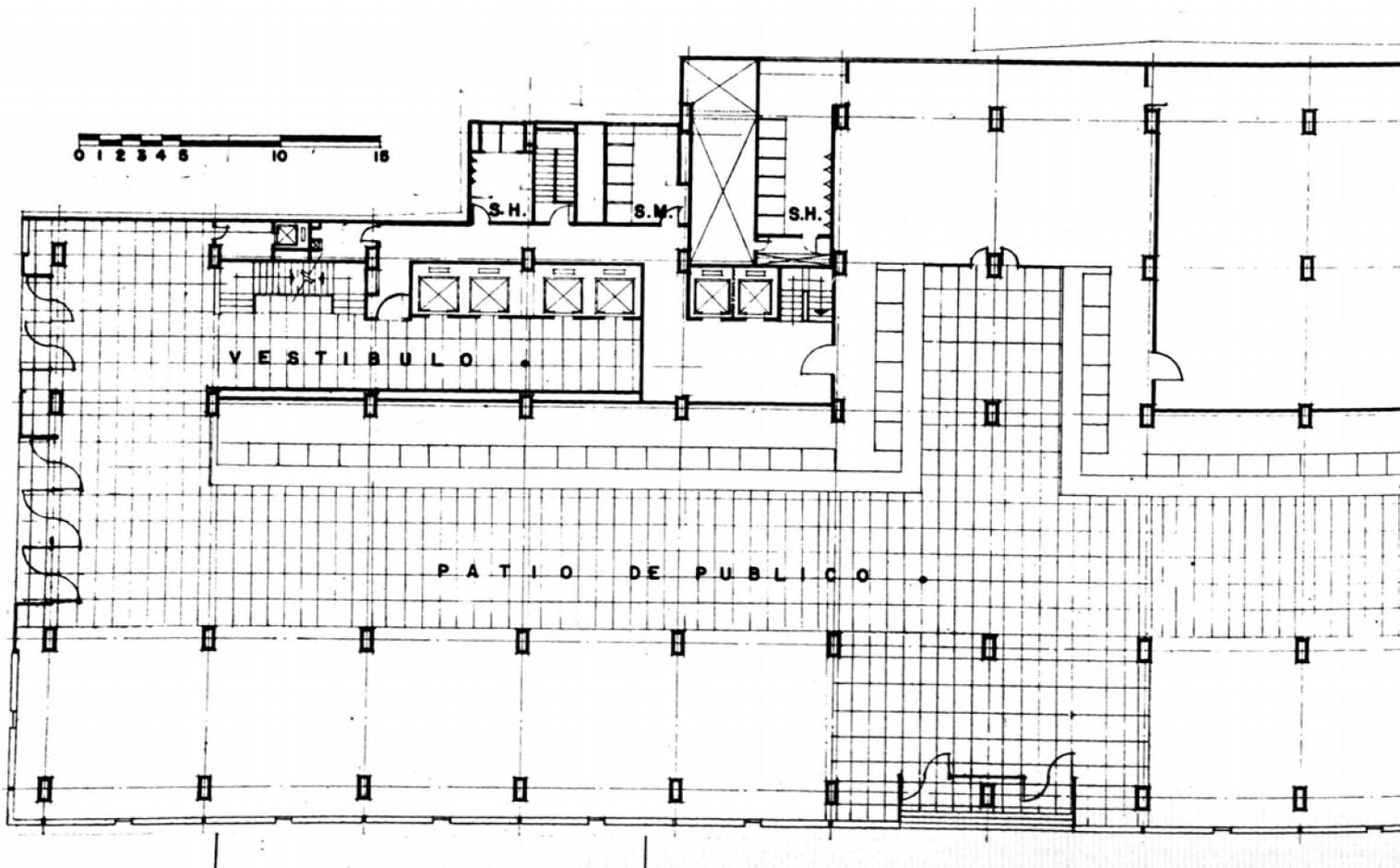
De los asientos o escaños con que en las plazas públicas y en las ferias contaban los primeros banqueros medievales a las novísimas instalaciones bancarias de hoy en día, hay la misma distancia que va de las simples y rudimentarias operaciones que realizaban aquéllos a las complicadas inversiones del capital financiero que caracteriza a los bancos actuales.

Cuando surgen los bancos como instituciones de cambio de moneda y de depósito, les cobraban a los depositantes una cantidad variable por la responsabilidad que significaba el tener a salvo su dinero; y bancos como el de Amsterdam y de Hamburgo fundados en el siglo XVII tenían un aire de fortaleza que respondía a la fun-



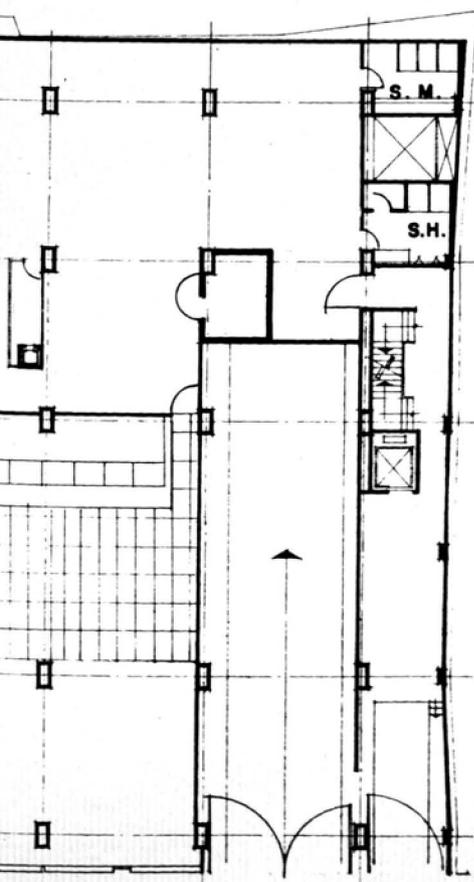
Terraza en el noveno piso.

Planta baja.





Vista del edificio desde Venustiano Carranza y Bolívar.



ción principal que desempeñaban estos bancos: la de guardar a salvo el capital momentáneamente ocioso.

Día con día los edificios bancarios van perdiendo su aire de inexpugnabilidad. Los muros van cediendo el paso a los grandes ventanales, porque con mucha inteligencia los arquitectos se dieron cuenta de que todo el público

podía ayudar a salvaguardar la caja fuerte, que ahora se encuentra a la vista de todo el mundo.

El hecho de que las transacciones bancarias ya no se realicen única y exclusivamente por medio del dinero acuñado, sino por medio de pagarés, cheques y letras de cambio, va a influir en el aspecto que observamos en

Planta baja para público.





Vista aérea.

los edificios bancarios. Ahora tienen el aire que un comercio cualquiera en el que se procura que la mercancía se encuentre lo más a mano posible del cliente.

Funjiendo como inversionistas del capital financiero, producto de la unión del capital industrial y del capital bancario, las distintas empresas privadas, estatales en algunos países, se ven en la necesidad de incrementar lo más posible sus sucursales, ya que de su número dependerá la posibilidad de absorber una mayor cantidad de ahorros de la población. Las sucursales bancarias proliferan de un día para otro e igualmente surgen las grandes centrales de aquéllos.

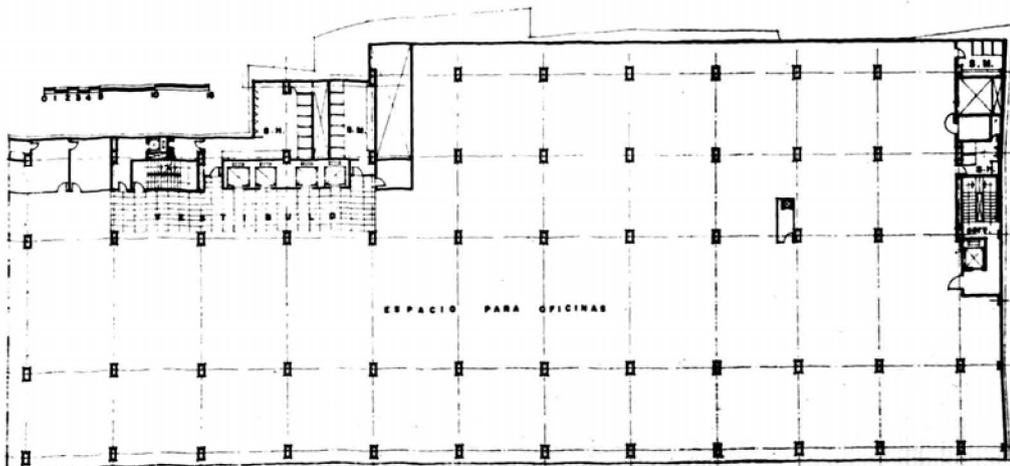
El dispendio económico que habitualmente encontramos en esos edificios responde también a la necesidad que sienten los banqueros de expresar su solvencia económica, como medio psicológico de convencimiento, de lo acertado que ha sido para el público el escoger a dicha institución para que maneje sus ahorros

Calli



Interior

Planta Tipo.





¿QUE ES ESO QUE LLAMAMOS BANCO?

*Entrevista
con el Lic.*

**MARIO
RAMON
BETETA**

¿Podría usted decirnos en forma sucinta, cómo aparece históricamente el Banco como institución?

Si su pregunta se refiere a "los bancos", parece que es un hecho histórico que las primeras instituciones que podría recibir este nombre funcionaron en las ciudades italianas aprovechando su favorable posición geográfica en el cruce de las rutas comerciales más importantes de la Edad Media. Si se refiere al Banco de México, S. A., como Instituto Central en nuestro país, surgió derivado de la Comisión Monetaria que en 1916 fundó el Gobierno de don Venustiano Carranza. Fué formalmente establecido en 1925 bajo el Gobierno del Gral. Plutarco Elías Calles y reestructurado en 1932 cuando adquirió sus verdaderas características de Banco Central.

¿Cuál es la principal función de los bancos en la actualidad?

El sector más importante de las instituciones financieras de una nación lo constituye, sin duda, el sistema ban-

cario. Su función básica es la intermediación profesional en el mercado del dinero y del crédito, esto es, la actividad consistente en recoger del público recursos monetarios para, con ellos, conceder crédito a las distintas actividades económicas. De ahí que la estructura y funcionamiento del sistema bancario sea tan importante para la dinámica de las economías modernas.

¿Cuál es, a su juicio, el valor social que representan las instituciones bancarias y financieras?

El desarrollo económico tiende a hacer el mejor uso posible de los recursos de una nación para elevar el ingreso real de sus habitantes. Al hablar de recursos no solamente me refiero a los físicos y a los humanos, sino también a los financieros; su manejo inteligente y adecuado por parte de la banca es de singular importancia en la promoción del desarrollo económico. Para mí en eso estriba la importancia fundamental de las instituciones bancarias y financieras.

¿Cómo o cuál es el control en lo económico-social que ejercen los gobiernos sobre los bancos, para que se respete una determinada política económica?

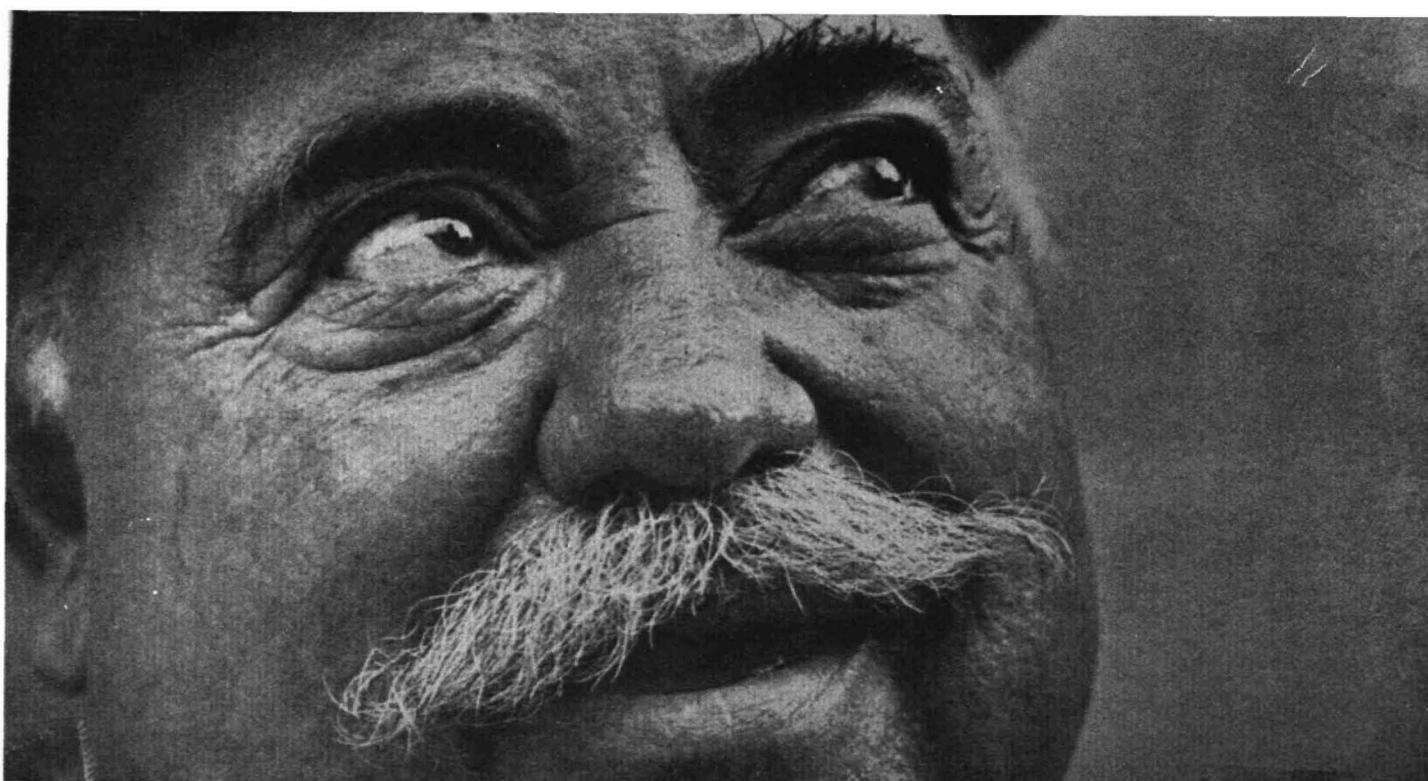
En México el Gobierno parte del principio de que los recursos que se encuentran en poder de los bancos no son de ellos sino que son ahorros del público que les han sido confiados en administración. Con base en ese principio las autoridades crediticias y monetarias no solamente vigilan —a través de la Comisión Nacional Bancaria— el buen comportamiento de las instituciones bancarias sino que trata de orientar sus recursos —mediante la función directriz del Banco de México, S. A.— hacia los sectores de la economía que más eficaz y velozmente promuevan el desarrollo económico del país.

¿Cuál es el tipo de inversiones que el Estado fija a las instituciones de depósito y financieras? ¿Cuál su beneficio social?

Hay dos tipos fundamentales de reglas que, a través del Banco de México, S. A., se imponen a la banca privada para el empleo de los recursos que capta. Unas están destinadas a asegurar su liquidez, esto es, su capacidad de hacer frente a los compromisos contraídos en cualquier momento; la segunda tiende, como indiqué en mi respuesta anterior, a canalizar los recursos bancarios hacia las actividades más productivas. Concretamente el tipo de inversiones que las autoridades señalan como obligatorias son, por una parte, la de valores del Estado, que llena al mismo tiempo los dos objetivos señalados y, además, inversiones en créditos a la agricultura, la ganadería, la industria, la vivienda barata y demás actividades productivas dejando una proporción relativamente menor para el financiamiento de las actividades comerciales.

¿Cuál es el papel del Banco de México dentro de la política económica.

Aunque su función sólo cubre una parte del complejo fenómeno económico, una de las preocupaciones fundamentales del Banco Central ha sido procurar mantener la estabilidad monetaria del país tanto en su aspecto interior, en cuanto al mantenimiento del poder adquisitivo del dinero en el mercado nacional, como en el aspecto externo, que se traduce en el mantenimiento de la paridad cambiaria frente a las divisas extranjeras. La estabilidad monetaria exige una política financiera sana y firme que genere los recursos necesarios para el desarrollo económico del país, evite la inflación,* cuyo efecto más visible es un alza inmoderada de los precios con todas las graves consecuencias que ello acarrea. La estabilidad monetaria de ninguna manera se concibe como una meta autónoma, sino como instrumento que propicia la confianza, la propensión al ahorro, el aumento de la inversión y, con todo ello, el desarrollo económico y la elevación en los niveles de vida.





EL CARACTER EXTROVERTIDO DEL BANCO ACTUAL

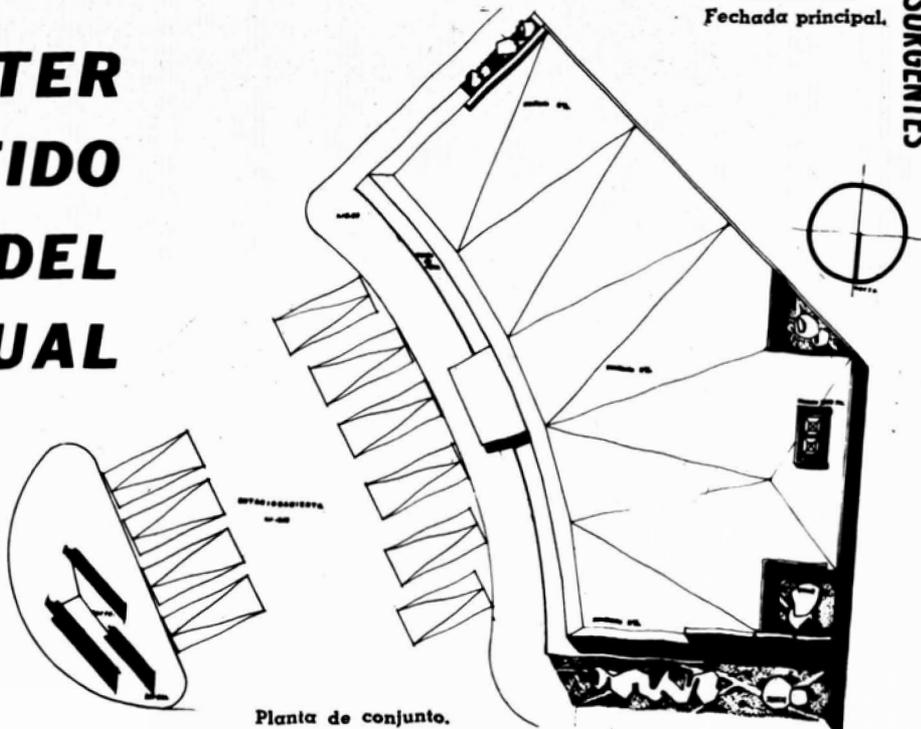
ARQ. FRANCISCO GONZALEZ CARDENAS

EN un cruceo altamente concurrido, el formado por las avenidas Insurgentes y Félix Cuevas, en la zona sur de la ciudad, deseaba construirse una sucursal de banco en un terreno en esquina de forma sumamente irregular, sobre una de estas avenidas y una calle secundaria que desemboca a este cruceo.

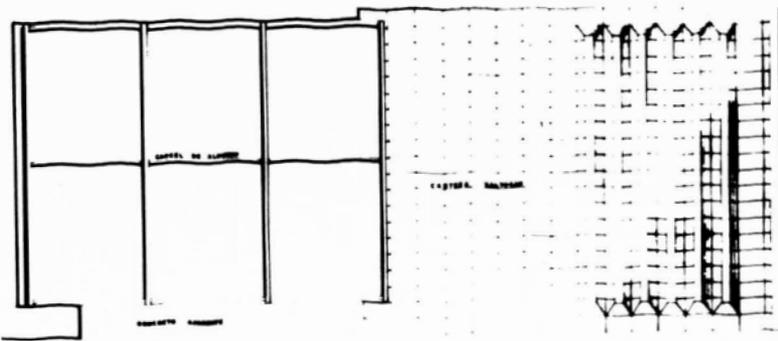
Se planteaba el problema de que el dicho terreno se halla en desventaja con los adyacentes de las otras esquinas por estar un poco remetido respecto a Insurgentes; además había necesidad de utilizar la obra como elemento publicitario.

EL AUTOR

Fachada principal.

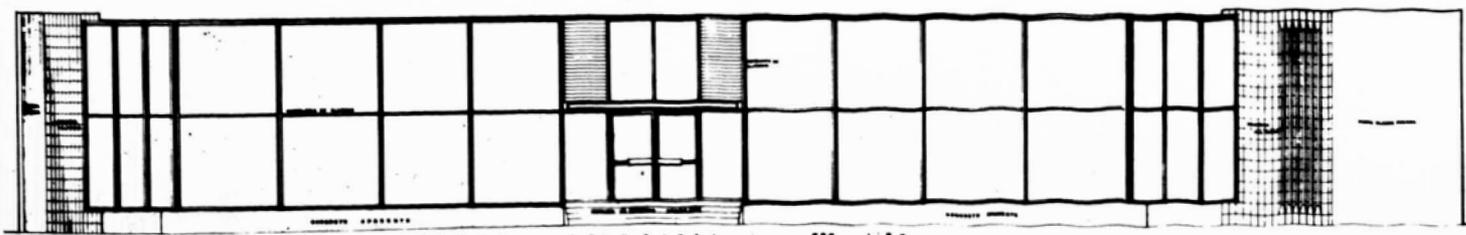


Planta de conjunto.



FACHADA A EXTREMADURA ESC. 1:50

Fachada.



FACHADA PRINCIPAL ESC. 1:50

Primero se construyó un supermercado; luego una serie de locales comerciales fueron apareciendo uno a uno detrás de él; y ahora, en las esquinas que forman la Av. Insurgentes y Félix Cuevas podemos encontrar un centro comercial que cada día va más en ascenso. Una sucursal del Banco de Comercio, el edificio del Puerto de Liverpool, la sucursal del Banco de Londres que aquí presentamos, forman, todos ellos, un conjunto que es como un imán que atrae a todos los vecinos de San José Insurgentes, de Mixcoac, de la Col. Florida de Coyocacán, etc.

Es interesante observar cómo la conocida idea del urbanismo y de la ar-

derías, está cumpliéndose, si no de un modo planificado, al menos con una improvisación que no por serlo deja de realizar conjuntos más o menos integrados.

Si entendemos las sucursales de banco como una especie del género comercial observaremos en este la misma evolución de tipo americano que ha dejado sus huellas en todo comercio. El carácter introvertido del antiguo comercio, ha cedido cada vez más e paso a un local que día con día se procura abrir hacia la calle, cual gigantesco panel que ofrece sus mieles a todos los transeúntes.

Que la mercancía se vea, no importa que por el momento no se compre, pero que vaya quedando en todas las personas la imagen que en un determinado sitio se encuentra un producto que por otras vías se le demostrará que le es necesario. Cuando la propaganda radiofónica y periodística logran su cometido, la persona ya está preparada y sabe que en tal parte se encuentra lo que él necesita.

La arquitectura de corte internacional, con su estructura libre, ventanales de piso a techo, gran transparencia y ligereza ha respondido plenamente a las solicitudes comerciales. Entre otras cosas a esto debemos adjudicar la repetición que de ella se hace y la proliferación de edificios que siguen sus lineamientos.

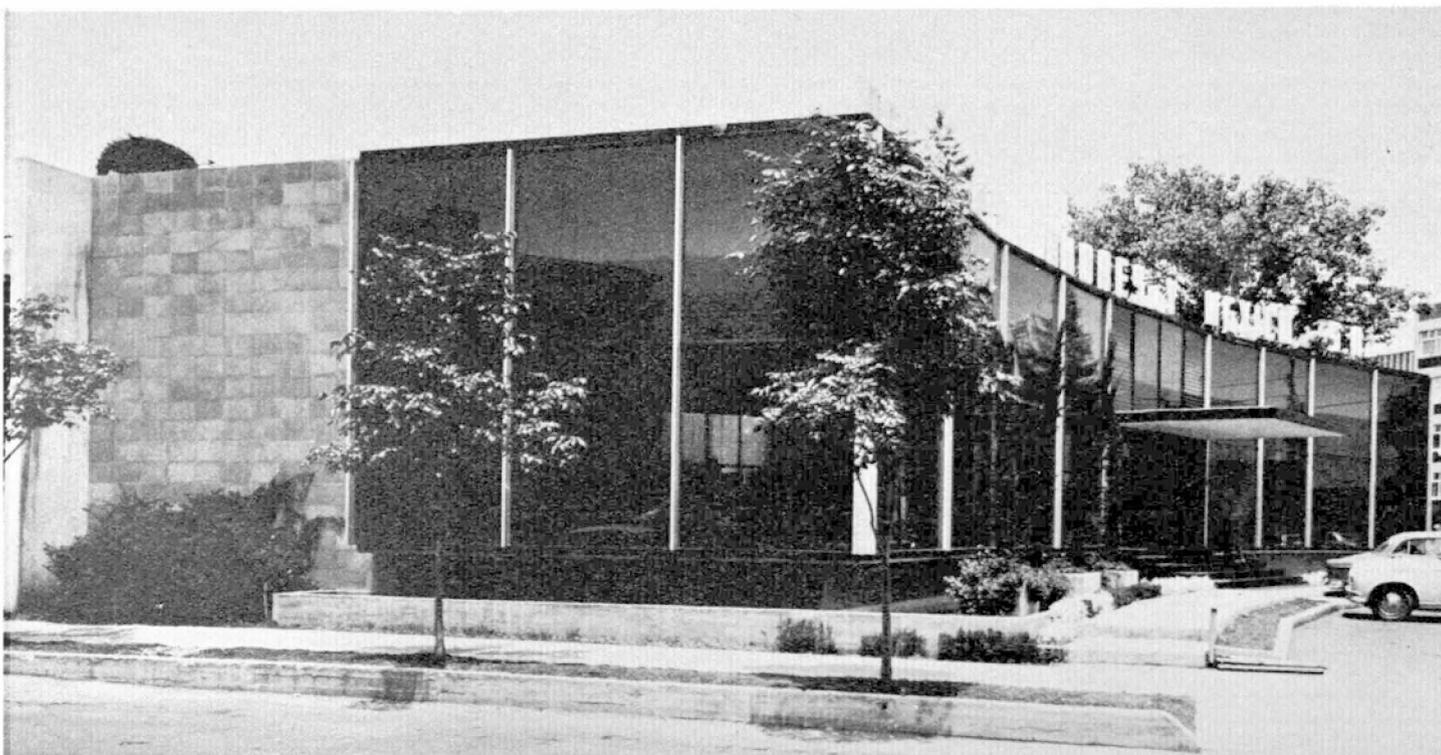
El cliente ve la institución de un otro de sus extremos, observa cómo manejan el dinero, frente a sí tiene la caja fuerte; y todo lo anterior, aunado a materiales elegantes y a la cortesía de quien lo atiende, le hace nacer la confianza en dicho comercio. La arquitectura ha logrado su cometido.



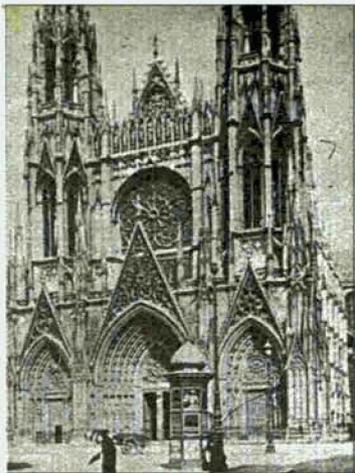
Vista de conjunto desde Insurgentes.

quitectura sobre crear centros comerciales autosuficientes, en los cuales se encontraran tanto telégrafos como farmacia, sucursales de banco como guar-

Volumen cubierto, visto desde la calle Santander.



Calli

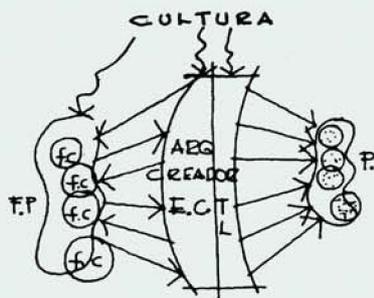


EL PROGRAMA COMO PRINCIPIO EN LA CREACION ARQUITECTONICA

AL iniciar cada capítulo de nuestro estudio hemos presentado un breve resumen o simple enumeración de las adquisiciones obtenidas en los anteriores basados en la conveniencia de relacionar las diversas partes en que lo hemos dividido y además en el tiempo que media entre una y otra exposición. Excúsenos la reincidencia: la base sobre que sustentamos toda nuestra investigación la constituye la identificación del **programa** con la **totalidad de fines causales** que debe alcanzar una obra y la pertenencia de su estudio a unas Teleología y Axiología arquitectónicas. Han ocupado nuestra atención, en seguida, las tres categorías esenciales que perfilan la estructura del programa: **la habitabilidad como finalidad envolvente de todas las accidentales, la ubicación espacio-temporal como cualidad imprescindible de la finalidades arquitectónicas que se dan dentro de una cultura y la dualidad problema-programa**, con sus respectivos caracteres de **objetividad** y de **subjetividad** que han permitido evaluar de mejor manera la posición del creador en el proceso formativo del programa.

En posesión de este acervo ya importante de conceptos acerca de la estructura programal cabría suponer que poco habrá ya que observar; sin embargo aún queda por estudiar una serie más de aspectos que nos permiten mejor perfilar este importante tema de la Teoría, que, ya lo estamos comprobando, se proyecta en la totalidad de los que la integran. Paso a paso, escalón tras escalón, hemos de ir ascendiendo si es que perseguimos una perspectiva mejor cuyos detalles hagan más nítida la idea dinámica que intentamos alcanzar.

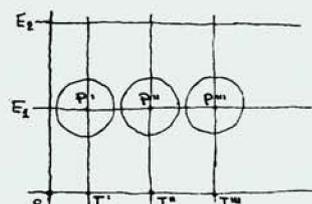
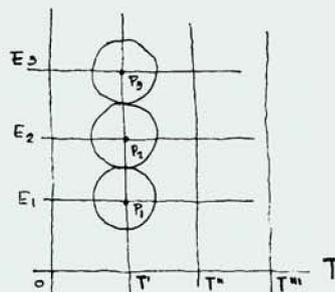
Uno de los últimos esquemas gráficos de que nos valimos en nuestra anterior y última exposición para hacerla más sencilla y breve, mostró con claridad los tres elementos digamos esenciales que concurren en la formación de un programa: **la finalidad-problema, el arquitecto creador y el programa propiamente formulado** que, como veremos es el inicio de la creación que no concluirá sino



al objetivar la vivencia del problema en formas de arquitectura potencialmente aptas para satisfacer las finalidades planteadas. A la vez el esquema nos mostró la participación de la cultura en el proceso formativo del programa, constituyéndose, como hecho incontrovertible, en el cuarto elemento concurrente con los tres propiamente específicos. De tal modo es trascendental esta participación que explica, como lo veíamos en el caso del siglo XIX, y como podrá hacerse con cualquier otro, las modalidades que en cada momento histórico se dan al vivirse la problemática arquitectónica y al plantearse ella misma, pues como se recordará, la cultura influye en la programación de doble manera,

proyectando sus características en lo sustancial y en lo accidental de las finalidades-problema y en la preparación y en la imaginación del creador que las aprende a la postre dentro de su imperio.

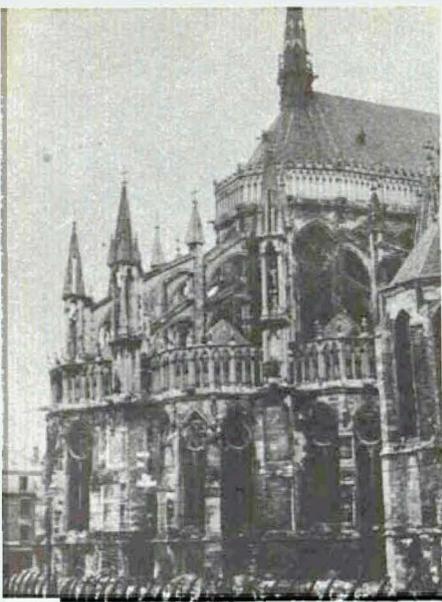
Esta dualidad problema-programa, la situación del creador entre ambos y la de la cultura en torno a todo, nos permite ya emprender una mejor comprensión acerca de la significación de la ubicación en lo que toca a la conmensuración de los radios de vigencia que en el espacio y en el tiempo posea una progra-



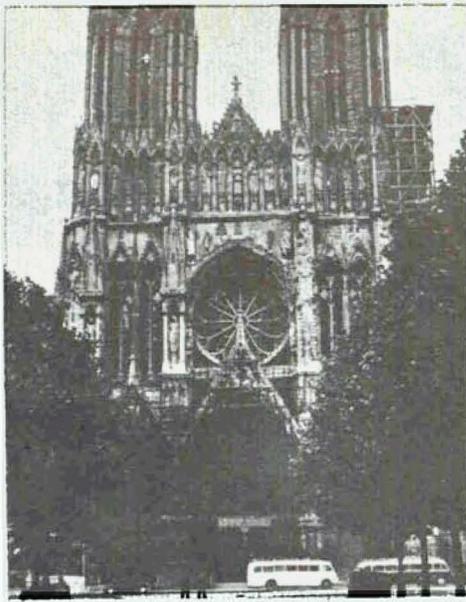
P = programas arquitectónicos.
E = Espacios geográficos.
T = Tiempos históricos.

mación. Al estudiar esta característica hacíamos ver por medio de reflexiones desde luego, pero también por el conducto de las esquematizaciones gráficas, que cada programa puede representarse por un círculo cuyas coordenadas ubicatorias corresponden a lo geográfico-espacial y a lo histórico-temporal. Veíamos cómo al transcurrir el tiempo se desplaza el círculo programático quedando en un momento dado secante, tangente o totalmente externo respecto al que se tomó como punto inicial de partida. En lo relativo a las espacialidades observamos un fenómeno similar, en un momento dado una programación puede ser totalmente ajena a la de una especialidad determinada; puede ser secante o coincidente en parte o puede coincidir en su totalidad abarcando en un mismo tiempo histórico una serie de localidades diferentes.

En otro capítulo de nuestro estudio, definimos la cultura con el antropólogo de Harvard, Herskovitz, como la parte del ambiente que edifica el hombre y que abarca o describe el cuerpo total de creencias, comportamiento o conducta, saber, sanciones, valores y objetivos que señalan el modo de vida de un pueblo, concluyendo que en análisis final comprende las cosas que el pueblo tiene, las cosas que los **individuos hacen y lo que éstos piensan**. Esta última afirmación,



Catedral Reims.



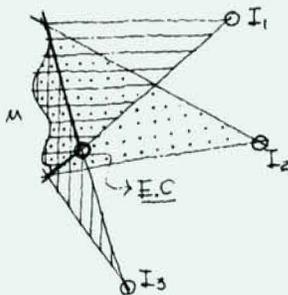
Catedral Reims.



Catedral Amiens.

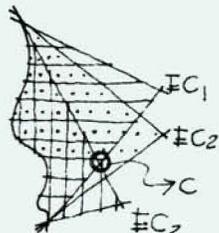
la de que los **individuos hacen cosas y piensan ideas**, nos lleva a comprender que si cada individuo piensa y obra con la libertad de que es dueño y señor, esencia misma de su ser humano, racional y libre como dice Séneca, para llegar a ese cuerpo total que describe la cultura como un todo homogéneo dentro de la heterogeneidad, será indispensable aceptar que existen coincidencias y aspectos envolventes dentro de los haceres y los pensamientos individuales. El lenguaje orteguiano expresa que "La suma de perspectivas individuales condiciona el esquema colectivo de cada generación" (Estética de la Razón Vital. J. E. Clemente, p. 12.—B. Aires 1956). Esta idea inspira la gráfica que mostramos, en la que se aprecia la visión que cada individuo abarca de un mundo que le presenta

4

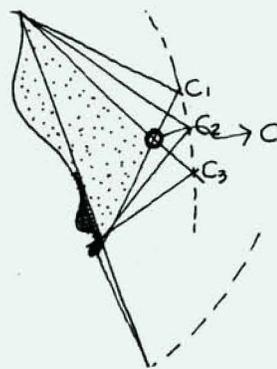


una perspectiva, diferente a cada uno según su posición relativa pero coincidente, o mejor dicho, que al combinarse las diferentes perspectivas, arrojan un área común que es el esquema colectivo (E. C.) en ese lugar y en ese tiempo.

Si aplicamos el mismo gráfico ya no a individuos insertos en una ubicación espacio-temporal determinada sino a los esquemas de varias colectividades ubicadas en diversos espacios y en el mismo tiempo o en el mismo espacio pero en diversos tiempos históricos, las perspectivas o visiones de cada esquema



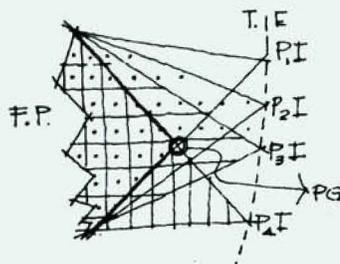
- 5 colectivo, esto es de cada cultura, seguirán una trayectoria semejante a la que siguieron los individuos respecto al esquema cultural que en conjunto han generado. Se obtendrán también coincidencias que serán tanto más coincidentes mientras más próximos sean los puntos de vista de las diferentes culturas que se comparan, proximidades, no se olvide, en el tiempo lo mismo que puede ser en la localización geográfica. De este modo las culturas abarcarán áreas geográficas o temporales, históricas, más o menos amplias, según sus coincidencias sean más o menos amplias.
- 6 O sea que si se consideran las diversas culturas en nuestra gráfica en posiciones o muy próximas, o dis-



tantes unas de otras o totalmente opuestas, podrán significarse coincidencias muy amplias o por lo contrario mínimas o casi nulas.

Pasando de las culturas a los programas, estas coincidencias o disidencias necesariamente serán más o menos amplias según lo sean las culturas dentro que se dan y estructuran. El esquema gráfico será por tanto valedero respecto a los programas que en un

7

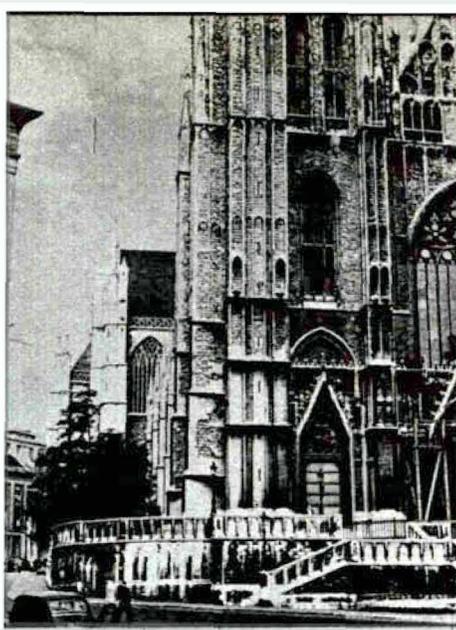


lugar y tiempo se formulan, ya que por lo estudiado y recordado ahora el problema se da dentro de la cultura que impera y la vivencia del creador como individuo estará también condicionada por la misma cultura. La suma de vivencias dará sin lugar a duda áreas comunes, que son las que dan carácter propio, **estilo** en suma como se denomina en el terreno del arte, a las diversas creaciones que constituyen una arquitectura, y la arquitectura de una cultura, sólo existen en nuestra imaginación, es una idea obtenida de las abstracciones que practica con lo único real de que se dispone que son las diversas obras individuales, cada una como obra, y producidas por los diversos creadores, individuos también cada uno.

La cultura es la que da en consecuencia la unidad de conmesuración relativa para determinar los radios de vigencia en lo espacial lo mismo que en lo temporal de una programación. Si por ejemplo contemplamos la manera como en una cultura remota se entendió el albergue humano, nos percatamos de que por lo menos existe una serie de coincidencias con nuestra actual cultura occidental referentes a la esencia de la arquitectura y a los determinantes del ser humano que van desde sus más elementales dimensiones físico biológicas hasta las proyecciones más o menos primarias del espíritu en el modo de entender la vida. Al comparar los modos de vivir contemporáneos en diversos países o espacialidades geográficas, encontramos que la proximidad en tiempo nos hace,



Catedral Bruselas.



Catedral Bruselas.



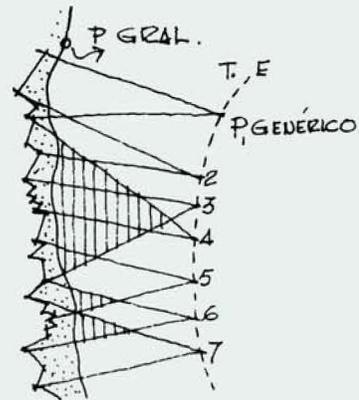
St. Sang. Brujas.

por razones históricas, coincidir en multitud de aspectos, porque pertenecemos a una cultura que nos envuelve por igual, pero a la vez encontramos que en cada localidad se van dando matices inconfundibles que precisamente provienen de las perspectivas locales en sus áreas no coincidentes con las de otros lugares. Estas disidencias hacen que los programas locales difieran en parte de los de otros espacios geográficos, y por tanto que lo coincidente sea de menor amplitud a medida que nos alejamos en tiempo o que consideramos dentro de una misma cultura espacialidades muy distantes entre sí, sea por sus condiciones propiamente geográficas o por las modalidades que se incrustan en el esquema colectivo y local.

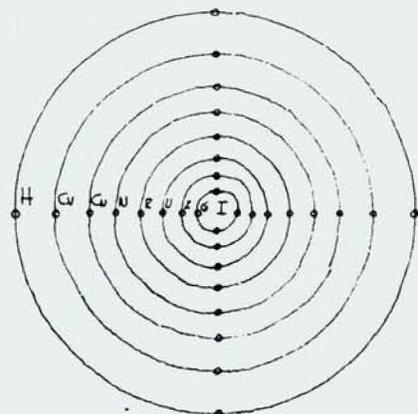
Estas realidades, se presentan muy claramente cuando se concentra la atención a un solo lugar, a una ciudad por ejemplo. En ella habrá condiciones físicas, climáticas y humanas que pueden considerarse uniformes si no abarcan en detalle más que lo propiamente general porque al comparar diversos géneros de obras, como habitaciones frente a escuelas, a templos o a salas de audio-visión, se harán manifestaciones las diferencias nacidas precisamente de los géneros, o sea de los diversos aspectos de la vida colectiva. Para vivir la casa familiar se requieren dentro de una cultura y una localidad y tiempo propios, diferentes formas espaciales que para hacerlo en un templo o en una sala de conciertos o de cinematógrafo, y sin embargo todas estas formas espaciales responderán a la vez a un haz por igual, las ilumina; el que procede de la ubicación misma.

Para significar estas diferencias y coincidencias, se hace conveniente otro esquema que a su vez es una verdadera clasificación: por **Programa General** entenderemos las finalidades causales que se dan en una ubicación como regentes de todos los programas que ahí tengan asiento y por **Programa Particular** todas aquellas que no pueden estar dentro de las que rigen en esta ubicación, escindiéndose éstos en dos aspectos más, el que denominaremos Genérico y el que dentro de él o de varios de ellos corresponde a la obra propiamente individual, a ésta que al sumarse a todas da lugar a las abstracciones de que hablábamos: los Géneros y a los estilos. A los **Programas Genéricos** y a los **Programas Generales**.

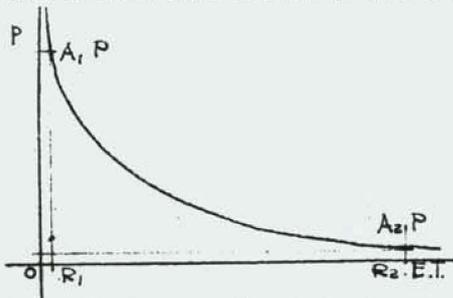
Según esta convención, porque no puede ser otra cosa, los **Programas Generales tendrán como unidad conmensurativa las culturas y las amplitudes de los fines causales** que abarquen, pudiendo por tanto formularse programas que comprendan a la humanidad en su totalidad si las finalidades programáticas se reducen a los fines esenciales; a áreas, en nuestros esquemas, con escasa amplitud coincidente de las diversas culturas en que actualmente se agrupa la humanidad. Si se reduce la amplitud a sólo una cultura, la occidental por ejemplo, podrá haber programas generales que se refieren a diversos continentes, y dentro de lo continental a diversas naciones, para seguir así disminuyendo el radio geográfico y necesariamente aumentando, a cambio, la amplitud de las áreas coincidentes, o sea de las exigencias finales que son comunes. El programa nacional que rige a nuestro país, no puede tener con el que impera en el ve-



cino del Norte, sino las coincidencias que nos genera estar en el mismo Continente y pertenecer a la misma cultura occidental y a la vez comparado con el regente de la vecina República de Guatemala, nos revela iguales coincidencias y otras más que proceden de nuestra historia y formación étnica. Pero las diferencias serán también patentes sobre todo cuando vamos centrando la amplitud radial a, por ejemplo, la ciudad de México. lo que rige en ella como General es notoriamente de mayor amplitud que lo que es **General** para todo el país con sus climas, topografías, economías y culturas locales. Si dentro ya de esta última, comparamos sus diversas zonas urbanas, alcanzaremos coincidencias pero también mayores diferencias y si por fin, en una zona estudiamos lo que individualmente nos exige un problema determinado y preciso, para un terreno igualmente determinado y para un cliente que necesariamente plantea su problema particular e individual, nos habremos convencido de que los problemas particular e individual, nos habremos convencido de que los programas, como las culturas, se ligan de manera propia partiendo de la individualidad y alcanzando la abstracción de la generalidad y que a medida que estrechamos el radio de acción las finalidades de occidente se hacen mayores y que alcanzan su máximo en el individuo mismo considerado como un caso, lo que se exige como programa, como finalidad de la obra, de esta particular, individual, no de otra, es de una amplitud incomparablemente ma-



yor con la que pueden tener entre sí las obras de arquitectura que se abarquen dentro del dictado nacional y menos aún si se refieren a las que produce en su totalidad la humanidad actual. A esta interdepen-



10 dencia de amplitudes se refiere la ley que hemos perseguido en nuestras reflexiones: la de las **amplitudes inversas**, que establece que a **mayor amplitud espacial o temporal o a ambas a la vez, corresponden menores finalidades programáticas** y a la inversa, que a **mayores finalidades programáticas corresponden menores radios espaciales y temporales**. La gráfica con que ilustramos esta ley, puede ser una curva hiperbólica en la que las abscisas representan los radios de acción espacio-temporales y las ordenadas la amplitud de finalidades causales de un programa. Corresponde así a un radio mínimo el máximo de exigencias que se encuentran en el Programa Individual y al radio máximo una programación con amplitud mínima, que corresponde al Programa General para toda la humanidad, mismo que tiende a ser cada vez mayor, aunque por ahora se encuentra aún la cultura muy lejos de esta idealidad. Se colige fácilmente que aún dentro de esta legalidad humanística, cabe la actual ingente tarea de homogeneizar las diferentes culturas y por ellas en lo arquitectónico los diferentes programas culturales, de tal modo que los radios encuentren de todos modos en la cultura su unidad conmesurativa y en las condiciones locales climáticas y topográficas, por lo menos, las exigencias que a cada uno de ellos los haga diferentes aunque estas diferencias se reduzcan al ser encaradas por una misma cultura y una misma economía.

Como en los capítulos precedentes, veamos uno que otro caso que ilustre lo que hemos observado.

El interés que este nuevo aspecto de los programas tiene prácticamente, no está solo en las aplicaciones que presenta dentro de la crítica histórica, sino como un argumento fehaciente en la fundamentación del criterio de arte en el creador, toda vez que le impulsa a insumirse en la cultura a que pertenece para, en ella, encontrar la respuesta a su ansia de colocarse en otros lugares del planeta cuyos progresos o cuyo arte le deslumbran e invitan a superar. No podemos torcer nuestro deseo, requerimos pertenecer auténticamente a nuestra cultura a nuestra ubicación en el espacio, y en el tiempo histórico y para esto todos los arquitectos requerimos la interminable tarea de cultivarnos ciertamente, pero también de investigar con rigor de científicos, los problemas que yacen unos en el subsuelo sin haber visto aún la luz, otros que han aflorado a la superficie de nuestra consideración pero que aún no han podido mostrar su total magnitud y exigencias y otros, en fin, que hemos despreciado por precisamente estar habituados a tenerlos delante. Estas tareas investigatorias están esperando de nuestros organismos profesionales una acción consciente y desprovista del ropaje de oportunismo a que por razones del tiempo en que vivimos somos conducidos sin percatarnos.

Todavía mejor, nuestra colectividad nos exige servirle con mejores resultados y para ello se hace necesario, por elemental lógica, una inteligencia más clara de las finalidades que esperan respuesta en espacios arquitectónicos de cada uno de los arquitectos que la servimos no sólo por vocación y por conveniencia sino por la más alta obligación moral y patriótica.

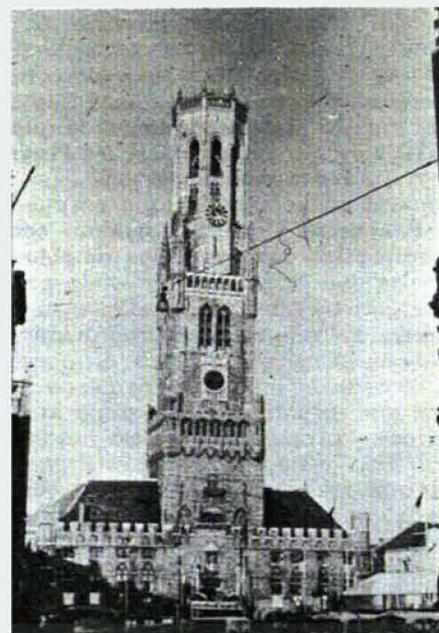
El próximo capítulo estará dedicado al estudio del Aspecto General del Problema y del Programa.



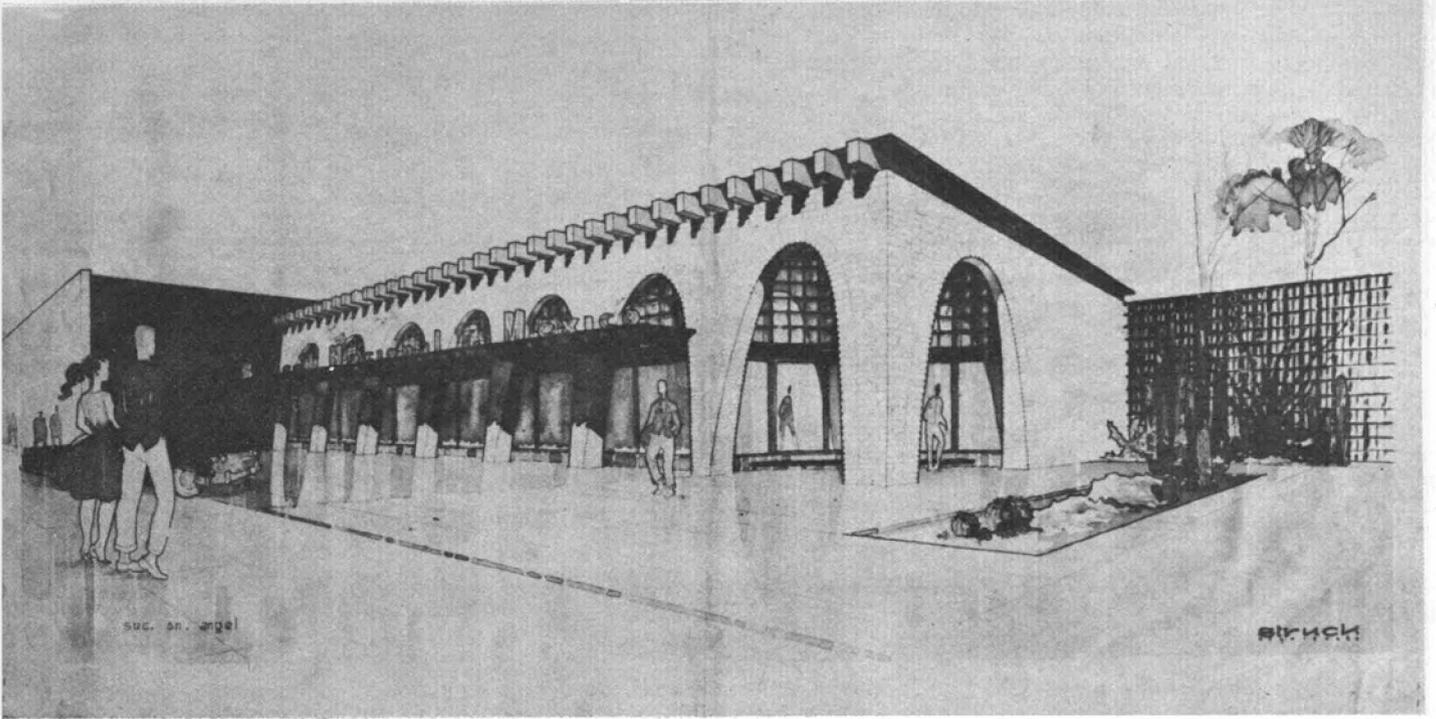
St. Sang.
Brujas.



Torre
Catedral
Bruselas.



Lonja.
Brujas.



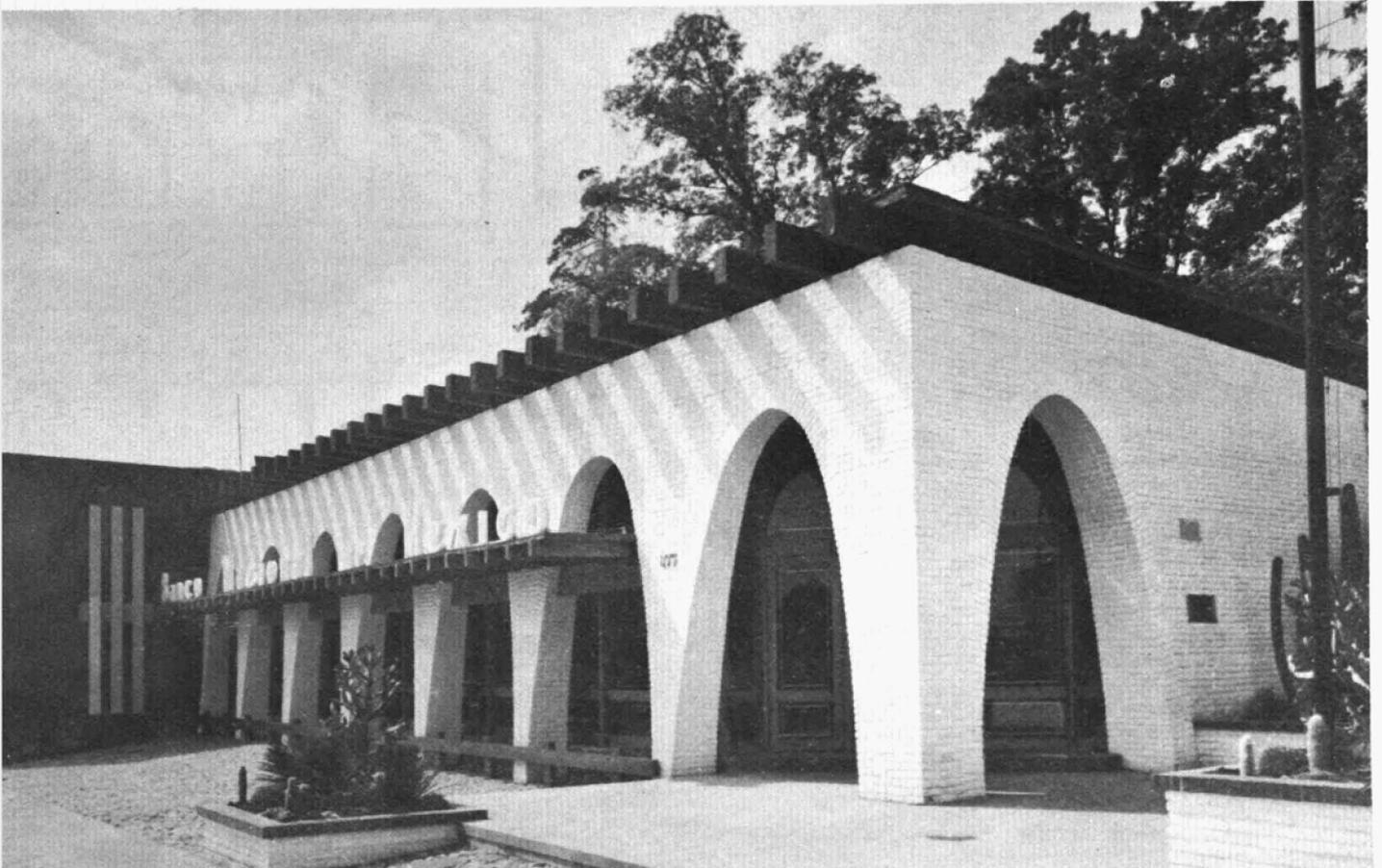
Perspectiva. Compárese con la obra terminada.

FORMAS NUEVAS SOBRE FONDO ANTIGUO

EN el tradicional San Angel, del más puro sabor mexicano, donde la pujante nueva ciudad de México, parece, reverente, haber detenido el golpear de la implacable piqueta y el chirriar de sus palas mecánicas, el Banco Nacional de México, siguiendo su firme decisión de proveer de servicios bancarios a toda la ciudad de México, ha construido, en la Avenida Revolución con vista

ARQ. GUSTAVO STRUCK

Conjunto.

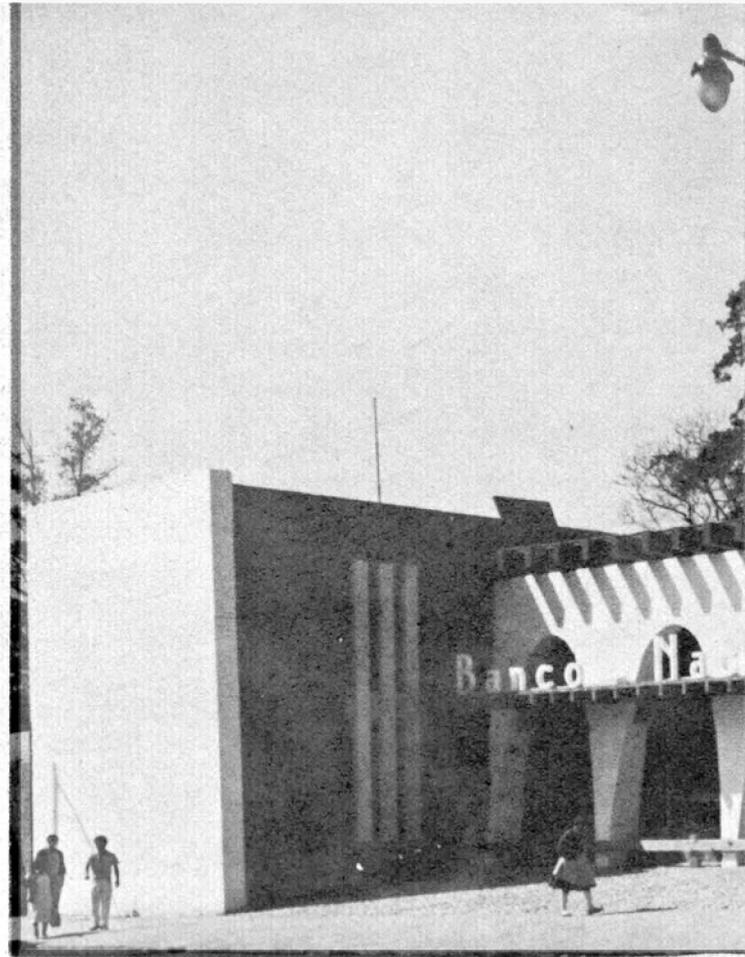


al oriente y a una cuadra del mercado, su nueva sucursal, en la que los materiales se usan con perfecto sentido de funcionamiento; los arcos, adquieren una plástica moderna y una nueva esbeltez; las techumbres y la marquesina exponen su ladrillo con sencilla sinceridad; los muros de tabique aparecen con su textura propia; delimitando y destacando su masa principal, por una adyacente recubierta de enladrillado en su color natural, y por una celosía también de enladrillado que delimita la propiedad.

El piso del estacionamiento de **pedra bola** así como su jardinera, toda ella realizada con cactus y plantas desérticas, contribuyen al aspecto mexicano del conjunto.

Sus muros interiores de tabique aparente; sus lambrienes y muebles en cedro blanco con nudos; sus pisos de loseta de barro, recuerdo de los antiguos corredores mexicanos; sus barandales de fierro de moderno diseño; su marquesina soportada en vigas a la antigua usanza, forman un todo armónico con la fachada pintada en blanco que destaca su forma nueva contra la obscura arboleda de San Angel.

EL AUTOR



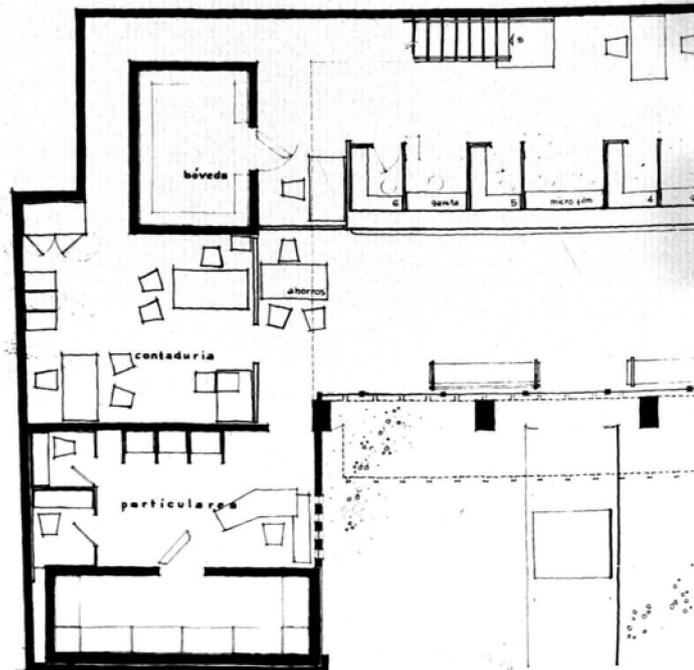
Conjunto, visto desde la Av. Revolución.

Planta principal.

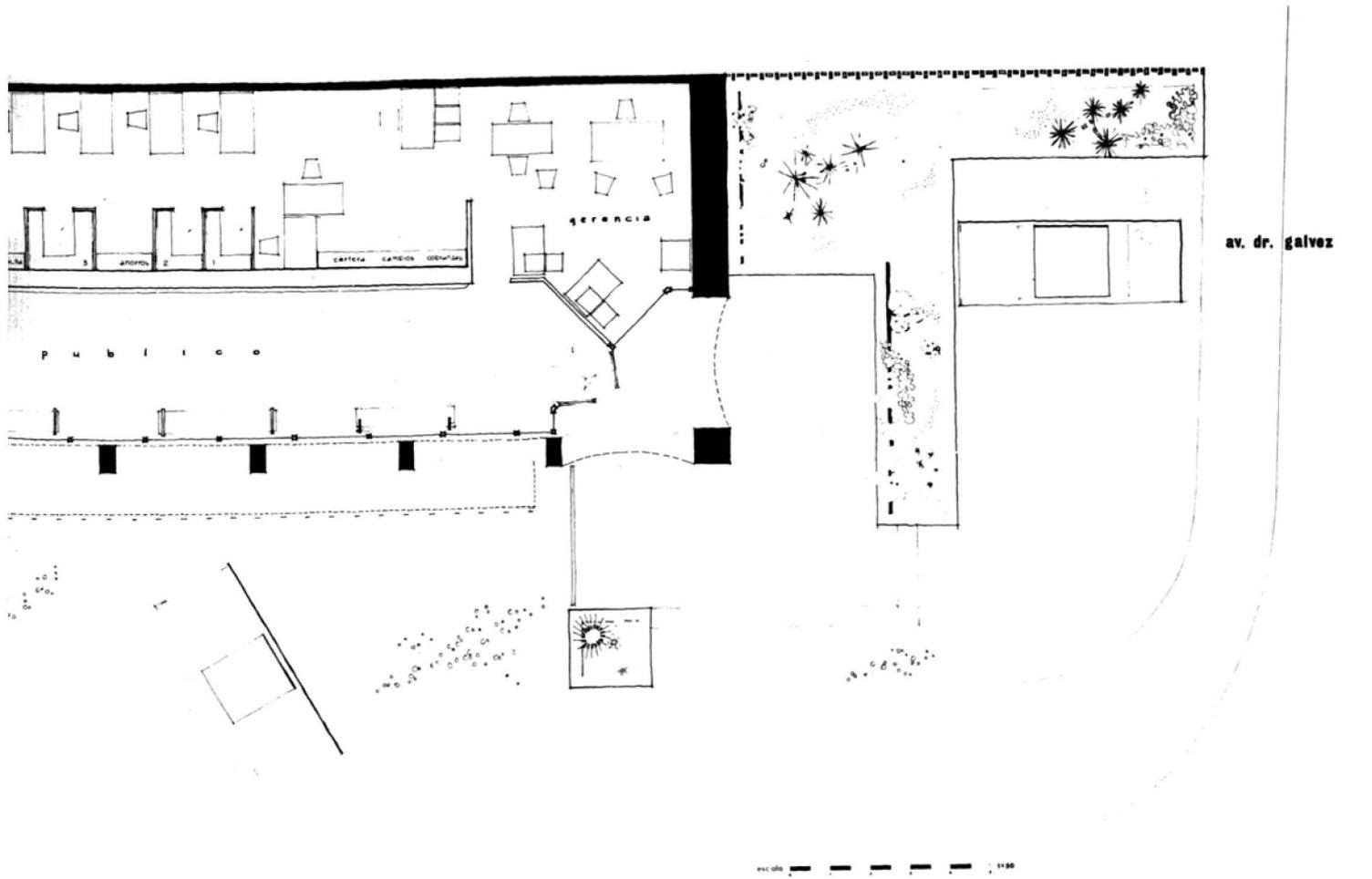
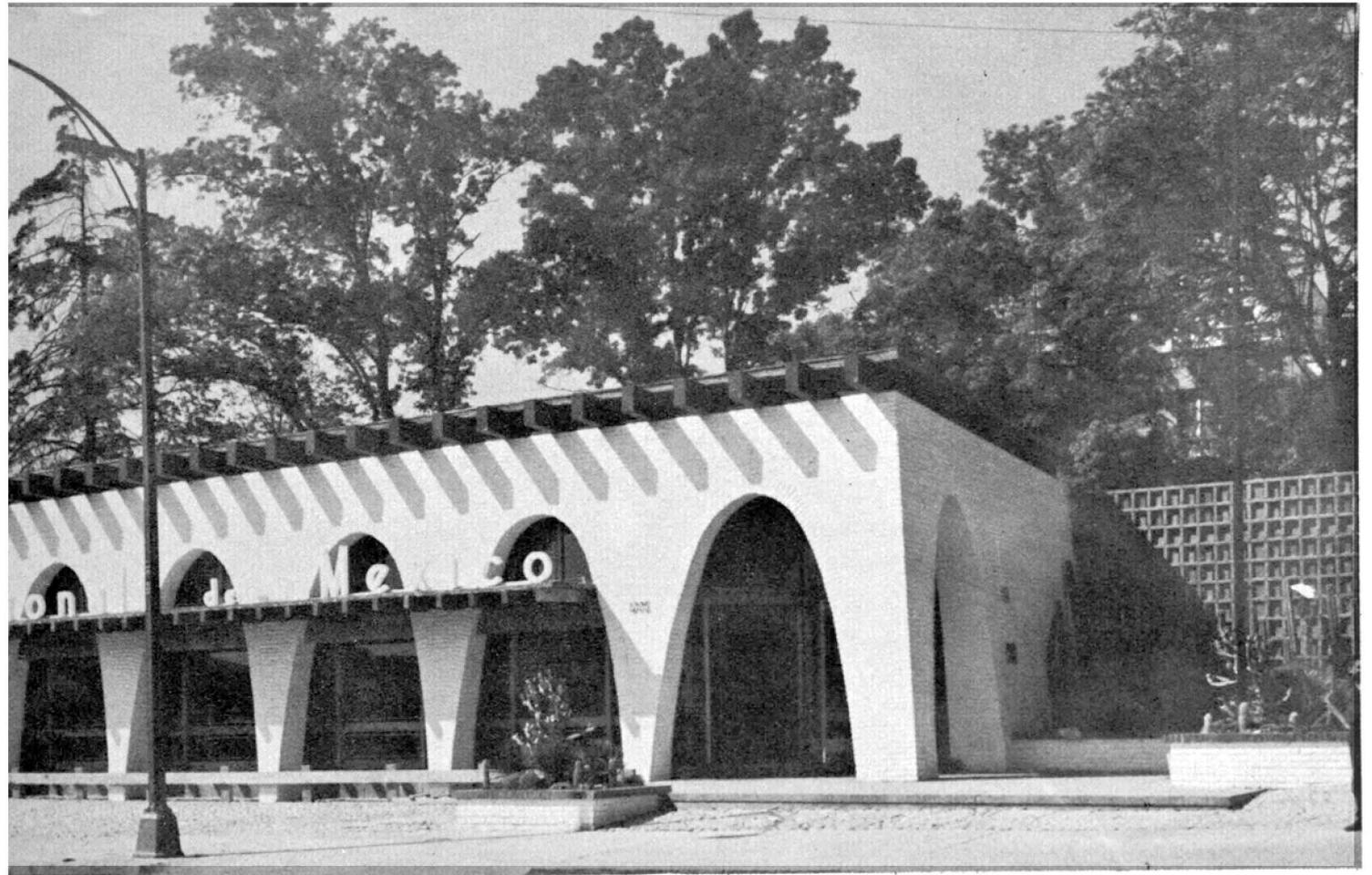
Sentimos en deuda con nuestra tradición y retornar al pasado para rescatar lo que en otros tiempos construyera nuestra cultura es un fenómeno que hemos visto aparecer en cíclico ritmo siempre que las costumbres y las formas de vida de otra cultura amenazan absorbernos. No es extraño encontrar a lo largo de la historia que aún en las épocas en que se universalizaba un estilo, aparecían brotes nacionalistas como fiel contrapunto a la melodía clásica a la que la arquitectura se abandonaba.

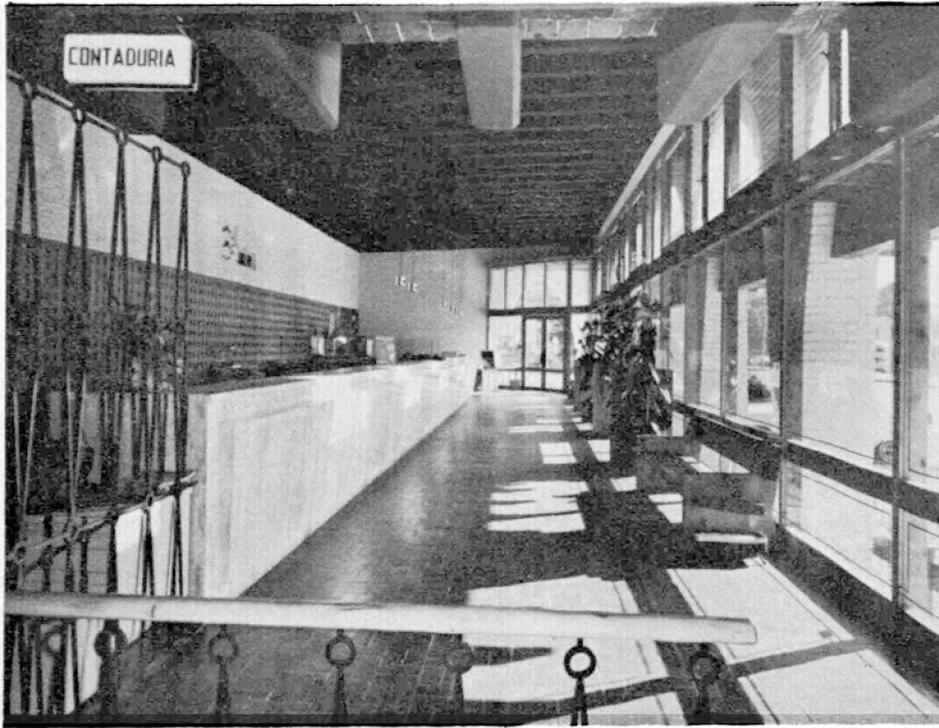
El folklore alemán aparece en la etapa clásica de Beethoven; las condiciones típicas de vida italianas transforman el universal estilo gótico en la Catedral de Milán; las decoraciones prehispánicas están presentes en el pretendido art-nouveau del palacio de Bellas Artes; y ciertos rasgos estilísticos de nuestra arquitectura colonial se dejan sentir con toda su plástica presencia en la sucursal que el Banco Nacional edificará en nuestro tradicional San Ángel.

El funcionamiento de este Banco responde íntegramente a las formas en que se realizan los trámites comerciales en los bancos de la actualidad, pero la remembranza nacionalista ha



av. revolucion





Interior

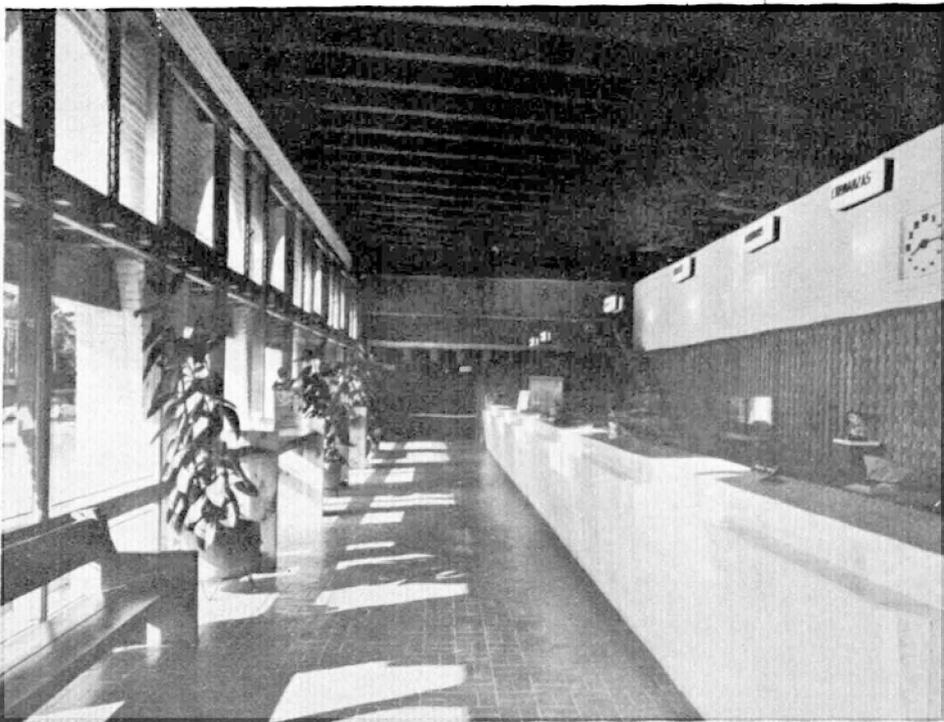
moldeado la obra y ha producido como se puede ver, un edificio que sin ser colonial, que sin ser anacrónico, recuerda sin embargo las formas gloriosas de nuestro pasado arquitectónico.

Un nacionalismo más o menos obligado, en parte por la localización de la obra ubicada en una zona típica del Distrito Federal, en parte por la intuición plástica de nuestros artistas que aún en la actualidad siguen sintiendo el impacto estilístico de otros tiempos, produce obras con estos li-

neamientos que a no dudar, ciertos espíritus rigurosos habrán de criticar diciendo que México y los mexicanos hace mucho tiempo que dejamos de ser y de sentirnos coloniales; se hablará de la técnica actual, de que los tiempos han cambiado, de que la arquitectura nunca puede dar marcha atrás, pero ahí queda sin embargo, una obra que manifiesta con claridad que en nuestro tiempo la cultura está buscando nuevos cauces por los cuales asentarse.

Calli

Interior



TRADUTTORE NO TRADITORE

what the proper international position of the government should be, consider themselves in a position to change an architect's plans.

Moreover, they not only tell him, with ill disguised selfsufficiency where to put the living room or how to plan a school but impose limitations on him, the most symptomatic of which is stipulating the location of the structure. It is rare and therefore noteworthy when the location has not been predetermined and when it is taken into consideration that the more factors encompassed in a structure the greater its consequences and the more interests it can satisfy.

The location of the materials to be used, the colors, even the solution itself are "suggested" to the architect. The user, be he a private individual, the government or anonymous, believes that since the problems are he is the best qualified to solve them and forgets that as the doctor diagnoses the symptoms, the architect coordinates the plastic requirements with the economic and utilitarian. What are the results of this intrusion? In some cases improper distribution, unharmonious expression, formal repetition and increased costs. Traffic jams, hours of work wasted and urban incongruity are the signs of other such usurpations of function.

The best course would be to consult the architect not only about the internal distribution of space in the building but about its location as well. We say this would be the best course not from an ethical viewpoint, but because an architect's efforts can result in vigorous social improvement only if he is allowed to work in complete freedom.

Architecture is not limited to internal distribution of space or harmonious facades. It is much more than that: it is the construction of living space in which the internal and external space are inseparably related. Throughout history the great buildings which we still admire today were erected in harmony with the space around them. It is this integration, called organic in our day, which conferred on these buildings the artistic quality recognized in their time.

With professional advice the authorities should regulate the type of buildings and their capacity which may be built in different parts of the country. But it is the responsibility of all of us, architects, doctors, philosophers and mathematicians to strive for the recognition of his professional field of endeavor. It is up to us to protect the architect from the suicidal ravings and nonsense of his client no matter who he may be. The old saying that "money talks" should be eliminated for the good of society of which each individual is no more than an organized cell.

PHILOSOPHERS AND ECONOMISTS ENTER ART FIELD

Two philosophers and an economist, Miguel Bueno, Adolfo Sánchez Vázquez and Enrique González Pedrero respectively were interviewed by Calli and were requested to give us their opinions about art's status in our society; causes which have motivated such status as well as the role of Philosophy and Aesthetics in such a cultural manifestation.

Although there are differences between them, due to the fact that they are based on different points of view, their opinions, however, have such depth as to make them

indispensable to everyone interested in artistic manifestations as related to society.

Miguel Bueno says: "We refuse the demand to convert art into an indoctrination medium but we accept the possibility that such an indoctrination may take place; only as a possibility, not as an obligation for the artistic work. In any case, the inclusion of a political or sociological message in the core of an artistic work is not essential to art itself and does not lead, necessarily, to a higher aesthetic value of the work, because of the fact that the values placed on such and such message result edifying as far as an educational goal is concerned".

Adolfo Sánchez Vázquez states: "Modern art in its heroic stage intends to escape from the codification of existence. An intent that in a different way proletarians are carrying out in their fight against alienation. 19th. century wicked artists are disliked for holding on with their creative drive, the flag against the inert and abstract universe of bourgeoisie.

Converting himself in his human or humanized object that is an art work, he secures the presence of man in things and with it, he prevents human complication. Thus, the supreme objective of art, its necessity and reason of being are more demanding than ever, as in a world ruled by quantity—exchange value—by man's alienation, art permits expression and objectivation of man.

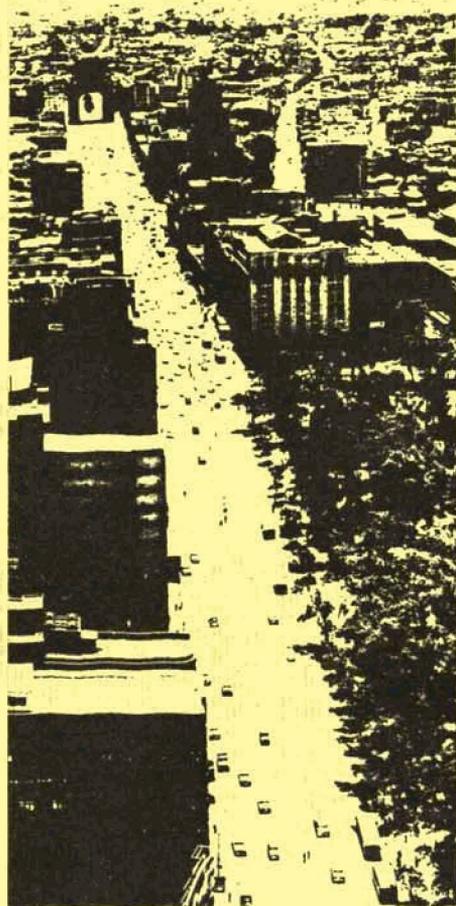
It is one of the most valuable roads to reconquer, to attest and to extend the true human wealth. Art has never been so essential because man has never been so threatened by de-humanization.

Enrique González Pedrero asks: "Which are the difficulties that creator encounters in his



task? The same difficulties he has created: Society and its mechanisms with his own traps, in capitalist society this can be explained because private property converts its work force in merchandise; he merchandizes man himself. Consequently, his work depends on the market, he produces whatever can be sold. It is not possible to talk about human creation because in this society private property is everything; man sells himself as any other kind of merchandise.

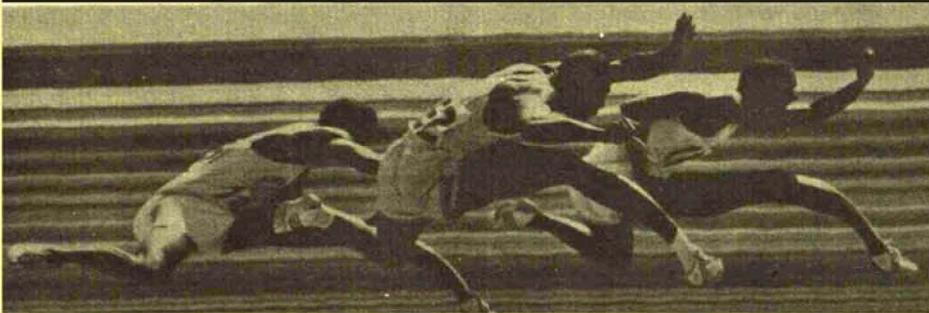
Therefore, if (as it has happened in many occasions) work to satisfy natural needs is mistaken with human work, and is planned also one will fail, even against one's wishes, in a situation similar to the one that prevails in capitalist society. In one, art depends on the market's taste; in the other on the taste of the planner, that is, the State".



EDITORIAL

When Garnier, who won the contest for the Paris Opera House, showed Napoleon III his building plans, the Emperor, taking a pencil began drawing a column, saying: "Why didn't you put a column here?" Garnier, rolling up his plans answered: "I beg your pardon Sire, I had forgotten that you are the architect not I".

This historical event more than a century old is constantly repeated today. The same people who tell the doctor what to prescribe, or know beyond the shadow of a doubt



SPORTS, THE ATHLETE AND ARCHITECTURE

Along with our desire to give the reader an over all view of the development of sports buildings we have interviewed the highest authority on the Mexican Olympic Committee. General Clark Flores has told us about the human social and sports preparations for the 1968 Olympics to be held in Mexico.

Lorenzo Carrasco, the architect, has traced construction for sports from the purely architectural point of view. He begins with the pre-Columbian era when ball playing (TLACHTLI) was widely practiced for both religious and sporting reasons. Ball courts are to be found as far apart as Monte Alban, Tajin and Xochicalco.

From the XVI to the XIX centuries sports and specialized building for them were in a decline. The exception to this phenomenon were bullrings, which have nothing to do with sports and colonial charro arenas.

The present era of sports building began in 1924 with the National Stadium, a modern building, but with evident drawbacks for visibility. Since then complexes of structures for sports have been built, which, without being architecture, have amply fulfilled their purpose. A lot remains to be done, but the University City, the Magdalena Mixhuca, the largest sports area in the world, and the new Aztec Stadium are positive contributions in the architectural and social fields.

Nevertheless, the social projection of architecture needs decided government action throughout the country to continue the organization and obligatory nature of sports from elementary schools through the University. Clark Flores, of the International Olympic Committee, analyzes our position frankly and the ways to improve sports, the athlete and his training by opening special schools and bringing in internationally famous trainers. All for the purpose of preparing our athletes for 1968.

Contrary to the United States and Europe where the best athletes come from private universities or the army, in Mexico Olympic level athletes come from government schools and private clubs with swimming facilities.

Furthermore elementary education is government controlled and therefore so are sports at this stage. Clark Flores says, "The 1968 Olympic Games, to be held in Mexico, are an excellent pretext to improve sports and the physical education of the Mexican people".

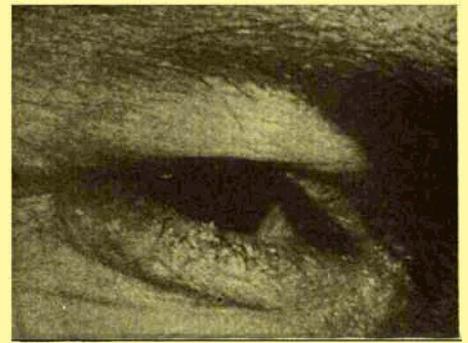
Alberto Isaac, a great Mexican swimmer and cartoonist answers our survey with a cartoon in which he analyzes Mexican sports. The drawing and satire are unbeatable.

BANK BUILDINGS AND ADVERTISING

Banks as a type of building are obviously related to advertising. The more they attract the clients' attention, the more luxurious they are, the better they fulfill their social function. This social function, however, is ruled by a society in which intense competition between banking concerns threatens to make the architect, if he is not careful, a slave to marble and anodized aluminum.

The great variety of form and marble used in banks in the West might well make them as Mumford says, symbol-buildings: symbols or pyramids which show one of the social constants of our time, and by way of construction "One of the oldest degradations of the human spirit" where the idea of the safety with which money is kept clearly expresses man's distrust of man. They contain strong boxes with six foot thick walls and twelve ton doors, but the employee is tied to his stool without benefit of greenery or rest areas. The exceptions to this rule are far too few.

We present three recently built banks. All show contemporary tendencies, from the false but pleasant nationalistic "archeologism" to the fashionable vacuous aluminum facade. Setting aside its internal operation, the Banco de Comercio, situated in the physical and commercial center of Mexico City, has only contributed to the saturation of the area, already at an asphyxiating level of personnel and vehicular traffic. This was not the architect's fault but happens when the owner prevents him from choosing the best location for his structure.



THE THEORETICAL STRUCTURE OF THE ARCHITECTURAL PROGRAM

The three essential elements which make up a program are the GOAL-PROBLEM, the creative architect, and the program itself. As we have seen, the latter is the beginning of a creation which will be concluded when the experience of the problem becomes concrete through architectural forms potentially capable of fulfilling the goals stated. Culture as a whole undeniably becomes a fourth element in formulating the program. So much so that it explains the forms the solution of architectural problems have taken throughout history. Culture doubly influences architectural programming projecting itself substantially as well as incidentally on the goal-problem and on the training and imagination of the creative architect.

The problem-program duality, the creative architect's position in between and culture surrounding all three allow a better understanding of how far reaching a program may be in space and time. In the explanation of these characteristics we used reasons as well as diagrams to show that every program may be represented as a circle whose coordinates are graphic-space and historic-time.

In another chapter we defined culture in the terms of the Harvard anthropologist Herskovitz, as that part of the environment made by man including beliefs, behaviour or conduct, knowledge, sanctions, values and objectives which show the way of life of a people. In the final analysis this includes the things a people has, the things its INDIVIDUALS MAKE AND WHAT THEY THINK. This last statement leads us to the fact that if every individual thinks and acts in complete freedom it will be necessary to accept the existence of certain coincidences and encircling factors amid the acts and thoughts of individuals so as to arrive at the description of culture as a homogeneous whole within a heterogeneous mass.

With respect to programs, these coincidences or dissidences will be greater or lesser depending on the culture in which they occur and the program are formulated. The diagram (Fig. 7) will therefore be valid for programs formulated at one time and place. This is because the problem occurs in a given culture and the experience of the creative architect will also be conditioned by this culture. The sum total of experience will doubtless produce areas common to many and these give rise to characteristics, what in art is called a style, common to the several creations which make up a given architecture. It is well to remember that architecture and the architecture of a culture exist only in our imagination. They are an idea abstracted from the reality of individual structures produced by individual architects.

Hence, culture provides the unit of relative measurement to determine the spatial and temporal limits of a program. If, for example, we examine human shelter in a remote shelter, we will see at least a few elements coincidental with the essence of architecture in our own Western culture. They will also be coincidental with the determining elements of the human being, from his physio-biological dimensions to the more or less elementary projections of his spirit in the way he understands life. A comparison of contemporary ways of life in different countries or geographical areas shows that proximity in historical time brings about coincidence in many ways. We belong to a culture which encompasses us equally, but at the same time there are unmistakably nuances born of local perspective of areas not coincidental with other places.

EDITORIAL

"Quand Garnier, vainqueur au concours pour la construction de l'Opéra de Paris, montra ses plans à Napoléon III, celui-ci prit un crayon et commença à dessiner une colonne en exclamant: "Pourquoi n'avez-vous pas mis une colonne ici?" Garnier répondit en rangeant de nouveau ses plans: "Pardon, Sire, j'oubliais que l'architecte c'était vous et non moi."

Ce fait qui eut lieu cela fait plus d'un siècle, se répète avec une insistance frappante, de nos jours. Ces gens, qui n'ont aucun gêne à vouloir corriger les plans d'un architecte, sont les mêmes personnes qui disent au médecin ce qu'il devrait ordonner, les mêmes qui connaissent à fond ce que



devrait être, du point de vue international, l'attitude du gouvernement.

Et ce n'est pas tout. Ce genre de personnes ne font pas seulement le geste de signaler où devrait se trouver la salle, ou bien, la meilleure façon de faire un beau projet d'école, sinon que, bien pis, ils imposent une série de limitations entre lesquelles, la plus classique est celle qui fixe le lieu, l'endroit où devra se construire l'immeuble. Ils sont notables, pour être les moindres, les cas dans lesquels l'architecte n'est pas obligé d'accepter tel ou quel terrain, car ces gens-ci oublient que la construction, plus elle est grande, majeures sont les conséquences et plus nombreux les intérêts dont il faut tenir compte.

L'endroit où devra s'élever la construction, les matériaux à utiliser, les couleurs, enfin: la solution entière lui est "suggérée" à l'architecte, car l'usuaire, soit-il particulier, anonyme ou du gouvernement, est dans la croyance qu'étant donné que c'est lui celui qui endure les problèmes, ce ne peut être que lui, le meilleur placé à donner les solutions. Il oublie qu'ainsi comme le médecin établit un diagnostic selon les symptômes qu'on lui présente, de même, les architectes arrivent à une juste définition en coordonnant les problèmes plastiques, économiques et utilitaires. Et quelles sont les conséquences? Dans certains cas, les distributions inconvenientes, expressions sans harmonie, répétitions formelles et élévation des prix. Les embouteilllements

des véhicules, le gaspillage d'heures-travail et l'incongruence urbaine sont les symboles exprimés par d'autres implications, conséquence de cette usurpation de fonctions.

L'architecte devrait être consulté non seulement quant à la distribution des espaces de l'immeuble, mais aussi quant à l'endroit où il sera construit. Cette affirmation n'est pas le produit d'un principe étique: grâce seulement à une pleine liberté, la tâche de l'architecte sera en mesure d'apporter sa contribution au bien-être social.

L'architecture ne se limite seulement à la distribution interne des espaces ou à obtenir des façades harmonieuses. C'est beaucoup plus que cela: c'est la construction d'un espace habitable dans lequel les espaces internes et externes se maintiennent en relation absolue. Les grandes constructions de l'histoire que nous admirons encore, ont toujours tenu compte des espaces qui les entouraient et c'est précisément dans cette intégration, appelée organique, de nos jours, d'où surgit la qualité artistique que leur temps leurs ont conférés.

C'est bien là naturellement, de la compétence du gouvernement, dûment asesoré, de rédiger des règlements qui fixeront le genre de constructions, et de quelle capacité, peuvent être construits dans les différentes zones du pays. Mais c'est notre mission à nous tous: architectes et médecins, philosophes et mathématiciens, celle de travailler pour qu'à chaque professioniste lui soit respectée sa compétence. En ce qui nous concerne, il dépend de notre effort qu'un jour vienne où l'architecte ne soit plus limité, exposé aux extravagances suicides et aux caprices d'un client, quel qu'il soit. Pour le bien de la société de laquelle l'individu n'est qu'une cellule organisée, nous devons liquider, effacer, le refrain ancestral qui dit encore: "qui paye, ordonne".

PHILOSOPHES ET ECONOMISTES DANS LE TERRAIN ARTISTIQUE

Calli a voulu faire une entrevue à deux philosophes et à un économiste, —Miguel Bueno, Adolfo Sanchez Vazquez et Enrique Gonzalez Pedrero—, afin de connaître leur opinion sur la situation de l'artiste au sein de notre société, les motifs qui ont produit cette situation et le rôle de la philosophie et, particulièrement, de l'esthétique dans cette manifestation culturelle.

Tout en conservant leurs différences qui naissent des perspectives de chacun d'eux, leurs opinions possèdent une profondeur qui les rend indispensables à toute personne intéressée à la manifestation artistique par rapport à la société.

Miguel Bueno nous dit: "Nous repoussons l'exigence qui veut transformer l'art en un moyen, au service d'une doctrine; cependant, nous acceptons la possibilité de que puisse se réaliser cette doctrine, mais non pas comme tâche obligatoire du travail artistique. En tout cas, l'addition d'un message politique, sociologique, ou autre, à l'intérieur d'une oeuvre d'art est extra-essentielle à l'art même et ne conduit pas nécessairement à une élévation de la qualité esthétique de cette oeuvre, pour le fait que les valeurs déposées dans tel ou quel message puissent résulter éducatives à la mission éducative de l'homme."

Adolfo Sanchez Vazquez: "L'art moderne, en ses moments héroïques, est l'essai d'échapper à la codification de l'existence, essai que, de sa part, réalise le prolétariat en luttant pour mettre fin à son aliénation. L'artiste "maudit" du XIXème et des débuts du XXème siècle est maudit justement, pour vouloir maintenir très haut, grâce à son effort créateur, le drapeau contre l'univers inerte et abstrait de la bourgeoisie. En se transformant lui-même en cet objet humain ou humanisé qu'est l'oeuvre d'art, il assure la présence de l'homme au sein des choses et grâce à cela, il apporte sa contribution à empêcher que ce qui est humain puisse se compliquer. De cette façon, la suprême finalité de l'art, son besoin et sa raison d'être deviennent plus impératives que jamais, car dans un monde où les lois sont dictées par la quantité —la valeur d'échange—, et



par l'aliénation de l'homme, l'art (étant création, expression et objectivation de l'homme), est un des chemins de plus grande valeur pour reconquérir, témoigner et prolonger la véritable richesse humaine. Jamais l'art n'a été aussi nécessaire, car jamais s'est trouvé l'homme aussi clairement menacé par la des-humanisation."

Enrique Gonzalez Pedrero: "Quelles sont les difficultés dans la tâche de l'artiste? Les difficultés qu'il a créées lui-même: la société et ses mécanismes. Jusqu'à présent il s'est toujours heurté à ces mécanismes et a ses pièges: ils sont explicables dans la société capitaliste car la propriété privée transforme la force de travail de l'homme en marchandise et fait commerce avec l'homme même. Par conséquent, ses oeuvres dépendent du marché: on ne produit que ce que l'on vend. Il n'est donc pas possible de parler ici de création humaine, étant donné que dans cette société, la propriété privée est le grand atout et l'homme se vend comme n'importe quelle autre marchandise.

Pour le tant si l'on arrive à confondre et à programmer, comme il est souvent arrivé, le travail pour satisfaire des besoins naturels avec le travail humain, nous aurons, bon gré, mal gré, et par de différents chemins, une situation similaire à celle qui existe et domine la société capitaliste. Dans l'une, l'art dépendra du 'goût' du marché; dans l'autre, du 'goût' du programmeur: l'Etat."

LE SPORT, LE SPORTIF ET L'ARCHITECTURE.

Voulant donner au lecteur une vision panoramique du développement architectonique des constructions dédiées aux sports, nous avons eu recours à la plus grande autorité du Comité Olympique Mexicain: le Général Clark Flores, afin de savoir quels préparatifs humains, sociaux et sportifs se réalisent en vue des olympiades de 1968.

L'architecte Lorenzo Carrasco a réalisé une intéressante recherche, du point de vue strictement architectonique, des espaces dédiés au sport, en partant de l'époque préhispanique dans laquelle le jeu de balle (appelé tlachtli) fut très pratiqué dans un but aus-



sie bien religieux comme sportif. De merveilleux exemples de cette architecture se trouvent éparpillés dans des zones aussi lointaines entre elles comme Monte Alban, Tajin et Xochicalco.

Pendant l'époque comprise entre la XVI^{ème} et le XIX^{ème} siècle, ce genre de sport décroît, ce qui fait que les constructions de ce genre vont en diminuant. Un cas exceptionnel et aucunement sportif est représenté par les places de taureaux. Il faudrait peut-être inclure à cette liste les arènes des "Charros", de l'époque coloniale.

Ce n'est que vers 1924 que commencent les constructions sportives mexicaines, avec la construction du STADE NATIONAL moderne, mais avec de très évidents défauts de visibilité. Depuis lors, de nombreux complexes sportifs ont été construits lesquels, si bien ils sont loin de l'architecture, remplissent quand même convenablement leur fonction sociale. Il reste encore beaucoup à faire, mais la Cité Universitaire, la Magdalena Mixhuca, la plus grande superficie au monde de son genre, et le nouveau stade AZTEQUE, sont des apports positifs dans le champ social et strictement architectonique.

Cependant, l'architecture, de par sa projection sociale, a besoin d'une action décidée de la part du gouvernement afin de rendre le sport obligatoire dans tout le pays, depuis l'école primaire jusqu'à l'Université. Clark Flores, du Comité Olympique International, en analysant notre situation est de l'opinion que si nous voulons obtenir un avancement sur ce terrain, c'est à dire, si nous voulons améliorer le sport, le sportif et l'enseignement de cette matière, il nous faut, avant tout, fonder des écoles ad-hoc et inviter des entraîneurs connus internationalement. Tout ceci afin de préparer des athlètes pour 1968.

En opposition avec les Etats-Unis et l'Europe, où les meilleurs athlètes surgissent des universités privées ou de l'armée, à Mexico, les athlètes "olympiques" surgissent des écoles officielles et des clubs privés (natation).

D'autre part, l'enseignement primaire (élémentaire) est officiel ce qui veut dire que la pratique des sports à ce niveau, dépend donc du gouvernement. Ce qui fait dire à Clark Flores: "LES JEUX OLYMPIQUES DE 1968 (QUI AURONT LIEU A MEXICO), SONT LE PRETEXTE PAR EXCELLENCE POUR FAIRE ELEVER LE SPORT ET L'EDUCATION PHYSIQUE A MEXICO".

Quant à Albert Isaac, le fameux dessinateur mexicain, il répond à une enquête sur ce thème avec un dessin dont nous ne pouvons que louer la satire et la qualité de lignes.

LES BANQUES ET LE RECLAME PUBLICITAIRE

Les banques sont, évidemment, un genre de constructions réalisées sous l'influence de

l'idée du réclame publicitaire. La banque remplira d'autant mieux sa fonction sociale quand son luxe sera plus grand et pourra attirer d'avantage l'attention. Mais cette fonction sociale est gouvernée par une société de féroce compétence entre les entreprises, ce qui oblige à l'architecte à se servir de la meilleure façon possible des moyens à sa disposition, s'il veut créer un ouvrage et ne pas se transformer en esclave du marbre et de l'aluminium.

Mumford a peut-être raison quand, face au gaspillage de formes et de marbres des édifices bancaires du monde occidental, il veut les appeler édifices-symboles: symboles ou pyramides qui montrent une des constantes sociales de notre époque et, du point de vue de la construction, "une des plus anciennes dégradations de l'homme", dans laquelle le sens et l'idée de sûreté dans le soin de l'argent démontre très clairement jusqu'à quel point est grande la méfiance de l'homme envers son prochain. Dans ces constructions se trouvent des caisses de sûreté, ayant des murs de plus de 2 mètres d'épaisseur, avec des portes d'acier de 12 tonnes et qui, cependant, oublient l'ouvrier auquel ils renferment sur le "banc de l'accusé": sans jardins, sans endroits où se distraire, etc. Naturellement il y a des exceptions, mais elles sont minimes.

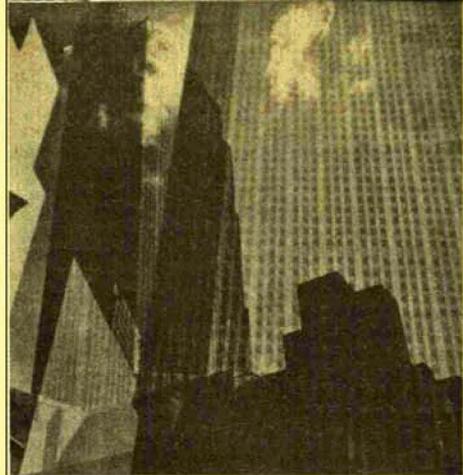
Nous présentons trois banques de construction récente: elles marquent toutes des tendances d'actualité qui vont de l'archéologisme nationaliste, faux mais agréable, jusqu'aux façades d'aluminium à la mode qui ne disent plus rien. Le "Banco de Comercio" situé dans une zone du centre de la capitale ne fait que —très indépendamment de son fonctionnement interne—, surpeupler et saturer la déjà asphyxiante agglomération de personnes et de véhicules de ce centre commercial de la ville de Mexico.

Ceci n'est pas la faute à l'architecte mais bien celle du propriétaire qui empêche au constructeur de choisir pour chacune de ses œuvres le site idéal.

STRUCTURE THEORIQUE DU PROGRAMME ARCHITECTONIQUE

Voyons les trois éléments essentiels à la formation d'un programme: la "finalité-problème", l'architecte créateur et le programme dûment formulé. Ce programme, nous l'avons vu, est le principe de la création qui ne prendra fin que quand l'actualité vitale du problème sera objectivée en des formes architectoniques aptes, en potence, de satisfaire les objectifs projetés. Nous devons tenir compte, en plus, de la participation de la culture dans le procès formatif du programme, participation qui constitue, incontestablement, le quatrième élément qui va s'ajouter aux trois éléments plus spécifiques. Cette participation est à tel point transcendante qu'elle explique, —comme nous pouvons le voir dans le cas du XIX^{ème} siècle—, les modalités qu'à chaque moment historique, surviennent avec le problème architectonique; nous savons que la programmation souffre une double influence de la part de la culture en projetant dans les finalités-problèmes, sur ce qu'elles ont de substantiel et d'accidentel et, aussi, dans la préparation et l'imagination du créateur qui, à la fin, les renferme dans son empire.

Cette dualité problème-programme, la situation du créateur coïncée entre ces deux facteurs et la situation de la culture, environnant le tout, nous permet une plus grande compréhension de ce que représente "l'exis-



tence dans un espace ou lieu déterminé", dans la commensuration des rayons de vigence que la programmation possède dans l'espace et dans le temps. En étudiant cette caractéristique, nous faisons voir, par des réflexions, bien entendu, mais aussi par des schémas graphiques, que chaque programme peut être représenté par un cercle dont les coordonnées de situation ont des correspondances graphico-spatiales et historiques-temporelles.

Dans un autre chapitre de notre étude, nous avons défini la culture selon Herskovits, anthropologue de Harvard, comme la partie de l'ambiance édifée par l'homme et qui comprend ou décrit le corps total des croyances, conduite, savoir, sanctions, valeurs et objectifs qui signalent la façon de vivre d'un peuple, arrivant à la conclusion que cette culture comprend les choses possédées par ce peuple, les choses faites par les individus et ce que ces individus pensent. Cette dernière affirmation nous amène à comprendre que si chaque individu pense et agit avec la liberté dont il est maître et seigneur —essence même de son "être" humain, rationnel et libre, selon Sénèque—, il nous faudra accepter pour arriver à ce corps total qui décrit à la culture comme un tout homogène placé dans l'hétérogénéité, à l'existence de coïncidences qui entourent les actes et les pensées individuelles.

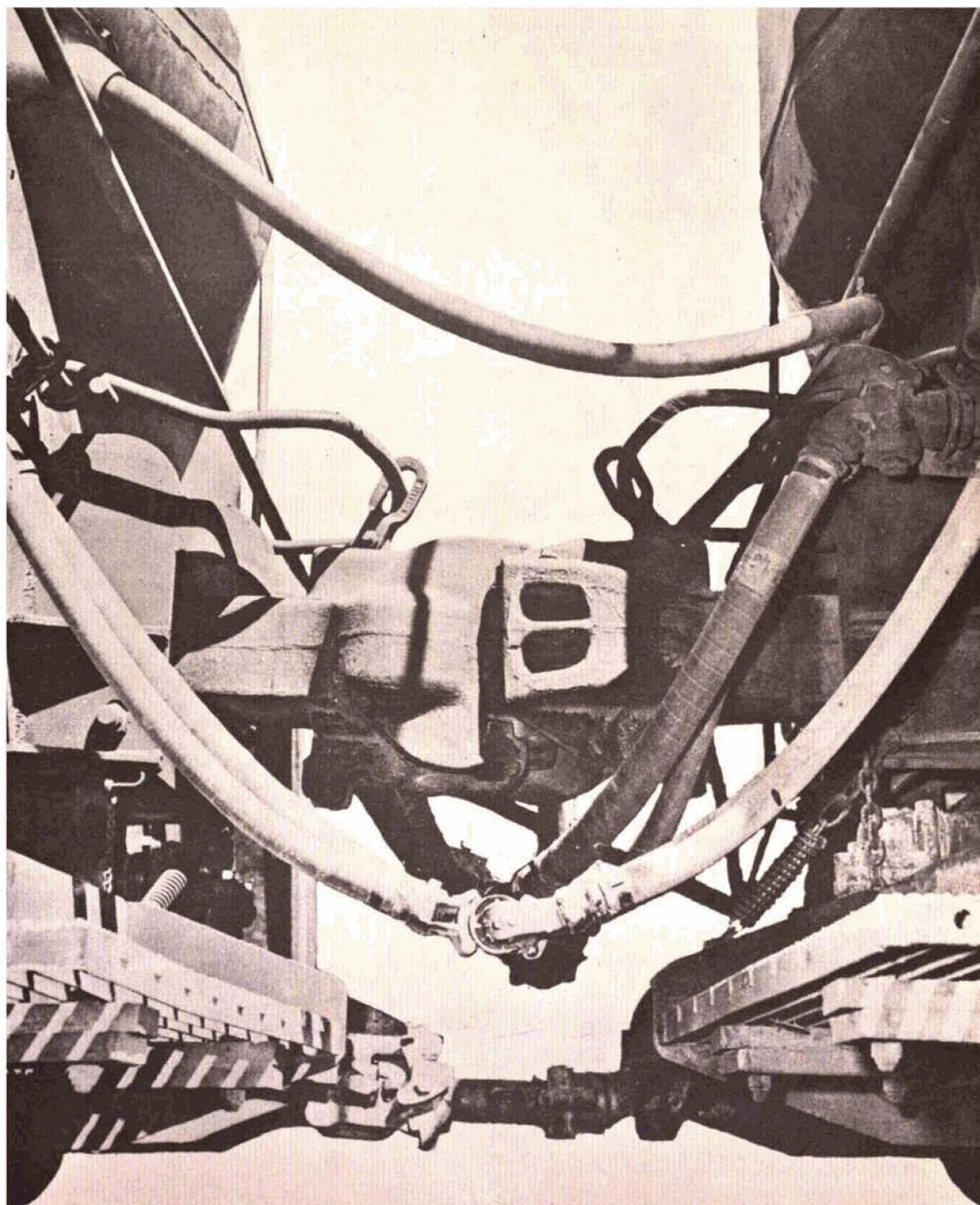
En passant des cultures aux programmes, ces coïncidences auront obligatoirement les mêmes différences que les cultures elles-mêmes, selon leur naissance et leur structure. Le schéma graphique (Fig. 7) sera donc valable quant aux programmes formulés dans un lieu et un temps donné car nous avons vu que le problème se donne à l'intérieur de la culture dominante, ce qui fait que l'expérience du créateur, comme individu, sera donc conditionnée aussi par la même culture. La totalité de l'expérience donnera donc, sans aucun doute, des facteurs communs, qui sont ceux qui donnent le caractère spécifique, le style, pour lui donner le nom qu'il porte dans le terrain des arts, aux créations diverses qui constituent une architecture déterminée. Il est bon de nous rappeler que l'architecture et l'architecture d'une culture n'existent que dans notre imagination. C'est une idée obtenue des abstractions pratiques avec la seule réalité possible: les différentes œuvres individuelles, prises chacune comme une œuvre et produites par les divers créateurs, eux-mêmes individualisés.

Par conséquent, c'est donc la culture celle qui apporte l'unité de commensuration relative pour déterminer les rayons de vigence aussi bien spatiale que temporelle d'une programmation. Si nous observons, par exemple, l'idée qu'une ancienne culture se faisait de l'habitation, nous voyons qu'il existe au moins toute une série de coïncidences avec notre culture occidentale actuelle, coïncidences quant à l'essence de l'architecture et aux points déterminants de l'être humain qui partent de ses dimensions physico-biologiques les plus élémentaires, jusqu'aux projections plus ou moins primaires de l'esprit dans leur façon de comprendre la vie. Si nous comparons les modes de vie de pays différents ou de régions géographiques différentes, nous observons que la proximité dans le temps nous fait coïncider, pour des raisons historiques, étant donné que nous appartenons à une culture qui nous entoure, mais en même temps, nous observons que chaque localité possède des nuances spécifiques et inconfondables qui s'originent dans les perspectives locales et qui n'ont aucun rapport avec les perspectives des autres pays.



FERROCARRILES NACIONALES DE MEXICO

UNIDOS PARA SERVIR A MEXICO



**ESTACION
DE PASAJEROS,
CARGA Y SERVICIOS
CONEXOS EN NOGALES, SONORA**

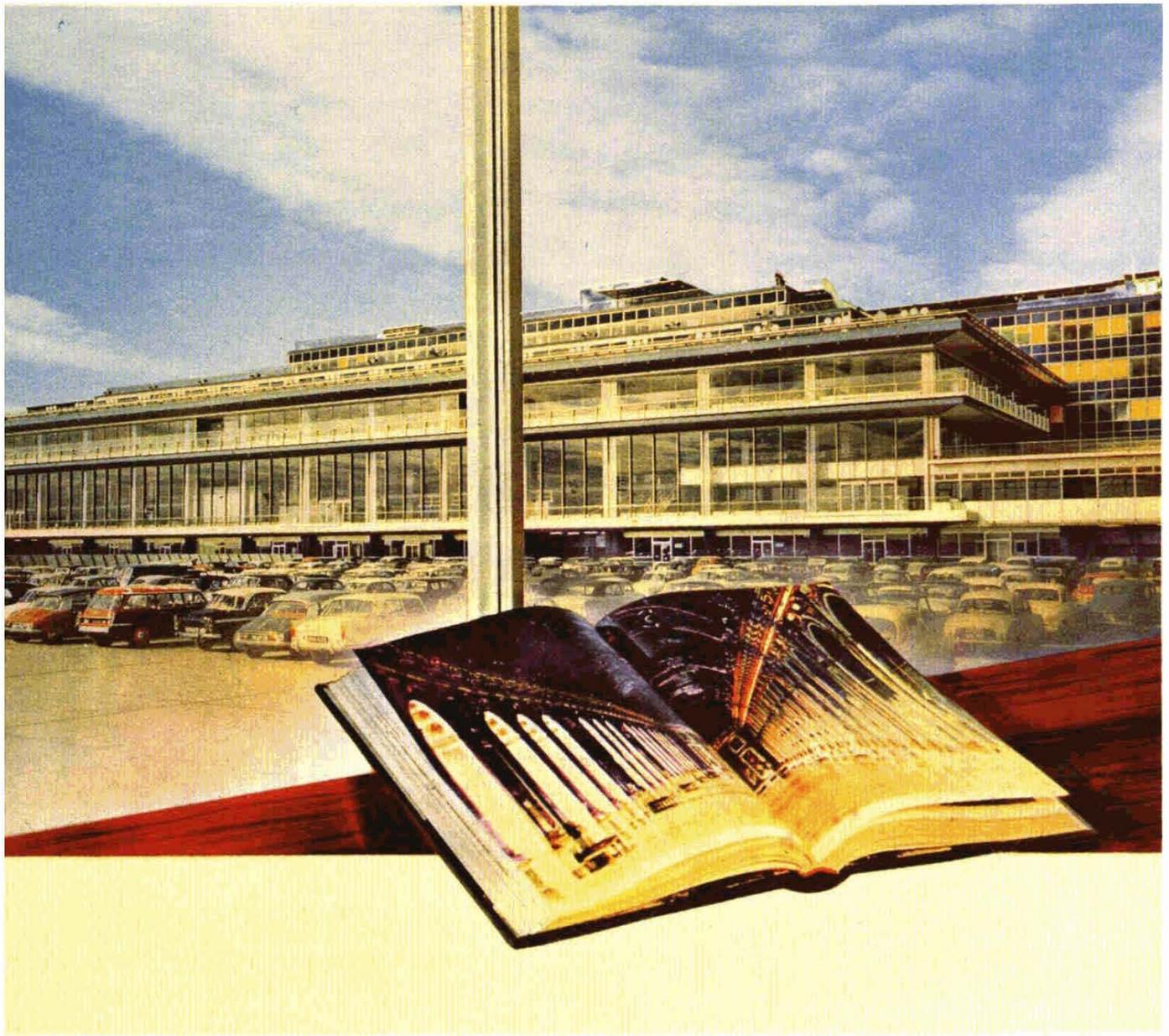


Construyó

incomexsa

Patricio Sanz No. 1204
México 12, D. F.

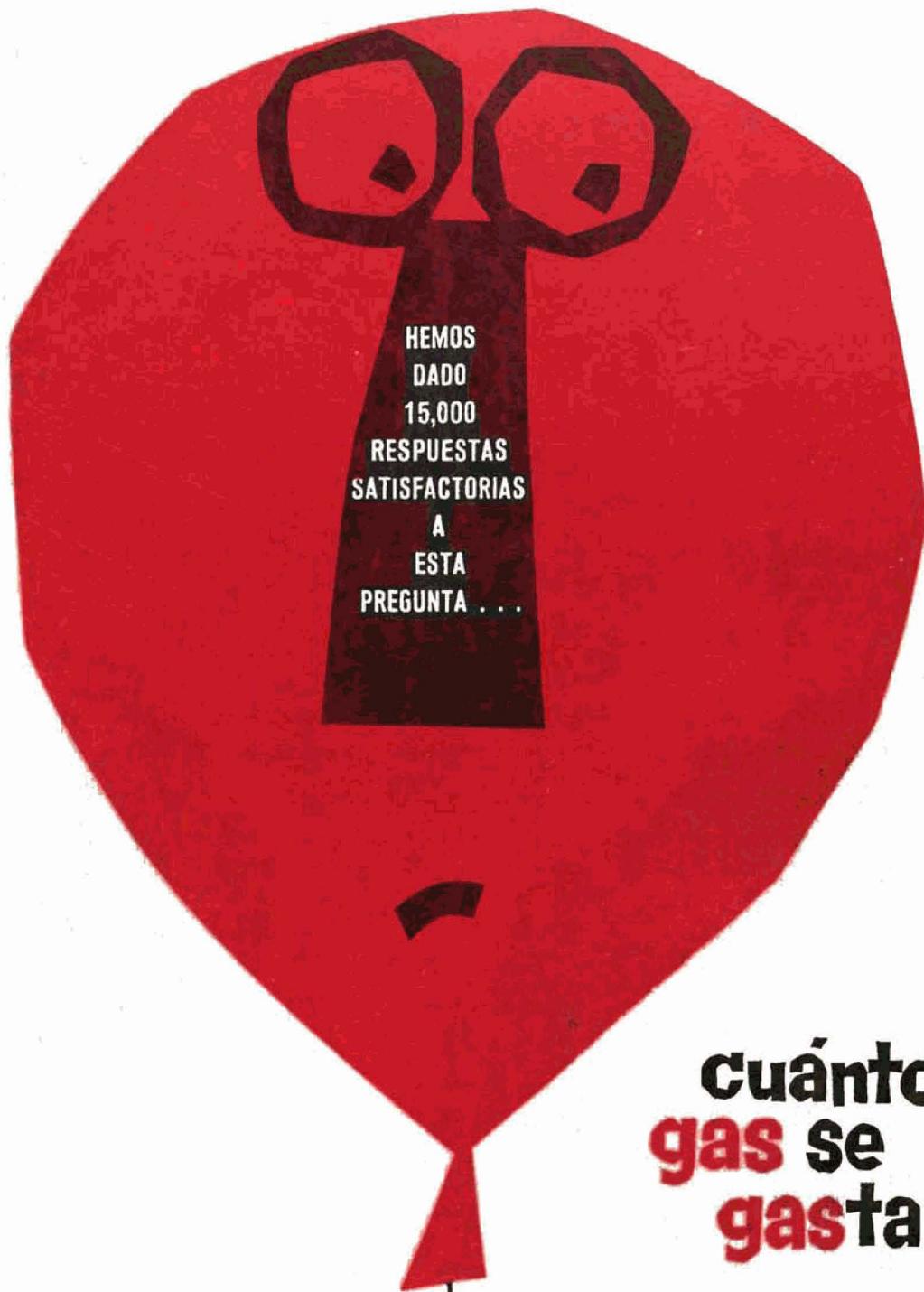
Tels.: { 24-00-12
24-00-13
24-00-14



De la galeria de espejos del palacio
de Versailles al aereopuerto de Orly...
los materiales de la arquitectura de
luz son productos **SAINT-GOBAIN**

Cristal pulido templado "SECURIT" 4100 m²
Cristal y Baldosa Pulidos 6000 m²
"MURCOLOR" 3500 m²

CIE DE SAINT-GOBAIN, DIVISION GLACES, SERVICE EXPORTATION, 62, BOULEVARD VICTOR-HUGO - NEUILLY-SUR-SEINE (SBINE) - FRANCE
CENTRE DE DOCUMENTATION, 16, AVENUE MATIGNON - PARIS-8^e - FRANCE
Representante en Mexico : RUDEFSA Paseo de la Reforma N° 133 - 11 o. piso - Tels. : 46-16-38, 46-16-39 y 46-16-40



**cuánto
gas se
gasta?**

Cuando su problema es saber el consumo individual de gas de un condominio, en un edificio de departamentos, o bien en locales industriales en donde de una planta común consumen gas diferentes locatarios, nosotros podemos dar solución a su problema, lo hemos hecho en 15,000 ocasiones.

Nos hemos especializado en Medidores de gas; la American Meter Co., ha depositado en nosotros toda su confianza y experiencia de 128 años, para fabricar en México bajo las patentes y licencias americanas el Medidor de gas AMECO.

El Medidor de gas AMECO tiene características que indiscutiblemente le dan una exactitud asombrosa, sus chumaceras son autolubrificantes, sus diafragmas son de hule sintético, su funcionamiento es antifriccionante su ajustador es tangencial y todos sus adelantos técnicos le aseguran precisión absoluta y duradera.

En su próxima obra en donde piensa instalar los sistemas de gas que surten diferentes locales simultáneamente, evite dificultades, consúltenos todo lo concerniente a la medición individual de gas, resolveremos su problema . . .



MEDIDORES, S. A. Av. Morelos No. 98, 8o. Piso México 1, D. F. Tel: 35-18-00