

2 ej.
94



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE ARQUITECTURA

TALLER MAX CETTO

**INVESTIGACION TEORICA SOBRE LA OBRA DE
MAX CETTO. PROYECTO DE ADMINISTRACION EN
EL HOTEL SAN JOSE PURUA, MICHOACAN.**

T E S I S

PARA OBTENER EL TITULO DE:

A R Q U I T E C T O

P R E S E N T A:

SUSANNE CHRISTINE DUSSEL PETERS

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

México, D. F. 1990



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Indice de la Investigación

Introducción p. 9

Capítulo 1

La cultura arquitectónica alemana que forma a Max Cetto p. 11

1.1. Juventud y estudios p. 12

1.2. Poelzig, precursor de la nueva arquitectura alemana p. 16

1.2.1. El primer momento p. 16

1.2.2. Berlin, la escena arquitectónica después de la Primera Guerra Mundial p. 22

Notas p. 34

Capítulo 2

Max Cetto en Frankfurt am Main junto a Ernst May (1926-1933) p. 38

2.1. El "Siedlungsbau" alemán de los años veinte p. 39

2.2. El "caso ejemplar" de Frankfurt (1925-1930) p. 40

2.2.1. Landmann, Asch, May, los tres pilares del "Siedlungsbau" del gobierno social-demócrata de Frankfurt p. 40

2.2.2. El proceso de Ernst May p. 43

2.2.3. Influencias en Frankfurt y los colaboradores de May p. 45

2.2.4. "Das Neue Frankfurt" p. 48

2.3. La participación de Max Cetto en el "Siedlungsamt" de Ernst May (1926-1931) y actividades paralelas (1926-1933) p. 52

2.3.1. Una primera e intensa experiencia profesional (1926-1931) p. 52

2.3.2. El molino de carbón (1926-1927) p. 59

2.3.3. Obras en los Parques de Frankfurt (1927-1928) p. 66

2.3.4. Entrada al ámbito internacional: el Concurso para el edificio de la Liga de las Naciones en Ginebra 1927 p. 70

2.3.5. Edificios para la Compañía de Electricidad de Frankfurt	p. 75
2.3.6. Los "Volkshaeuser" de Cetto, el dominio del lenguaje	p. 84
2.3.7. Edificios de salud, la escuela de cocina y otras construcciones	p. 89
2.3.8. Otras actividades (1929-1934)	p. 96
2.3.9. Cronología de proyectos, obras y actividades paralelas al trabajo en el "Siedlungsamt" de Frankfurt de Ernst May (1926-1934)	p. 98
Notas	p. 100

Capítulo 3

<u>Anonimato arquitectónico y exilio en los Estados Unidos (1933-1938)</u>	p. 103
3.1. <u>Inmigración interna (1933-1937)</u>	p. 104
3.1.1. La carta de 1933	p. 104
3.1.2. Berlín (1935-1937)	p. 115
3.2. <u>El exilio en los Estados Unidos de Norteamérica (1937-1938)</u>	p. 124
3.2.1. El encuentro con Frank Lloyd Wright	p. 124
3.2.2. Obras de Wright conocidas por Cetto	p. 125
3.2.3. Elementos wrightianos en México	p. 136
3.3. <u>El trabajo junto con Richard Neutra</u>	p. 139
Notas	p. 149

Capítulo 4

<u>Max Cetto en México (1938-1980)</u>	p. 151
4.1. <u>Escena cultural y arquitectónica que recibe a Max Cetto (1930-1950)</u>	p. 152
4.1.1. Antecedentes	p. 152
4.1.2. Etapa experimental de la arquitectura funcional y su consolidación institucional (1924-1940)	p. 157
4.1.3. El exilio europeo en México, la izquierda mexicana durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940)	p. 165
4.1.4. Frutos de la arquitectura funcionalista mexicana (1940-1952)	p. 168

4.2.	<u>La participación de Max Cetto en la arquitectura mexicana, especialmente en el proceso de la construcción de vivienda privada (1925-1955)</u>	p. 171
4.2.1.	La sensibilidad expresionista de Max Cetto confrontada al México de los años treinta y cuarenta	p. 171
4.2.2.	La construcción de vivienda privada en México (1925-1955)	p. 179
4.2.3.	La pareja de trabajo Luis Barragán y Max Cetto	p. 181
4.2.4.	La pareja de Max Cetto y Jorge Rubio	p. 192
4.2.5.	Las obras individuales de Max Cetto durante los años cuarenta y cincuenta	p. 196
4.2.6.	El Max Cetto maduro	p. 220
4.2.7.	Cronología de obra en México (1938-1980) y actividades paralelas	p. 222
4.3.	<u>Análisis de San José Purda, un caso excepcional</u>	p. 226
4.3.1.	Conceptos que originaron este proyecto (1940)	p. 226
4.3.2.	Descripción del conjunto	p. 229
4.3.3.	Análisis parciales	p. 234
	a. Espacio contenido central	p. 234
	b. El Restaurant-Bar	p. 237
	c. El Balneario	p. 239
	d. La administración, propuesta de rehabilitación	p. 246
	Levantamientos	p. 248
	Planos arquitectónicos	p. 255
	Fotos de la maqueta	p. 262
	Notas	p. 269

Introducción

Este trabajo sobre Max Cetto se originó cuando siendo alumna del Taller Max Cetto de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México quise conocer más a cerca de la vida del arquitecto, cuyo nombre llevaba nuestro taller. No se había elaborado hasta entonces un trabajo sobre su vida y obra. Con pocas referencias sobre él, viajé a Alemania e indagué al respecto. En su primera etapa Max Cetto aparecía como un joven y talentoso arquitecto. Por ello decidí realizar como tesis la investigación teórica en arquitectura sobre su obra.

En México conocí a Catarina Cetto, esposa de Max Cetto y a sus hijas Verónica, Ana María y Betina, quienes amablemente me platicaron de él. Recopilando toda la información bibliográfica y hemerográfica al respecto y la información del archivo personal de Max Cetto, que Catarina me permitió consultar, comencé a reunir y vincular todo aquello que poco a poco me esbozó a Max Cetto y su trayectoria por la arquitectura de nuestro siglo.

En esta tesis se refleja el estudio minucioso que elaboré sobre aquellos movimientos culturales por los cuales Cetto transita. Fue necesario en mi caso entenderlos profundamente, para comprender la trascendencia de éstos en la obra de Cetto y viceversa. A partir de este análisis me fue posible rastrear el génesis de la expresión de Max Cetto. Esta expresión se me presentó como síntesis decantada de aquellas influencias diversas por las que atravesó, para finalmente crear una obra propia, paralela a la arquitectura internacional.

Finalmente toda esta investigación se concluye con un proyecto de rehabilitación de la administración del Hotel San José Purúa en Michoacán, México. Esta obra fue realizada por Max Cetto y Jorge Rubio en 1940. Alrededor de los años sesenta la administración fue demolida y se construyó un edificio nuevo, que no respeta al conjunto. De esta manera la rehabilitación de dicha administración ha sido para mí una posibilidad de proyectar tomando en cuenta mi análisis teórico sobre la obra de Cetto.

En este espacio desearía agradecer a Catarina Cetto, quien me permitió indagar en el archivo personal de Max Cetto y a todos aquellos que me apoyaron en la realización de esta tesis y a lo largo de mis años de estudio.

Max Cetto 1

La cultura arquitectónica alemana



CAPITULO 1

LA CULTURA ARQUITECTONICA ALEMANA QUE FORMA A MAX CETTO



1 Max Cetto

La cultura arquitectónica alemana

1.1. JUVENTUD Y ESTUDIOS

Max Ludwig Carl Cetto Day nace en Koblenz, a las orillas del río Rhin, el 20 de febrero de 1903. Provenía de una familia aristocrática por parte del padre, Carl Joseph Georg Cetto (véase la representación 1., acta de nacimiento). Sus antepasados habían pertenecido a la nobleza de la provincia de Bayern. Destaca el nombre del "Freiherr (barón) von Cetto", quien en la provincia de Baviera proponía reformas de tipo social en el reparto de las tierras. La madre de Max Cetto, Anna Bertha Carolina Cetto, de familia Day, resultó una figura central en la familia, seguramente con una fuerte influencia sobre Max.

Max era el tercero de cinco hijos. Los tres mayores, Walter, Else y Ana María habían nacido en los últimos años del siglo XIX. Mientras que Max y Helmut nacieron en este siglo, en 1903 y 1904.

Los padres les enseñaron una especial atención por la naturaleza. Ya que desde pequeños habían acompañado a sus padres a la cacería en los bosques alemanes. La cacería implica una estrecha relación con la naturaleza. Para practicarla se requiere de un estudio y conocimiento profundo del mundo animal y vegetal. Durante la cacería se aprende a contemplar la naturaleza y a sensibilizarse, para aprender a oír y entender sus señales. Esta experiencia ante el medio natural durante su infancia y adolescencia lo marcará profundamente en su vida, y se reflejará en su obra para toda su vida.

Su hermano mayor se convertirá en militar del ejército prusiano. Ana María sería una reconocida crítica de arte, quien viviría en Bernau, esposa de un editor judío. Publicó interesantes estudios sobre tapices y mosaicos. Sin duda ella ejerció una influencia constante en el crecimiento artístico de Cetto.

Cetto fue un muchacho precoz. Recordemos que la Primera Guerra Mundial comienza cuando él tenía apenas once años y la Revolución Rusa de 1917 cuando Max contaba con catorce. En noviembre de 1918 en el norte de Alemania se producen levantamientos populares de marineros y trabajadores, que desembocarían en la formación de Consejos revolucionarios de obreros y soldados y la revolución estalla en Berlín (Revolución de Noviembre). Alemania estaba envuelta en una fuerte crisis económica, debida a su derrota militar, el descontento era general y el movimiento revolucionario de los soviets ejercía una

1. Copia del Acta de nacimiento de Max Ludwig Carl Cetto Day,
registrada el 26 de febrero de 1903.

247.

A.

Oblerz, am 26. Februar 1903

Vor dem unterzeichneten Standesbeamten erschien heute, der Persönlichkeit
nach

..... R. kann,
der Lebende Lebender Carl Hopff
Max Cetto,

wohnhaft in Oblerz Leugstern Nr. 11 3,

..... Katholischer Religion, und zeigte an, daß von der

Mutter Luise Luolin Cetto g

Maximilian Day, Lebender Lebender,

..... Katholischer Religion,

wohnhaft Leugstern,

.....

zu Oblerz in Lebender Lebender

am zwanzigsten im Februar, bei Joseph

tausend neunhundert und zwei Uhr mittags

im Leugstern Leugstern Nr. 11 3 geboren worden sei und daß das Kind

..... Le Sohnen

Max Ludwig Carl

erhalten habe.

.....

.....

Vorgelesen, genehmigt und Lebender Lebender

.....

Carl Cetto



1 Max Cetto

La cultura arquitectónica alemana

fuerte influencia sobre el proceso alemán. Estos acontecimientos, vividos como experiencias personales y formativas a lo largo de su adolescencia, debieron marcar a Cetto y comenzar a formar su posición de hombre de izquierda, seguramente en esto divergente de su familia.

La familia de Cetto era bastante adinerada e invirtieron toda su fortuna durante la Primera Guerra Mundial en "Kriegsanleihen", bonos de guerra. Al poco tiempo estos bonos habían perdido todo su valor, por lo que la familia Max Cetto pierde toda su fortuna.

Cuando comenzó en 1921 sus estudios, a los dieciocho años, escogió en un principio la Universidad de Darmstadt, muy cercana a la ciudad de Frankfurt, donde residían sus padres. Más tarde optó por la tradicional Universidad de Muenchen <1>, en la cual estudiaba también Ana María, su hermana. Estudió un año allí especialmente para tomar la clase con Heinrich Woeffflin. En 1923 tomó la decisión definitiva de terminar sus estudios en la Universidad Técnica de Berlín. Se habla enterado de que el gran maestro Hans Poelzig dirigirla allí una cátedra de diseño. En palabras de Max Cetto mismo: "Cuando yo salí de Muenchen, las clases estaban basadas en una arquitectura historicista; se ocupaba mucho de la historia de la arquitectura alemana, tratando de seguirla, pero me fui a Berlín y ahí sí encontré y pude estudiar con mucho entusiasmo con el arquitecto Poelzig (últimamente apenas empieza a ser conocido) y este maestro era de la línea que se llamaba Expresionismo Alemán <2>. El traslado a Berlín no sólo implicó el encuentro con la arquitectura que había buscado durante dos años, sino que también fue un punto de llegada en cuanto a una toma de conciencia personal. Berlín representaba una de las principales capitales culturales europeas desde finales del siglo pasado y más aún en los años veinte. En ella conflúan la cultura de izquierda más avanzada del país. De esta manera, había salido de la provincia y se encontraba en posibilidad de conocer todo lo que Berlín le ofrecía. De hecho, Berlín se convertiría en su punto de referencia hasta su salida del país en 1937.

En 1923 el prestigiado arquitecto Hans Poelzig (1869-1936) había sido incorporado al tradicional profesorado de la Universidad Técnica de Berlín. Hans Poelzig era un arquitecto y artista de avanzada, expresionista que llegaba invitado para renovar la universidad <3>. Los profesores requerían del apoyo en la docencia de los arquitectos, que desde antes de la Primera Guerra Mundial habían construido obras de un nuevo tipo. Así en 1923 es invitado Hans Poelzig, y tres años más tarde también lo era Heinrich Tessenow. Max Cetto debió pertenecer a la primera generación de alumnos de Hans Poelzig en Berlín. Sin duda alguna



La cultura arquitectónica alemana

se trata de una elección definitiva. La relación de Max Cetto con Poelzig será fundamental durante su producción en Alemania, hasta su exilio, motivado quizás también por la temprana muerte de su maestro en 1936.

Gracias a su hermana Ana María, Max Cetto debió estar informado muy de cerca sobre las vanguardias artísticas que recorrían Europa. Quisiera aventurarme, al indicar su identificación con la corriente alemana del expresionismo. Más tarde como estudiante debió preocuparse por conocer bien la nueva arquitectura que se proyectaba y construía tanto en la ciudad de Berlín, como en otras ciudades alemanas. Por ello elige el taller de Poelzig. En sus proyectos universitarios, y más aún en sus tempranas obras en Frankfurt al lado de Ernst May, denotará un total dominio de ese lenguaje de vanguardia, pero, también, una fuerte búsqueda de un camino propio.

De 1929-1935 Hans Poelzig enseña en la Universidad Técnica de Berlín. Poelzig tenía un sistema sumamente avanzado, que sin duda es interesante dilucidar, ya que Max Cetto lo desarrollará y transmitirá más tarde. Cada dos o tres semanas Poelzig organizaba un concurso corto con un tema. Transcurrido el plazo, todos los alumnos exponían sus trabajos y durante dos días eran criticados. El alumno que exponía, comenzaba con la autocrítica; después su trabajo era criticado por el alumno que seguía en la corrección; luego se le daba la palabra a todo el grupo, y finalmente lo criticaba el maestro (4). Si el proyecto pasaba positivamente esa primera etapa, se lo introducía al taller de modelado en barro, en barro, en donde realmente demostraba sus posibilidades.

Poelzig no quería crear una escuela en el sentido de que todos sus alumnos diseñaran como él lo hacía, como ocurrió con Mies, con Tessenow o otros. Poelzig quería desarrollar lo que cada alumno traía adentro. Escribe Joachim Matthaei acerca de su maestro: "Tan violento como podía ser en ciertos casos, tan cuidadoso podía ser al descubrir trabajos en donde presentaba una semilla de diseño propio o la búsqueda de alguna idea [...] (5). Poelzig se convertía en una figura paternal para sus alumnos. Y esta relación perduró hasta su muerte, ya que constantemente se reunían los alumnos con su "maestro". Puede afirmarse que Max Cetto tuvo una relación muy especial con Hans Poelzig. Casi 40 años más tarde, cuando Poelzig había caído en el olvido en la historia oficial del funcionalismo, en 1960, Cetto dedica su libro sobre arquitectura mexicana "dem Andenken meines Meisters Hans Poelzig" ["en recuerdo de mi maestro Hans Poelzig"]. Pero esta admiración era mutua. "Ahí por el 1933 Edwin Parf le escribía a Poelzig, para preguntarle si había alguien que, en un amplio sentido, pudiera equipararse con las personas salidas del entrenamiento de la Bauhaus. Su respuesta fue decirle que Max



1 Max Cetto

La cultura arquitectónica alemana

Cetto era un personaje, un equivalente por sus capacidades a cualquiera de aquellos que habían sido o estaban siendo educados en la Bauhaus" <6>.

Poelzig permaneció en su amado Berlín hasta su muerte en 1936. Los nazis pretendieron enviarlo a la Universidad de Estambul a impartir clases. El no estaba de acuerdo. Poco antes de su viaje, Poelzig enfermó y murió, cuando contaba apenas 67 años de edad. Bruno Taut también moriría en 1938 en Ankara.

Aquellos dos últimos años de aprendizaje en el Taller de Poelzig, de 1921-1923, al igual que el estrecho contacto que mantuvo después con él y con los demás compañeros, fueron fundamentales en el camino de Cetto. En las siguientes páginas reconstruiré la obra de Poelzig, en nuestro medio casi desconocida.

1.2. POELZIG, PRECURSOR DE LA NUEVA ARQUITECTURA ALEMANA

1.2.1. El primer momento

La escena arquitectónica alemana se comprende a partir de la gran unión para el trabajo alemán "Deutscher Werkbund", creada a partir de 1907. Esta Unión responde a las nuevas expectativas de la burguesía alemana de progresar económica y socialmente. Mejorando el nivel de vida de los trabajadores se esperaba resolver el principal problema social (la cuestión obrera) y también ser más competitivos. Esa burguesía prefería las reformas sociales a la revolución. Reformando el trabajo industrial se lograrían productos de alta calidad, los cuales los harían más competitivos para conquistar el mercado mundial. Y de hecho poco antes de la Primera Guerra Mundial la ascendente economía alemana exportaba aún más que Inglaterra, Francia o los EEUU. Asegurar y elevar la eficiencia de la producción nacional era la consigna del "Deutscher Werkbund". Hermann Muthesius (1861-1927), el padre del "Deutscher Werkbund", ya en 1901 hablaba en favor de la "máquina", que "reproduciría formas típicas de ella, formas objetivas sin ornamentos" <7>. Así esta Unión fungía como agente de la industria alemana.

Hans Poelzig (que nació y murió en Berlín) y Peter Behrens (1868-1940) fueron protagonistas de esa generación que participó activamente en la "Deutscher Werkbund". Ambos fueron en Berlín dos personajes centrales, precursores de la nueva arquitectura.



La cultura arquitectónica alemana

Fueron por lo tanto de mayor influencia que Gropius, Mies y los demás expresionistas, tales como Bruno Taut o Hans Scharoun.

A Peter Behrens le había sido encomendado durante 1908-1912, por el gran consorcio de productos eléctricos alemán la AEG, el diseñar sus productos, los tipos de imprenta, sus fábricas y oficinas. Estos nuevos edificios de oficinas o fabriles, demostraban un nuevo carácter, de mucha dignidad y sobriedad (algunos indicaban una fuerte influencia de Schinkel), pero sin ornamentos, pensados funcionalmente como espacios de trabajo. Esto implicaba, que la iluminación debía ser correcta, abriendo grandes ventanales, como en la "Montagehalle", que no sólo eran grandes superficies de ventanas verticales, sino permitían también el irradiarse de una luz cenital, que creaba un gran espacio muy iluminado y ventilado. Behrens utilizaba un concepto clásico de estructura, elementos horizontales que serán cargados, elementos verticales, que cargan: estructuras de marcos. Esta estructura de concreto armado o metálica aparente, representaba el concepto central de estos edificios. Con Behrens con quien trabajarán Walter Gropius, Mies van der Rohe y Auguste Perret.

En aquellos años Poelzig aparecía, por su persona y por su obra, como una personaje central en la escena arquitectónica del momento.

Habiendo quedado huérfano de apenas diez años, es criado por un maestro. Estudia en la Escuela Técnica Superior de Berlín en el castillo de Charlottenburg con Carl Schaefer. Schaefer había sido un gran medievalista que apreciaba la arquitectura gótica. Pertenecía a la escuela de Viollet-le-Duc (8), tratándose así de un "constructivista gótico" y no de un romántico neo-gótico. Esta huella, este aprecio por el pasado medieval y la arquitectura del pasado, lo acompañarán a Poelzig durante toda su vida.

A sus 31 años, en 1900, comienza a dar clases de arquitectura en la Academia de Breslau. Fue de los innovadores en la docencia de la arquitectura, proponiendo los talleres artesanales, para que los alumnos aprendieran así prácticamente el oficio. Poelzig practica un sistema de enseñanza en donde se discute con el alumno, intentando no influir en él, sino descubrir y motivar a cada alumno con sus valores. En 1916 Poelzig abandona la Academia de Breslau, y propone a Gropius como sucesor para su puesto.

Poelzig es por muchos años presidente del "Deutscher Werkbund", y en las discusiones y reflexiones se mantiene como conciliador entre los romántico-idealistas y los racionalistas. En 1906 escribe *Gaerung in der Architektur* (Efervescencia en la



1 Max Cetto

La cultura arquitectónica alemana

arquitectural, donde afirma: No sólo con medios meramente superficiales resolveremos el problema de la arquitectura actual [...] Toda forma constructiva realmente tectónica posee un núcleo absoluto [...] y el artista que enfoca el diseño de elementos estructurales desde el punto de vista de las consideraciones externas, decorativas, se aleja del descubrimiento de la forma nuclear pura [...] El nuevo movimiento enarbola la bandera de la objetividad contra estructuras tradicionales, que han perdido todo contenido y se han petrificado en esquemas. En arquitectura, la objetividad sólo es posible sobre la base de una construcción sana y un lenguaje formal desarrollado a partir de ésta. Las obras creadoras de un nuevo tipo sólo pueden aparecer de este modo." Pero la concepción de arte de Poelzig, no se refra con la historia y la tradición: "Huir de todo lo histórico puede resolver tan pocas cosas como una adopción meramente decorativa de las formas del pasado", además propone una reflexión y dominio de las tradiciones, que se aunara a un análisis intelectual de la utilización de nuevos materiales <9>. Este pensamiento tendrá fuertes repercusiones en la obra de Cetto.



Hans Poelzig, (1867-1936)

Durante estos años algunas de sus obras serán muy difundidas. Se trata de proyectos de un carácter totalmente innovador.

Cronología de obras y proyectos más importantes de Hans Poelzig:

- 1903-1906 Modificación y ampliación del palacio municipal de Loewenberg
- 1906 Iglesia en Maltsch
- Proyecto de molino en Breslau
- 1911 Torre de agua en Posen
- 1911-1912 Fábrica química en Luban
- 1913 Conjunto para exposición permanente en Breslau



La cultura arquitectónica alemana

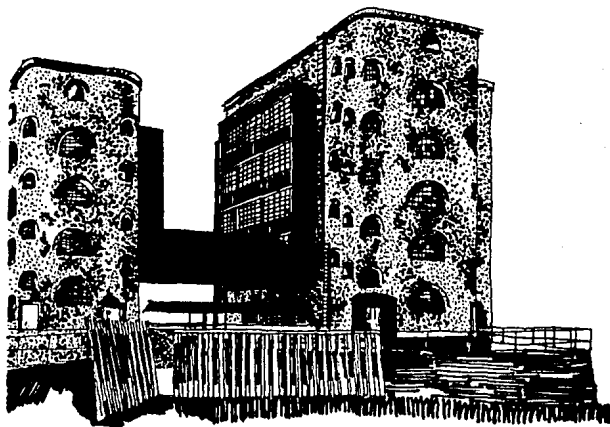
- 1916 Proyecto para la Casa de la Amistad Turco-Alemana en Estambul
 1919 Berlín, Gran Teatro (de Reinhardt)
 1920 Ciudad de la película "El Golem"
 1920-1922 Proyecto para gran sala de fiestas en Salzburg
 1927 Casa en la Weissenhof-Siedlung Stuttgart
 1929-1930 Edificio de oficinas centrales de la IG en Frankfurt a.M.

En 1906 proyecta un molino en Breslau (véanse representaciones 2 y 3). Se trata de una obra fabril sin precedente: dos volúmenes sólidos de tabique aparente, esquinas redondeadas, losa plana, sus aperturas, extrañamente arqueadas, se enfrentan; los dos volúmenes unidos por un puente metálico; la escalera se distingue en cada volumen, totalmente transparente. Sin duda es una "creación de un nuevo tipo". Utiliza lo moderno y lo tradicional, contrapuestos, reunidos (esto mismo lo veremos en la obra de Cetto, adn en su molino de carbón de 1926-1929 en Frankfurt).

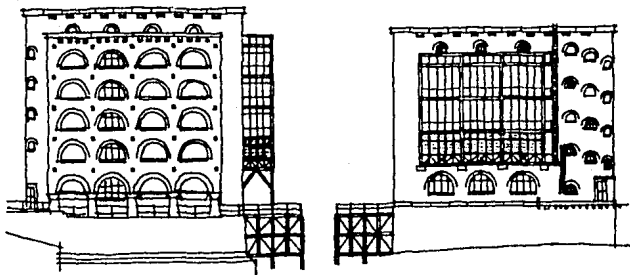
"El núcleo absoluto de la forma constructiva realmente tectónica", como Poelzig escribe en 1906, la palpamos también en la torre de agua de Fosen (véase representación 4) de 1911. Es una obra precursora, insospechada: el tema de la torre, del movimiento ascensional, tema favorito de los futuros arquitectos expresionistas. Desde fuera, se trata de una presencia monumental; desde adentro, deambulamos por el pesado esqueleto interno, realizado por Poelzig; y en el centro de la torre coloca una escalera helicoidal que flota y vibra en el espacio. Ya Worringer habla establecido cómo en el gótico la construcción y la expresión artística se complementan. El "constructivismo gótico" transmitido a Poelzig por Schaefer. Treinta y cinco años más tarde Max Cetto, alumno de Poelzig, demostrará el dominio de esa expresión plásticamente potente donde una escalera de caracol en concreto armando flota entre dos inmensas losas y el lago, al igual que en la escalera de cantera, en el balneario San José Purda, en la cual cada escalón monolítico prende de un muro, que suavemente se curva, uniendo ambos movimientos.

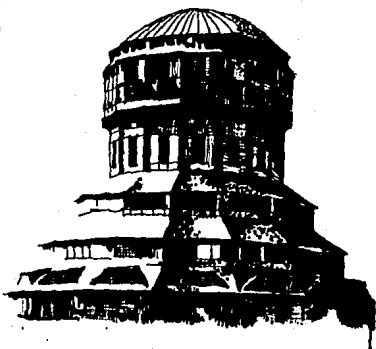
"La torre de agua de Poelzig, presentando la tendencia constructivista rusa, que también quería hacer de la estructura un proceso de pensamiento y de expresión misma, ustedes pueden ver la fuerza, esa misma fuerza del trazo en el lápiz, si bien ya hecha estructura. La fuerza con la cual la estructura metálica, las articulaciones, los elementos que constituyen el esqueleto de esta torre están expresados. Y si esto no fuera todavía suficiente, están destacados aquí en negro, pero estarían destacados en colores potentísimos en contra del vidrio, en contra del concreto. O la manera como los elementos dinámicos de

2. Perspectiva del proyecto de molino en Breslau, Hans Poelzig, 1906

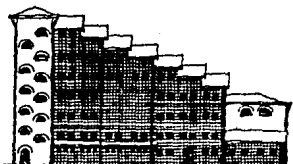


3. Fachada del proyecto de molino en Breslau, Hans Poelzig, 1906





5. Fábrica química en Luban, Hans Poelzig, 1911-1912





1 Max Cetto

La cultura arquitectónica alemana

la estructura, como son las escaleras, [...] están tratadas dentro de estos volúmenes, para expresar aún más la fuerza ascensional de la torre, para expresar el movimiento y la luz dentro de este organismo [...] <10>.

En 1910, Poelzig es ya toda una personalidad en el ambiente arquitectónico de Alemania. Se trata de una de aquellas figuras casi míticas, que hace historia, no sólo con sus obras, sino con su personalidad misma.

De 1911 a 1912 Poelzig diseñará y construirá una fábrica química en Luban (véase representación 5). En ella Poelzig demuestra, que para "lo nuevo lleva en sí mismo el uso de lo viejo [...] Tanto la historia como la naturaleza proveían un repertorio de formas, que ya no se podían distinguir en el desarrollo" <11>. El contraste entre el volumen sólido, con aperturas arqueadas, y aquella otra parte en la que el muro, en el "Stahlfachwerk" (entramado de acero), sólo trabaja como una delgada piel que recubre la estructura cuyas aperturas son modulares, cuadradas, es la expresión central del edificio. La tensión en el contraste del volumen sólido y el otro frágil, articulado.

La actitud con la que Poelzig enfrenta el diseño de sus obras, aún de las fabriles, es muy diferente a la de otros contemporáneos como Behrens o Gropius.

Julius Posener, alumno de Poelzig en Berlín, el más ha estudiado sobre su maestro, nos dice: "Esta obra [de Poelzig] es mucho más compleja que el clasicismo abstracto de Peter Behrens. Nosotros sabemos que Poelzig comenzaba cada obra como algo totalmente nuevo. Por ello no creó una escuela. ¿Cómo podía hacerlo? Lo que como maestro nos enseñaba era justamente esto: que cada tarea la comenzáramos como algo nuevo. Por esto él no cooperó en la formación de un nuevo estilo" <12>. Esta actitud ante la propia obra también se aprecia en Cetto. Es por ello, que, al llegar a México, sabe observar lo existente y crear algo nuevo y no traslada simplemente el lenguaje "internacional" a una realidad diferente.

1.2.2. Berlín, la escena arquitectónica después de la Primera Guerra Mundial

La derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial significó en un primer momento también el fracaso del ambicioso proyecto de industrialización alemana, lo cual repercutió en un



La cultura arquitectónica alemana

fuerte escepticismo hacia la ciudad de masas y la técnica, tanto entre arquitectos de la izquierda como de la derecha. Se propone entonces la ciudad jardín y el regreso al campo <13>. Ese escepticismo por la cultura de la máquina, ocasionó entre la mayoría de los arquitectos también un regreso a los métodos artesanales. Esta actitud se reflejó en las escuelas de arquitectura <14>.

Así también en aquellos primeros años de la posguerra cambia la situación de los arquitectos, que habían deseado trabajar para la gran industria alemana. Son años de gran inflación y pobreza. La industria no requiere del trabajo de los arquitectos. Los arquitectos comprenden, que "su trabajo deben dedicárselo a las masas, al pueblo, para que renaciera la vida colectiva". Esta comprensión de la función misma del intelectual, la perspectiva de un mundo nuevo, generado por el resurgir de las masas populares como protagonistas políticas, sin duda también resultaba de la influencia de la Novemberrevolution. Un año después de la Revolución Bolchevique, se levantan en Alemania los trabajadores en las principales ciudades. Las fuerzas institucionales, mucho más fuertes y organizadas que en el caso ruso, reprimen el levantamiento y asesinan a muchos líderes, entre ellos a Rosa Luxemburgo y a Karl Liebknecht. Friedrich Ebert en 1919 pacta con los trabajadores y la derecha para formar un Parlamento de la República de Weimar, de donde surge un aparato político sumamente inestable. La ciudad de Berlín, la que recibirá una influencia muy especial de la Revolución Rusa de 1917, porque "Berlín ya hacia tiempo que estaba considerada como ciudad históricamente designada para el encuentro entre Oriente y Occidente" <15>. Y es en este Berlín de la posguerra donde confluirán artistas de las vanguardias, en cuyos ambientes desde 1917 a 1920, por influencia de la misma revolución, dominará una fuerte tensión y excitación intelectual marcada por la fobia la guerra y la burguesía.

En ese ambiente de temprana posguerra se vuelven a destacar los expresionistas alemanes, como "paradigmáticos" de la revolución socialista. El expresionismo había surgido a principios del siglo en la pintura, al reunirse en 1905 en la ciudad de Dresden el grupo "Die Bruecke" al que pertenecían Heckel, Schmidt-Rottluff y Kirchner. Más tarde en 1911 en Muenchen se forma la comunidad de artistas "Der blaue Reiter", reuniendo a Marc, Kandinsky y a Macke. En la escultura expresionista resalta Ernst Barlach; en la literatura, que floreció de 1910-1925, principalmente la lírica y el drama: Benn, Doebelin, Hasenclever, Heym (se exilió en México en los años del fascismo alemán), Kayser, Kornfeld, Stramm, Trakl, Toller, Unruh, Werfel. En la música de 1900-1920 surge la atonalidad experimentada por Schoenberg y sus discípulos.



1 Max Cetto

La cultura arquitectónica alemana

Max Cetto conoció este movimiento artístico, y se identificó profundamente con él. Ludwig Hilberseimer, importante arquitecto, maestro del Bauhaus, al igual que amigo de Cetto durante los años treinta en Berlín, escribe en "Anmerkungen zur neuen Kunst" [Anotaciones con respecto al arte moderno] en 1923 sobre el expresionismo: "Lo primitivo, para el arte, era un medio para rejuvenecer. O bien, como dijo Gauguin una vez de sí mismo: "Hemos ido muy atrás, mucho más atrás que los caballos del Partenón: hemos vuelto al caballo de madera de nuestra infancia". Paralelamente al expresionismo y estimulada por éste, la ciencia del Arte se ha adentrado hasta los confines más alejados. Hasta lo más primitivo, hasta lo más original. Hasta captar el arte de la prehistoria y de lo exótico, así como sus fenómenos paralelos en la época contemporánea, las producciones creativas de los menores y de los locos. Las formas más extraordinarias y más extrañamente grotescas de la prehistoria y del mundo exótico son manifestaciones de lo mágico. Manifestaciones de lo metafísico. En los menores y en los locos, interpretaciones de paisajes espirituales del mundo. Del creer inamovibles en el propio rostro. Los elementos artísticos primitivos e infantiles han determinado continuamente el mundo formal del expresionismo. Aunque para los expresionistas elementales no se puede hablar en absoluto de imitación, éstos también están bajo la influencia sugestiva de estas formas elementales. Pero, para los expresionistas, más que la forma, es el color el que da un elemento determinante. Este es su dominio, continuando la pintura de tintes fuertes de la Edad Media, los expresionistas utilizan el color como elemento de efectos psicológicos. En concreto, los soviéticos han llegado hasta sus consecuencias extremas. Con el elemento psicológico del color, el expresionismo ha creado un mundo transformado, casi completamente nuevo. Para él, el color es música. Es fuente de infinitas variaciones posibles. Descubre los secretos más profundos. Ilumina la imagen óptica del mundo [...] " <16>.

El fuerte impacto de la guerra y la derrota radicalizaban las proclamas de los expresionistas, quienes exigían el compromiso del artista: "el arte al pueblo y el pueblo al arte" <17>. Las opciones escatológicas del expresionismo de la preguerra pervivían. "El expresionismo es -como el socialismo- el grito contra la materia, contra el mal, contra la máquina, contra el centralismo, por el espíritu, por Dios, por el hombre en el hombre" <18>. Los arquitectos expresionistas creían que se trataba de un renacimiento artístico, social y hasta religioso. Era el primer momento de esta posguerra, que podría ser criticado o admirado como populista: "populismo utópico y humanitario". Se veía en la revolución bolchevique la realización del templo de la humanidad; en los templos orientales se encontraba la comunión del hombre con la naturaleza, Adolf Meyer realiza la Bauhütte



La cultura arquitectónica alemana

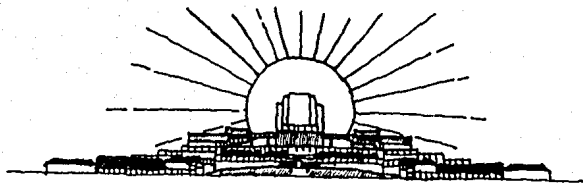
cerca de Berlín, como catedral del pueblo, creada por las manos de millones de trabajadores. Gropius en los años 1917-1922 se muestra anticapitalista-romántico. A finales de 1919 Bruno Taut comienza el intercambio epistolar de los "arquitectos imaginarios", que compartían reflexiones e ilusiones. Desde este horizonte Tafuri nos invita a entender los proyectos para el concurso de la "casa de la amistad" en Estambul (1916), o los proyectos de la "ciudad de la paz" de César Klein, el de Kampffmeyer, el de Taut (la "Stadtkrone" [corona de la ciudad]) <véase representación 6>.

Los arquitectos expresionistas proponían lo nuevo. Preferían la voluntad y el instinto al equilibrio y la disciplina; la barbarie a la cultura; la expresión a la función; el símbolo a la representación. Querían no pasar desapercibidos por el pueblo, a quien iba dirigida su arquitectura, por ello la fuerza, la agresividad y la exhuberancia en las formas. Los expresionistas no negaban la historia como fuente de inspiración; buscaban en ella confirmar su propia voluntad. Vemos así la admiración de Poelzig por el gótico y el barroco alemán. "Se preferían aquellos tiempos y culturas, en las cuales las artes plásticas servían a la creación total [Gesamtkunstwerk] como arquitectura decorada, en donde existiera una exhuberancia en los medios y no pobreza, ideas del espacio y ornamentos, donde el pueblo hubiera sido el constructor y el artista servidor anónimo en el todo" <19>. De esta manera buscaban fuentes de inspiración en las culturas primitivas africanas, en la arquitectura egipcia, en la asiática-hindú, y en las orientales <20>.

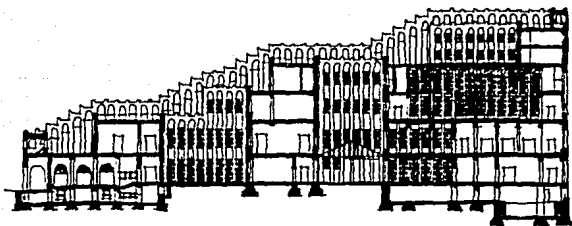
Un proyecto de Poelzig, en plena Primera Guerra Mundial, había sido decisivo para encauzar arquitectónicamente al expresionismo: su Casa de la Amistad Turco-Alemana en Estambul (1916) <véase representación 7>. Nos dice Fosener: "El contraste entre el proyecto de Poelzig y el de los once conocidos arquitectos, los cuales también tomaron parte en el concurso, se puede expresar así: los trabajos de Behrens, Fischer, Endell, Paul -hasta el del joven Bruno Taut- son edificios como se habían planeado antes de la guerra. El proyecto de Poelzig está hecho de una pieza: una gran escalera, cuyos escalones son terrazas. Se trata de una obra madura de arquitectura, que el expresionismo después de la guerra necesitaba urgentemente [...]" <21>.

La presencia de Poelzig en Berlín creció, cuando en 1919, poco después de firmado el tratado de Versalles, realiza la ampliación y reestructuración de un circo para convertirlo en teatro en Berlín <véase representación 8>. Esta será la obra más representativa de la joven República de Weimar: "una exótica flor en el gris panorama después de la guerra" <22>. El teatro popular significaba para los expresionistas el máximo símbolo cultural,

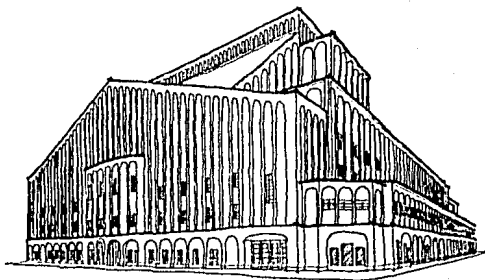
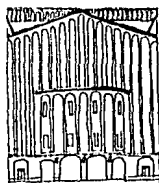
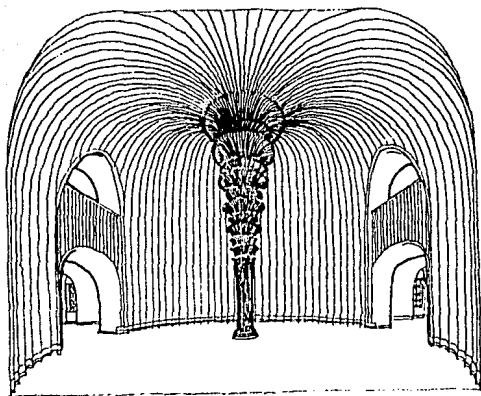
6. La "Stadtkrone", vista desde oriente, Bruno Taut, 1919



7. Corte por el proyecto para la Casa de la Amistad Turco Alemana, Hans Poelzig, 1916



8. Gran Teatro de Reinhardt en Berlín, Hans Poelzig. 1919.
Vestibulo, perspectiva exterior y fachada parcial.





1 Max Cetto

La cultura arquitectónica alemana

allí se lograba la identificación del pueblo como totalidad, se lograba una comunidad arrobada entre el artista y la masa. Era necesario alejar al espectador de lo cotidiano. Por ello, este teatro semeja una cueva de estalactitas. En esta obra comprendemos también la relación de los expresionistas con la naturaleza. "Muchas de las obras no realizadas de Poelzig y de muchos otros expresionistas, no aparecen como formaciones artificiales, sino como naturaleza reflexionada [...] en la arquitectura se quería dar una imagen del cosmos, más directa, más palpable, más total, que en tiempos anteriores" <23>. En este teatro Poelzig logra unir magistralmente la función con la voluntad de forma. Claro que Poelzig opinaba: "Es mucho mejor, que uno violente la utilidad y cree una obra de arte real, a que uno permita triunfar a la utilidad, esto es, a la fría voluntad" <24>.

La experiencia formativa de Cetto en Berlín es definitiva no sólo por el contacto con Poelzig, sino que también por el ambiente controvertido de esa ciudad. Poco después del final de la Primera Guerra Mundial, acontecen hechos políticos y sociales en la escena alemana e internacional, que tendrán rápida repercusión en Berlín y en su arquitectura.

En la Unión Soviética comienzan a presentarse cambios de importancia: la Guerra Civil Rusa (1918-1920) concluye y el comunismo de tiempos de guerra económicamente demuestra su ineficacia; la población muere de hambre. Resultaba necesario planificar la economía, por lo que Lenin decide socializar todos los medios de producción y centralizar la organización de la economía (GOSPLAN y en 1921 la NEP). La Unión Soviética ha de ser "portadora de una ideología reconciliadora del hombre con la naturaleza, sino que pacifican colectividad y tecnología" <25>. La "utopía tecnológica" se convierte así en la nueva ideología liberadora, ahora difundida por los dadaístas berlineses. Los artistas rusos dieron entonces un nombre y una imagen a esa nueva búsqueda: "constructivismo", como metáfora técnica de lo real <26>. Y los artistas rusos concentrados en Berlín difundieron este programa de la internacional constructivista: el arte objetivo, la metáfora del universo tecnológico en desarrollo dinámico, la imagen de una producción mecanizada capaz de pacificar la colectividad en un plan orgánico" <27> <véase la representación ?>.

Comienza así la nueva era de la "utopía tecnológica". El trabajo intelectual y el arte deberían estar al servicio de la producción industrial, dentro de una sociedad organizada racionalmente. Van Doesburg y El Lissitzky organizan en 1922 un congreso en Weimar, para provocar a la Bauhaus. Gropius y Moholy-Nagy reaccionan y la Bauhaus da el giro "racionalista". Con la



La cultura arquitectónica alemana

Metfak de Moscú coinciden en organizar su más importante exposición. "La nueva dimensión del constructivismo internacional captada por Moholy-Nagy y Gropius, de pronto produce frutos: desde 1922 Gropius y Adolf Meyer, con los proyectos de la Chicago Tribune Tower, de la casa Kallenbach, de la fábrica Kappe, parecen interpretar una Neue Sachlichkeit [nueva objetividad] ya muy alejada de las investigaciones precedentes [...] <28>.

En 1923 El Lissitzky organizará en Berlín una gran exposición sobre las vanguardias soviéticas. Sin duda se iba creando o ensayando una nueva imagen. Esta exposición fue muy visitada por el público berlinés y causó un gran impacto. Seguramente Cetto, que acababa de llegar a Berlín, debe también haber visitado esta exposición, que debió de plantearle la necesidad de participar en la búsqueda de una nueva arquitectura. Pero él había escogido como maestro a Poelzig, a un expresionista.

En noviembre de 1923 se estabiliza la situación financiera alemana, parecen quedar atrás los años de crisis política y económica (1919-1923): fuertes enfrentamientos entre la derecha e izquierda radicales, y en 1922 la inflación había alcanzado su punto culminante (el dólar había alcanzado el valor de 4,2 billones de marco papel). Se firman tratados de paz con las potencias, temporalmente se mejoran las relaciones.

Esta nueva situación promueve, según Tafuri, que poco a poco el utopismo de la "Cadena de Vidrio", de la "Catedral del socialismo", de la "Stadtkrone" resulte anacrónico. Por 1922 se habla de que "der Expressionismus stirbt" [el expresionismo muere]. En un artículo en 1922 sentencia Ivan Goll: "... dentro de una hora, ya no quedará más que un montón de maderas, de polvos y de cartón. El expresionismo es una vieja barricada abandonada. El expresionista es un guerrero fracasado: demasiadas estrellas se han producido por la paz..." Y en otro artículo continúa: "los antiguos slogans ("Reinvindicación", "Manifiesto", "Evocación", "Extasis", "Lucha", "El hombre grita", "Somos es uno para el otro", "Pathos") aplastados por la civilización de masas y por la máquina: el pathos sentimental deja su sitio a la fuerza mecánico-cerebral [...]" <29>.

Así algunos sitúan la fecha de defunción del expresionismo alrededor de 1923, a pesar de que muchos de los arquitectos expresionistas construyeron sus mejores obras después de esa fecha. Hugo Haering (1882-1958) postulaba un expresionismo orgánico, donde la forma fuera concebida a partir de la función. Cada objeto, cada espacio debía conformar su propia imagen, lo que él llamaba un "Gestaltwerk". En muchos aspectos la teoría de Haering, con paralelismos con Frank Lloyd Wright, era muy



1 Max Cetto

La cultura arquitectónica alemana

reconocida en los ambientes arquitectónicos expresionistas. De esta manera Haering, por su arquitectura de los años veinte, une espacios diseñados para necesidades muy diferentes. Resultando un organismo, en donde no prevalecía un concepto central, sino una cierta dispersión o diversidad. Su arquitectura debía ser parte del paisaje, a pesar de que era concebida de adentro hacia afuera. El "Gut Garkau" en Holstein [granja Garkau], de 1924 a 1925, es su mejor obra, (véase representación 29) que a pesar de ser "funcionalista orgánico", se apegaba más al paisaje, que las demás granjas tradicionales (30).

Hans Scharoun (véase representación 30) también se referirá a lo "orgánico" en la arquitectura, sin duda por mutua influencia de Haering. Pero la idea de lo orgánico en Scharoun implica la unión entre contenido y forma, entre contexto y arquitectura, la relación entre el hombre y lo construido "Lebensnaeh" [cercañía vital]. Scharoun proyectará y construirá muchas obras durante los años veinte y primeros años treinta, y permanecerá expresionista hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Mucho después edificará la Biblioteca Estatal y la Filarmónica de Berlín (31). Cetto admira profundamente esta última obra de Scharoun. Por mi parte no descarto una fuerte influencia de Scharoun sobre la obra de Cetto.

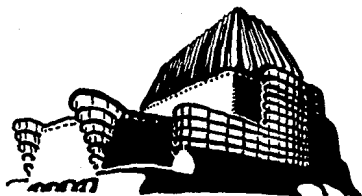
Erich Mendelsohn construirá profusamente durante los años veinte, sobre todo en Berlín en la dimensión de una arquitectura comercial, que tendrá un fuerte impacto (32). Con los nazis partirá a Israel y más tarde a los Estados Unidos, permanecerá expresionista. Las obras alemanas de Mendelsohn fueron muy difundidas en las revistas Moderne Bauformen y la holandesa Wendingen (véase representación 10). Ambas revistas se leían en América Latina e influyeron fuertemente en nuestro medio (33). Otros arquitectos, como Bruno Taut, realizarán durante los años veinte las grandes obras de vivienda sin renegar su origen, permaneciendo expresionista. Max Cetto tuvo conocimiento de todas estas corrientes arquitectónicas, conoció personalmente a algunos de estos arquitectos y la discusión controvertida que causaban. De hecho existen paralelismos e influencias entre la obra de estos arquitectos en Alemania y la obra de Cetto a lo largo de su vida.

Las ideas difundidas por los expresionistas sobre la utilización de los materiales modernos, como el vidrio, el concreto, el uso que le dieron al color, la evocación de la naturaleza, se filtrarán en el racionalismo de los veinte y permanecerán posteriormente, como permanecen en la obra de Mies (34). La fuerza de la tensión del ambiente expresionista, reacciona ante de la Primera Guerra. Más tarde, por la estabilización política y económica necesariamente iría

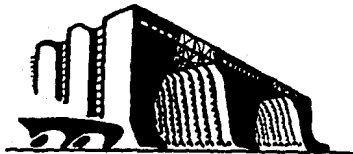
9. Monumento a la Tercera Internacional (modelo), Vladimir Tatlin, 1920



10. Bosquejos de Erich Mendelschn



A. Casa de la Amistad, 1918



B. Bodegas para un puerto, 1914



C. Bosquejo, 1917



1 Max Cetto

La cultura arquitectónica alemana

extinguiéndose, pero dentro de la arquitectura expresionista se proyectaron obras de madurez. El expresionismo se estrellaba contra las nuevas aspiraciones del creciente capitalismo alemán, que requería una arquitectura representativa, moderna, segura, racional. El expresionismo se había dado en un momento de fuerte cuestionamiento, de crítica aguda en la "metrópolis". Nunca podría ser una corriente impuesta. Pero aún así no se puede hablar de la muerte del expresionismo. Decenas más tarde el expresionismo servirá de antecedente a aquellos grupos de artistas de avanzada mexicanos, y sin duda de otros países de la "periferia", quienes respondiendo a movimientos de búsqueda de su propia identidad y de un arte propio, utilizan criterios estéticos similares.

Max Cetto se encontraba en el centro del acontecer de esta nueva arquitectura y participará con ella en una postura muy personal, demostrando un conocimiento muy profundo y una creatividad propia, sin duda fomentada por su maestro Poelzig. Sus proyectos escolares fueron ensayos, que dialogaban con los proyectos de sus contemporáneos mayores.

Según el curriculum de Cetto, durante sus estudios de 1923 a 1925 en el taller del Arq. Hans Poelzig, realizó los proyectos universitarios de una capilla, (no hay que olvidar los espacios maravillosos de iglesias, creados por el expresionista Gottfried Boehm, cuya influencia se hizo sentir en el mundo entero), un gimnasio, un edificio de periódicos (recordemos los edificios del constructivismo soviético sobre este tema), una torre de agua (como referencia la de Poelzig en Posen) y un teatro para su tesis profesional. Conocer estos proyectos sería una importante pauta para comprender mejor su proceso y la asimilación y elaboración de la escena arquitectónica a su alrededor. De esta manera sólo puede interpretar las obras que inmediatamente después construyó en la ciudad de Frankfurt al lado de Ernst May. Pero si cuento con unas fotos sobre un proyecto universitario para una fuente, la cual muestra fuertes rasgos expresionistas, que se encuentra en el archivo de Catarina Cetto. En dicho archivo, se encuentran también ciertos ejercicios de escenografías, y de dibujos de Max, donde siguiendo la corriente expresionista, y al lado de Hans Poelzig, se ejercita en una reflexión tensa, potente de la naturaleza o del paisaje urbano. También contamos con el testimonio de Catarina Cetto, que relata, que Max siempre recordaba la intensidad con la que había vivido sus años berlineses.

Cetto habla aprendido el oficio directamente bajo la sombra de uno de los principales precursores de la arquitectura moderna alemana, y si bien más tarde que la primera generación de arquitectos modernos, inició su propia búsqueda de una arquitectura contemporánea. A aquella primera generación habían

**La cultura arquitectónica alemana**

pertenecido, entre otros, los alemanes: Bruno Taut, Walter Gropius, Le Corbusier, Max Taut, Ludwig Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn, Hannes Meyer, Hans Bernhard Scharoun, etc. Cetto nacido en 1903 pertenecía a la segunda generación de arquitectos modernos, nacido más o menos veinte años después. A esta misma generación también pertenecían entre otros: Alvar Aalto, Oscar Niemeyer, Luis Barragán, Juan O'Gorman. Esta generación se caracteriza por haber llevado a cabo durante los años cuarenta y cincuenta un movimiento de revisión del movimiento moderno, ya que se había perdido el paradigma de la máquina. Max Cetto tiene la ventaja de haber aprendido directamente desde la fuente: Poelzig. Lo que le da la capacidad de idear alternativas, y no sólo de seguir un estilo o a una escuela. Desde este punto de vista será interesante conocer las obras de las primeras experiencias profesionales del joven arquitecto Cetto, que demuestran ya un conocimiento profundo de la arquitectura de vanguardia, con notables aportaciones propias.



1 Max Cetto

La cultura arquitectónica alemana

NOTIAS

<1> La Universidad Técnica de Darmstadt tenía un buen prestigio, ya que, según Nikolaus Fevsner, tenía un grupo de artistas de Darmstadt, al cual pertenecía Peter Behrens, quienes habían abandonado las formas curvas hacia 1904 y retornado a las formas cúbicas y a la decoración ortogonal, como se hacía en Viena, pero con mayor severidad. La Universidad de Muenchen también gozaba de un gran prestigio, caracterizándose por ser más conservadora e historicizante.

<2> "Entrevista con el arquitecto Max L. Cetto", en Testimonios vivos: 20 arquitectos, INBA, México, 1981, p.117.

<3> Julius Posener, "Meister und Schueler" [Maestro y alumnos], en Poelzig, Berlin, 1970, pp. 249-258.

<4> Cetto ya había vivido desde sus estudios un sistema pedagógico de mucha autogestión, sin duda esto sirvió de precedente para desear desde los años sesenta una escuela que respondiera a la realidad mexicana y para crear el Autogobierno.

<5> Joachim Matthaei, "Erinnerungen an den Lehrer" [Recuerdos del maestro], en Poelzig, Op.cit., p. 255.

<6> Intervención de Humberto Ricalde, en la conferencia a cargo de Ricalde y Susanne Dussel: Max Cetto. Travestoría a través de la arquitectura moderna, conferencia organizada para la exposición de Max Cetto, en el Taller Max Cetto, de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, México, 17 de enero de 1989.

<7> Julius Posener, Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur: das Zeitalter Wilhelms II: 1890-1918 [Berlin en el camino hacia una nueva arquitectura: el periodo de Guillermo II: 1890-1918], Prestel-Verlag, Muenchen, 1979, pp. 14-15.

<8> Julius Posener, "Hans Poelzig", en Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur: das Zeitalter Wilhelms II: 1890-1918, E. Prestel-Verlag, Muenchen, 1979, p. 509.

<9> Ulrich Conrads, Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX, Lumen, Barcelona, 1973, pp. 15-21.

<10> Intervención de Humberto Ricalde en la conferencia Max Cetto. Travestoría a través de la arquitectura moderna, UNAM, México, 1989.

<11> Wolfgang Fehnt, Die Architektur des Expressionismus [La arquitectura del expresionismo], Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1973, p. 19.

<12> Julius Posener, "Hans Poelzig", en Berlin auf dem Wege u einer neuen Architektur: das Zeitalter Wilhelms II: 1890-1918, p. 510.

<13> El caso de Ernst May, relatado más adelante, es en este sentido de sumo interés, y tendrá repercusión directa sobre Cetto.



La cultura arquitectónica alemana

<14> Entre estas escuelas el Bauhaus en sus primeros años en Weimar enseñaba por medio de técnicas artesanales. Nos explica Max Cetto el porqué no ingresó a principio de los veinte en el Bauhaus: "tenía la intención de estudiar allá, pero cuando lo [el programa de estudios del Bauhaus] recibí, ... noté que enseñaban el tallado sobre madera, hacían catedrales estilo gótico con métodos muy artesanales, que más tarde cambiaría por la línea mecanizada y funcional, pero en un principio, estuvo basada en ideas muy medievales, con técnicas del artesano que hacían la obra integral de alguna catedral, con la escultura, pintura y todo. A mí me pareció aquello más bien romántico y desfavorable porque no había ningún taller de arquitectura sino de cerámica, carpintería, fotografía, textiles, etc. [...] las clases de esta disciplina no comenzaron hasta el 25 cuando ya se había cambiado la escuela de Weimar a Dessau." Tomado de: "Entrevista con el arquitecto Max L. Cetto, el día 24 de octubre de 1979", en Testimonios vivos: 20 arquitectos, INBA, México, D.F., 1981, p. 117. No fue sino hasta 1923, en que el Bauhaus de Weimar distinguió la diferencia y cambió su consigna de "arte y artesanado" a "arte y técnica".

<15> Manfredo Tafuri, La Esfera y el Laberinto, Gustavo Gly, Barcelona, 1982, p. 152.

<16> Manfredo Tafuri, Op.cit., p. 186.

El color había sido redescubierto con toda su potencia de las antiguas culturas por los expresionistas sirvió de referencia para artistas mexicanos algunos años más tarde. Estos descubrieron el color de sus propias raíces, tradiciones y cultura popular, plasmándolo en sus obras. En México, se pudo aprender del expresionismo alemán. No me refiero sólo a las formas concretas que tomó, sino más a la actitud generosa, que busca lo olvidado, lo negado. Se trata de una actitud mesiánica, escatológica, quizás religiosa, de allí se explican, las numerosas y desgarradoras interpretaciones de los pintores expresionistas de la vida de Cristo.

<17> Max Fehstein en Manfredo, Tafuri, Op.cit., p.153.

<18> Wolfgang Pehnt, Op.cit., p.26.

<19> Ibidem., p. 49

<20> Los criterios con los cuales los expresionistas valoraban el arte, al igual que el impacto que aquellas culturas antiguas debió causarles, les permitió en la arquitectura a principios de siglo comenzar una fructífera búsqueda en el arte de esas culturas antiguas, "primitivas", marginadas. Pero de hecho fue el regreso a la fuente, al origen, despojado de toda máscara y maquillaje. Teniendo estos mismos criterios Cetto se impactado al conocer la arquitectura prehispánica cuando llega a México; al descubrir el gran talento artístico de este pueblo igualmente en su arquitectura barroca. Esta sensibilidad, que fue creada por los expresionistas en aquellos años y que él compartía, le hizo valorar a tal grado aquella arquitectura del pasado, que encontró



1 Max Cetto

La cultura arquitectónica alemana

en ella conceptos fundamentales para la arquitectura de su momento. Esta sensibilidad sería compartida también por otros artistas expresionistas que se exiliarían en México. Algunos harían por ello de México su nueva patria. Pero, además, sería compartida por algunos mexicanos, quizás los más valiosos.

<21> Julius Posener, "Hans Poelzig", en Aufsätze und Vorträge [Ensayos y conferencias], Vieweg, Braunschweig, 1981, p.164.

<22> Wolfgang Pehnt, Op. cit., p. 13.

<23> Ibidem., pp.18-19.

<24> Ibidem., p. 20.

<25> Manfredo Tafuri, Op. cit., p. 165.

<26> Manfredo Tafuri, Op. cit., p. 169.

<27> Manfredo Tafuri, Op. cit., p. 180.

<28> Manfredo Tafuri, Op. cit., p. 170. Adolf Meyer y Walter Gropius trabajaron un largo tiempo conjuntamente. Pero Adolf Meyer siempre sería nombrado en segundo lugar después de Gropius, no por ello debemos menospreciar la capacidad de Meyer. Cetto conocerá personalmente a Adolf Meyer en Frankfurt, antes de la accidental muerte de éste, y Meyer individualmente, demostrará sus grandes virtudes arquitectónicas. También conocería Cetto a Gropius en la reuniones del CIAM, a pesar de la gran diferencia de años. Más tarde Gropius visitaría en varias ocasiones a Cetto en México.

<29> Manfredo Tafuri, Op. cit., p. 165.

<30> Sobre Hugo Haering, de Joedicke, Juergen, Das andere bauen. Gedanken und Zeichnungen von Hugo Haering [La otra arquitectura. Pensamientos y dibujos de Hugo Haering], Karl Kraemer Verlag, Stuttgart, 1982.

<31> Sobre Scharoun véase el catálogo Hans Scharoun de la exposición que organizó la "Akademie der Kuenste" de Berlin Occidental en 1967.

<32> La arquitectura de Mendelsohn puede verse reflejada en la de Cetto, por su gran capacidad de relacionarla con el medio ambiente. Ambos recorrían durante largos ratos los terrenos de sus futuras obras y en diversos momentos, para comprender el medio natural. Quizás una de las mejores capacidades de Cetto, era ésta, la de comprender la naturaleza y realzarla con su arquitectura. México, con la magia de su naturaleza fue un campo de acción excelente para Cetto. A partir de esa relación con la naturaleza, se entiende la relación de Mendelsohn con Frank Lloyd Wright, al igual que la del Richard Neutra con Mendelsohn y Wright y más tarde la de Cetto con Wright. En esta integración de la arquitectura con la naturaleza Wright era el maestro, por lo que habla atraído a estos tres arquitectos más jóvenes.

<33> Enrique Browne en su reciente libro sobre Arquitectura latinoamericana, G.Gili, Barcelona, 1989, nos dice, que la influencia de Erich Mendelsohn fue para América Latina muy importante, seguramente la más importante después de Le Corbusier.



La cultura arquitectónica alemana

<34> Cetto conoció posteriormente a Mies van der Rohe en los años treinta en Berlín. Junto con Ludwig Hilberseimer y otros se reunían todos los viernes para conversar. Sin duda la arquitectura de Mies también repercutirá en la obra de Cetto.



2 Max Cetto

En Frankfurt junto a Ernst May

CAPITULO 2

MAX CETTO EN FRANKFURT JUNTO A ERNST MAY (1926-1933)



2.1. EL "SIEDLUNGSBAU" ALEMÁN DE LOS AÑOS VEINTE

Sin duda la principal prioridad arquitectónica de los años inmediatos después de la Primera Guerra Mundial la representaba la vivienda popular. Ante la pésima calidad y enorme escasez de vivienda en las ciudades alemanas, se unen arquitectos de grupos opuestos para dar solución, aunque fuera muy limitada, a estos problemas. A partir de 1923 la situación financiera comienza a mejorar. En 1923 se estabiliza la atroz inflación alemana; los años de crisis quedaban en el pasado. El escepticismo hacia la técnica y la ciudad se debilita y da paso durante el segundo decenio al surgimiento de una transitoria pero fecunda "coalición de socios desiguales, arquitectos ligados a la tradición como Bestelmeyer, Bonatz, Fischer, Schultze-Naumburg, Schumacher, Tessenow y otros orientados políticamente a la izquierda como Kampffmeyer, May, Bruno Taut, Wagner, los cuales aparentemente luchaban por las mismas metas" <1>. Comienzan a florecer los grandes proyectos masivos de vivienda en Berlín, Hamburgo, Frankfurt.

Para dejar atrás los años de crisis política y económica (1919-1923) fue necesario el pacto de la izquierda social-demócrata con los partidos del "Centro" alemanes a favor de la República de Weimar. Sin duda eran impulsados por las acciones violentas realizadas por la extrema derecha: asesinato de los líderes de la izquierda Rosa Luxemburgo, Karl Liebknecht y Kurt Eisner y de los ministros de gobierno Mathias Erzberger y Walter Rathenau; el golpe de Estado derechista de Kapp-Luttwitz y el de Hitler y Luddendorf en Muenchen, ambos fracasados. Debido a esto, el movimiento obrero alemán tiene que apoyar la República, realizando un pacto militar, social y político, para mantener una estructura democrática que se demostraría inestable, por lo tanto transitoria. Igualmente los intelectuales y artistas, que formaban parte de la cultura radical se comprometen dentro de las instituciones de la República de Weimar. Volviéndose técnicos intelectuales del capitalismo democrático, en el que se convertiría la República de Weimar. La social-democracia de Weimar no podría ser más que un sistema de servicios sociales, que respondía a las más elementales exigencias educativas, recreativas y asistenciales de la clase obrera <2>.

El proceso en toda Alemania después de la superación de la inflación indica que la construcción de viviendas en las ciudades con gobiernos social-demócratas fue dirigida por arquitectos del "Neues Bauen" [nueva construcción]. Entre 1923 y 1933 Otto



En Frankfurt junto a Ernst May

Haesler realiza los "Siedlungen", [unidades habitacionales obreras], en la ciudad de Celle y Kassel. Bruno Taut y Martin Wagner realizan entre otras la "Hufeisensiedlung" en Berlín. Gropius y más tarde Hannes Meyer construyen en Dessau-Toerten. Riphahn y Grod proyectan otra en Colonia, Karl Schneider en Hamburgo, Ernst May y sus colaboradores en Frankfurt. Nos dice Tafuri "[...] que de hecho [estas Siedlungen] valen mucho más como utopías realizadas que como intervenciones proyectadas a nivel de la nueva dimensión de las ciudades y territorios metropolitanos en evolución" <3>. En este sentido la Siedlungsbau [construcción de unidades habitacionales.] de Frankfurt es especialmente interesante. Es un caso que sigue un proceso ejemplar. Logra llevar a cabo la política social de vivienda de la República de Weimar casi en su totalidad. Realiza la utopía de construir en cinco años 15,000 viviendas, dentro de programas planeados integralmente, con lo cual se satisfacía la demanda de vivienda en Frankfurt. No se trata sólo del número de viviendas construidas, ya que en Berlín durante la época de Martin Wagner fue también sumamente alto, pero que no pudo reunir teoría y política real. En el caso de Frankfurt, las hipótesis creadas en los años inmediatamente anteriores a 1925 serían verificadas en la práctica.

2.2. EL "CASO EJEMPLAR" DE FRANKFURT (1925-1930)

2.2.1. Landmann, Asch, May, los tres pilares del Siedlungsbau del gobierno social-demócrata de Frankfurt

Landmann, el regente de la ciudad de Frankfurt requiere en 1924 de un hombre hábil y preparado para dirigir una empresa de tipo totalmente nuevo: el inmenso Departamento de Planeación Urbana y Obras Públicas, para llevar a cabo los programas de construcción de vivienda popular. Para ello es elegido Ernst May, quien de 1925 a 1930 logra con una impresionante rapidez y calidad llevar a cabo este propósito. Max Cetto participará desde 1926 en el Departamento de Obras Públicas, el Siedlungsausschuss [oficina de la habitación] de Frankfurt. A sus 23 años penetraría en las mallas de un inmenso dispositivo de poder local, donde sería participe del ensayo que debía llevar a cabo una utopía, un proceso sin precedente, que le exigía a May y a todos sus colaboradores una responsabilidad técnico-intelectual totalmente inédita.

"No es el Estado alemán, sino que son los regentes activos y de visión amplia de algunas ciudades, como Adenauer en Colonia, Landmann en Frankfurt, Hesse en Dessau, Kiessling en Berlín, sólo



En Frankfurt junto a Ernst May

para nombrar algunos, los que aparecieron como mecenas del arte de la construcción de aquellas nuevas unidades habitacionales, escuelas, parques, etc. Demostraron en estas obras su contenido ético-social y su forma "moderna" de gobierno, que atrajeron el interés internacional de la construcción hacia Alemania en aquella segunda mitad del decenio de 1925 a 1930" <4>.

En Frankfurt ya regentes anteriores habían creado precedentes para el trabajo que elaboraría Ludwig Landmann de 1924-1933 sobre el compromiso del gobierno de la ciudad con el problema de la vivienda popular. Se trata de Franz Adickes y Miquel, quienes controlarían la construcción en Frankfurt por medio de legislaciones y comenzarían un sistema de cooperativas de vivienda, pero que no pudieron satisfacer la creciente demanda de Frankfurt. La gran necesidad de vivienda aumentaría notablemente después de la guerra.

Ludwig Landmann es elegido regente de la ciudad en 1924 y representa el pacto de los socialistas y el "Centro". Representa por lo tanto a aquellos que querían llevar a cabo una política de tipo social ("Sozialpolitik"), para lograr una estabilidad política. Ellos esperaban que al conciliar paternalmente al estado con los trabajadores, lograrían conciliar los trabajadores con la burguesía. El gran programa de Landmann para Frankfurt quería solucionar tanto las cuestiones económicas, legislativas, culturales, artísticas con un departamento de obras públicas, el Siedlungsamt, con un poder inmenso (véase representación 11). Así se enfrenta a las antiguas instituciones para llevar a cabo su concepción. Gran apoyo recibe Landmann de Bruno Asch del partido comunista, quien en 1925 es elegido para organizar las finanzas y logrará un sistema innovador muy interesante para financiar la construcción de viviendas en cooperativas. Uno de los ejes de la política social de Weimar representaba el intento de controlar el mercado de viviendas por medio de un programa de préstamos estatales a sociedades de construcción y cooperativas. Landmann propone como Stadtbaudirektorat (jefe de aquél "Siedlungsamt") a Ernst May, quien será designado para tal puesto. A estos tres hombres los identificaba "un sentir expresionista de búsqueda, de partida y un entendimiento objetivo de la realidad" <5>. Los tres juntos realizarán una utopía, por lo que a Frankfurt puede llamarse "caso ejemplar" del Siedlungsbau alemán de los años veinte.

11. Organigramma de los colaboradores en el "Siedlungsamt" de Frankfurt (1925-1930)

<p>Stadtentwicklungsplan und Gesamtplan der Siedlungen</p> <p>Ernst May Wolfgang Bangert Herbert Bohm Franz Roeckle u. a.</p>	<p>Politik</p> <p>Einrichtungen - SPD - DDP - Zentrum</p> <p>Ludwig Landmann DDP Oberbürgermeister</p> <p>Bruno Asch SPD Stadtkämmerer</p>	<p>Kunstschule Frankfurt</p> <p>Fritz Wehert, Direktor Wilhelm Baumester Christian Dell Josef Hartwig Ferdinand Kramer Richard Lisker Adolf Meyer Paul Renner Karl Peter Röhl Richard Schiebel Franz Schuster Hans Wamecke u. a.</p>
<p>Dezernat May</p> <p>Hochbauamt Bauberatung Typisierung Wohnungsbau Abteilung Großbauten</p> <p>Baupolizei</p> <p>Siedlungsamt Amt für Stadtplanung Amt für Regionalplanung Gartenamt Grundbesitzverwaltung Wohnungsbauhypothek</p>		<p>Publikationsgrafik und Stadtreklame</p> <p>Wilhelm Baumester Walter Dexel Hans Leistikow Robert Michel u. a.</p>
<p>Architektonische Bearbeitung</p> <p>Max Cetto Martin Elsaesser Werner Hebebrand Bernhard Henckes Eugen Kaufmann Ferdinand Kramer</p> <p>Ernst May Adolf Meyer Franz Roeckle Margarete Schütte-Lihotzky u. a.</p> <p>Landschafts- und Gartengestaltung: Max Bromme Leberecht Migge</p>	<p>Freie Architekten</p> <p>Hans Bernoulli Anton Brenner Walter Gropius Franz Schuster Mart Stam Martin Weber u. a.</p>	<p>Ökonomie</p> <p>Hochtel AG Philipp Holzmann AG Ways & Freytag u. a.</p>



En Frankfurt junto a Ernst May

2.2.2. El proceso de Ernst May

Ernst May nace en 1886 en Frankfurt, y perteneció a la generación de arquitectos que dieron forma a la arquitectura moderna. Todos ellos vivieron en su juventud madura, la experiencia de la Primera Guerra Mundial. May estudia en Darmstadt y al terminar trabaja dos años de 1910 a 1912 como joven arquitecto con Raymond Unwin en Inglaterra. Unwin influenciará fuertemente a May, sobre todo con sus ideas de las ciudades-jardín, que bordeaban los grandes centros urbanos existentes. También aprenderá de éste el compromiso social del arquitecto para resolver el problema de la vivienda masiva.

En 1913 May se independiza y comienza a trabajar en Silecia, donde sus respuestas formalmente tienen un carácter romántico, tratándose de un tradicionalismo sencillo, objetivo, pero ya proponiendo para las viviendas el color, como lo había hecho Taut en Magdeburg. Terminada la Primera Guerra Mundial, en 1919, trabaja como asesor técnico en la construcción de viviendas públicas en Breslau. Aquí edita una revista Schlesisches Heim [El hogar de Silecia], que servirá para difundir ciertas ideas propias. Hay que entender esta necesidad de comunicarse, de gritar lo que se busca y encuentra, de manifestarse. Se necesitaba claridad, en medio de la tensión. Por lo que algunos arquitectos se comienzan a identificar como grupo, proponiendo programas comunes. Después de la Guerra ellos comprenden claramente que hay que resolver problemas sociales en las ciudades, y sobre todo el problema de la vivienda. Igualmente en Frankfurt desde 1925, al comienzo de la experiencia urbanística edita la revista Das Neue Frankfurt [El nuevo Frankfurt], que además de ser un espacio de discusión, creaba y difundía una imagen que se reconocería internacionalmente.

Seis años habían pasado desde el término de la Primera Guerra Mundial y encontramos en Frankfurt a May de 39 años de edad, que tiene claridad sobre el cómo dirigir la construcción pública en una ciudad. Al igual que otros arquitectos de esta generación, los que por primera vez quizás en la historia se enfrentaban a una labor tan amplia e importante de construcción. May había ensayado en esos años de preparación, propuestas sobre la imagen de la ciudad. Desde sus primeras intervenciones en 1919, las ciudades de May respondían a criterios "taylorianos": para que los trabajadores fueran eficaces en el proceso de producción, sus zonas de vivienda debían ser agradables. Esta imagen de ciudad la había representado en varios concursos alrededor de 1920, participando así en la discusión de entreguerras sobre la ciudad ideal. Estéticamente los proyectos de estos años no tienen mucha relación con los que hará en



2 Max Cetto

En Frankfurt junto a Ernst May

Frankfurt a partir de 1925, pero si se observa un proceso muy claro de maduración de ciertos conceptos, como la relación de la naturaleza con la ciudad, la economía máxima de los costos de las viviendas, la idea de racionalizar el trabajo de la mujer en la vivienda, el intento de crear tipos de vivienda reproducibles, la idea de la ciudad nuclear, la ciudad nueva, que alberga al hombre nuevo, a partir del trinomio higiene-naturaleza-deporte, hasta la ciudad que alberga a la comunidad, como espacio de democracia. Desde su experiencia en Breslau, donde en 1921 participa en un importante concurso para el plan regulador de Breslau, aplica la teoría de la Irabantenstadt (la ciudad nuclear), que aplicaría también consecuentemente en Frankfurt.



Ernst May en Frankfurt
(1886-1970)

En 1925 es evidente que May conocía el giro de la Bauhaus, con respecto al rol del artesanado y la técnica, que igualmente conocía a Hugo van Doesburg y al Stijl, la obra de Le Corbusier Vers une architecture, que ya había aparecido en alemán, al igual que las casas de campo en tabique y concreto de Mies van der Rohe y la obra de Adolf Loos Ornamento y Delito. Esto le exigió repensar estéticamente el uso de un estilo tradicionalista para las nuevas unidades habitacionales obreras. Era necesario crear una imagen moderna y pulcra de las nuevas Siedlungen. Crear una imagen nueva de ciudad, pero estudiando también el impacto que en el usuario causaría. Así encontramos en Frankfurt sobre todo un cambio estético en las viviendas, pero esta metamorfosis no la llevó a cabo solo, sino que para ello convocó a un grupo de artistas de vanguardia en Frankfurt. A May más que como artista debemos entenderlo como coordinador, como "hacedor". "Este papel, esta labor May la resolvió brillantemente. Sin descansar se dedicó a la organización de un aparato administrativo inmenso y de nueva creación; fue innovador en la solución de problemas nuevos, desde la organización de la obra hasta en su relación con los grupos políticos. Sobre todo tuvo un excelente instint para



En Frankfurt junto a Ernst May

escoger a los colaboradores indicados, los cuales, en la atmósfera creativa, dieron el máximo de sí. Todo esto permitió realizar en un cortísimo tiempo un impresionante concepto" <6>.

2.2.3. Influencias en Frankfurt y los colaboradores de May

El concepto de ciudad que tenía Ernst May, su interés por la descentralización, "la ciudad nuclear jardín", sin duda proviene de Raymond Unwin de Londres, quien también se remontaba a Ebenezer Howard, cuyo libro Garden cities of tomorrow aparece en 1907 en alemán.

Es muy importante mencionar la influencia del movimiento holandés en Frankfurt. J.J.P.Dud había sido asesor en construcción de la ciudad de Rotterdam. En 1925 construye casas en hileras para trabajadores en Hook van Holland. Se trata de viviendas en planta baja y en planta alta, techo plano y jardines al fondo. La hilera de casas en su totalidad es un volumen, redondeado en sus extremos y envuelto perimetralmente por una losa volada, que se convierte en balcón para las viviendas de la planta alta. Esta idea de la hilera de casa, unidad y divergencia, será central en la concepción de la Siedlung en Frankfurt. También es importante la escuela de W.M.Dudok en Hilversum de 1921, que resalta el juego de grandes volúmenes, sin ornamentación alguna, simplemente ritmados por las penetraciones que crean profundos claro-oscuros.

"Pudiéramos decir, que hay un triángulo que establece en este momento de principios de los treinta. Por una parte está la Bauhaus, con toda la habilidad política y de propaganda de Gropius. Pero también están los holandeses, que han hecho una serie de experiencias a partir del crecimiento de Amsterdam y que trabajan con toda la expresión neoplasticista los conjuntos habitacionales. Y la última es la "Escuela de Frankfurt", como podemos llamarla, que de alguna manera toma las influencias de ambas tendencias, pero ni en el extremo racionalista, eficientista de la Bauhaus, y quizás tampoco en el extremo análisis neoplástico de la casa" <7>.

Sin duda por la cercanía entre Frankfurt y Holanda, pudieron los arquitectos de Frankfurt visitar Holanda en muchas ocasiones, y entender lo innovador de aquellas propuestas.

La afirmación de la influencia de Gropius y del Bauhaus



2 Max Cetto

En Frankfurt junto a Ernst May

sobre Frankfurt, antiguamente muy exagerada, se fundaba en la construcción de la Siedlung Dessau-Toerten (1926-1928), que debiera haber dado la pauta a May para mecanizar su construcción de las Siedlungen. Hoy se sabe que esta decisión fue simultánea. En otoño de 1926 May y Gropius comienzan a experimentar alrededor de las posibilidades de la racionalización y mecanización del proceso de la construcción de las Siedlungen. Pero para Gropius la construcción de Dessau-Toerten representó sólo un experimento, para May implicó la decisión a seguir en su amplio programa urbano de las Siedlungen.

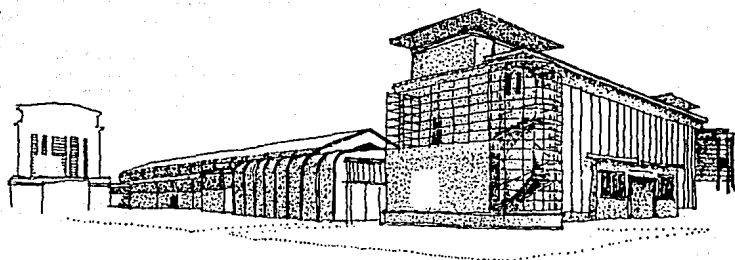
Sin duda la influencia más directa del Bauhaus sobre Frankfurt es la de Adolf Meyer (1881-1929), quien trabajó con Gropius desde los tiempos de Behrens, construyendo juntos la fábrica Faqus para calzado en Alfeld an der Leine de 1911 a 1913, <véase representación 12> donde crean con grandes ventanales una gran transparencia entre el interior y el exterior, la estructura de marcos permanece visible y los materiales aparentes. Se trata de una obra que siguiendo el camino propuesto por Behrens lo rebasa, creando el estilo propio del siglo XX, pero más interesante resulta aún la fuerte influencia wrightiana que demuestra.

En Bauhaus de Weimar (1919-1925), Adolf Meyer impartió clases al mismo tiempo que asesoró proyectos técnicos e industriales. A pesar de todos estos proyectos colectivos, hoy ya no se entiende a Adolf Meyer en Frankfurt como el enviado de Gropius, sino como un Adolf Meyer que aprovecha el cambio de la Bauhaus de Weimar a Dessau y acepta ser asesor técnico en Frankfurt para independizarse de Gropius. En sus obras fabriles en Frankfurt, Adolf Meyer demuestra "que la emancipación la logró de una manera muy sorprendente" <8>.

También debemos reconocer la fuerte influencia de Adolf Loos sobre Frankfurt. Adolf Loos se había vuelto a mitad de los veinte en una figura histórica, por haber peleado durante años proféticamente contra las instituciones promulgando una arquitectura objetiva, libre de toda ornamentación. Su gran escrito de lucha Ornamento y delito fue decisivo en este sentido.

Tomando en cuenta la complejidad y la cantidad de proyectos a desarrollar por el Siedlungsamt, May necesita invitar a un buen número de colaboradores. Con algunos de ellos ya había trabajado anteriormente, otros serían nuevos. Pero sin duda alguna, escogió a los adecuados. Margarete Schuette-Lihotzky racionalizará al máximo los trabajos domésticos, diseñará la Frankfurter Küche [cocina de Frankfurt]. Martin Elsaesser como arquitecto proyectará importantes edificios de servicios, donde utilizará el ladrillo con una fuerza y expresión inusitadas. Adolf Meyer

12. Fábrica Faqus, Walter Gropius y Adolf Meyer, 1911-1913





2 Max Cetto

En Frankfurt junto a Ernst May

diseñará edificios técnicos e impartirá clases en la Frankfurter Kunstschule [Escuela de Artes de Frankfurt], un ensayo que funcionó algunos años, en el cual la escuela estaba directamente relacionada con el Siedlungsamt, al igual que con la industria privada. Mart Stam colaboraría en el diseño de algunas unidades habitacionales y en especial de la unidad habitacional.

Todos ellos ya estaban comprometidos con la arquitectura moderna, por lo que son invitados a participar con May, como demostración de una búsqueda por parte de May de una arquitectura moderna, en la que requiere de la ayuda de quienes ya han transitado por esa vía.

Pero al lado de todo este grupo de colaboradores maduros, May también contrata a un grupo de arquitectos jóvenes, que permanecen junto a él durante esos años y van demostrando su gran talento, llegando a ser de gran confianza de May. Entre ellos se encuentran Bernhard Hermkes y Max Cetto, como arquitectos, y Wolfgang Bangert como urbanista. Estos tres jóvenes arquitectos se conocerán y colaborarán conjuntamente también en otros trabajos fuera del "Siedlungsamt". Todos ellos participaron proyectando arduamente. Sin duda se trató de un trabajo de conjunto, donde la retroalimentación fue mutua.

2.2.4. Das Neue Frankfurt

El Siedlungsamt de May debía resolver todos los problemas de la habitación de la ciudad de Frankfurt. Esto incluía el mejoramiento de toda la infraestructura urbana, la renovación del diseño de todo aquello en la ciudad, que al estado concernía, rediseñando desde las lápidas de los cementerios hasta los tipos de letras de cualquier cartel, aunque el problema central del departamento era el fuerte déficit de vivienda. El equipo de May logró de 1925 a 1930 construir 15,000 casa habitacionales 7 grandes unidades al borde de la ciudad: Siedlung Roemerstadt (1927-1928, 1220 viv., plan urbano: Ernst May, Herbert Boehm y Wolfgang Bangert), Siedlung Praunheim (1926-1929, 1441 viv., plano urbano: May, Boehm y Bangert), Siedlung Bruchfeldstrasse (1926-1927, 643 viv., plano urbano: May y Boehm), Siedlung Riederwald (1926-1928, 262 viv., plano urbano: May y Boehm), Siedlung Bornheimer Hang (1926-1930, con 1234 viv., plano urbano: May y Boehm), Siedlung Riedhof-West (1927-1930, 850 viv.), Siedlung Westhausen (1929-1931, 1532 viv., plan urbano: May, Boehm y Bangert), además de otras intervenciones habitacionales más pequeñas, entre las que se encuentra la Siedlung Lindenbaum



En Frankfurt junto a Ernst May

(1930, 198 viv., de Walter Gropius). Al interior de las Siedlungen se encontraban todos los servicios necesarios, desde clínicas, escuelas, guarderías, espacios culturales y de reunión, espacios deportivos, comercios, etc. Todos estos servicios debían ser construidos también para la zona antigua de la ciudad. Lo fascinante, es que realmente se logró construir la gran mayoría de lo planeado <9>. Cetto participaría en el "Siedlungsamt" como arquitecto, precisamente proyectando y construyendo edificios de servicio dentro de las Siedlungen y también en el Frankfurt antiguo.

En Frankfurt, May logró aplicar la "teoría del Siedlungsbau" [construcción de unidades habitacionales obreras], utilizando los modelos de Unwin y Howard a la gran ciudad, logrando mediar entre "el fragmento controlable en el todo urbano que le sirve de fondo [...] La actuación de May en Frankfurt oscila entre dos polos: por un lado, la afirmación de un modelo global, -el Irabantenprinzip- y, por el otro, la configuración de Siedlungen como estructuras articuladas y flexibles (por lo menos en su primera fase de actividad), capaces de demostrar que no hay contradicción entre la racionalización productiva, la plena asunción reproducibilidad técnica, y la exaltación de las características del sitio. Entre la naturaleza y artificicio, la mecanización y su imagen permiten la irrupción de una riqueza tipológica basada en variaciones de elementos finitos en invenciones planimétricas tendientes a demostrar las capacidades liberatorias de la producción normalizada. Los tres asentamientos en el valle del Nidda, Roemerstadt, Fraunheim y Westhausen se desvinculan de leyes fijadas a priori y, dentro de unos límites bien definidos, incluso de las dictadas por las agregaciones tipológicas: las enseñanzas de Sitte (a través de Fischer [Theodor Fischer, maestro de May en Muenchen]) y Unwin se filtran por una sintaxis hecha de signos tanto más rigurosos cuanto más son capaces de declinar un lenguaje que no ignora las valencias comunicativas de la sorpesa, tratándose de sorpesas controladas [...] <10>.

El manejo formal urbano de May enseñará a Cetto en la práctica del diseño urbano, quien trabajará seis años en los despachos urbanísticos de May, sin duda porque la sensibilidad artística de May y sus colaboradores satisfacía plenamente a Cetto. La relación que May propone del medio natural frente al medio construido demostraba una sensibilidad artística y ecológica que ambos compartían y que Cetto buscará a lo largo de su vida. En sus unidades habitacionales May proponía grandes zonas verdes, de hortalizas familiares y zonas de esparcimiento, con las cuales lograba una consciente tensión entre la naturaleza y la arquitectura. Esta tensión que se observa también en la pintura y arquitectura expresionista, producida por el impacto



2 Max Cetto

En Frankfurt junto a Ernst May

que causa la naturaleza y su esplendorosa organicidad, enfrentada a los cuerpos arquitectónicos simples y estereométricos (11).

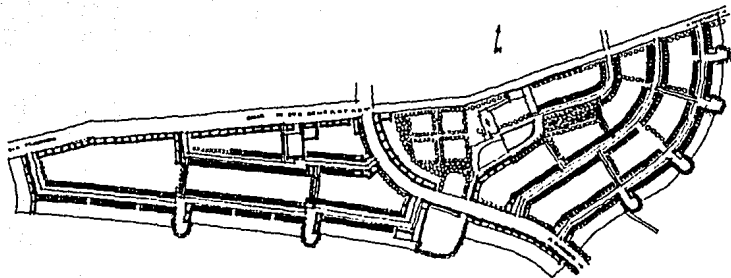
A partir de esta complejidad espacial, ensayada sobre todo en las primeras unidades habitacionales, reconocemos la diferencia entre estas obras y otras Siedlungen proyectadas por Haessler o por Gropius, donde la racionalización es total. La crisis económica de 1929 terminará con esta "utopía" que, para desencanto de muchos, fue transitoria.

La Siedlung Roemerstadt (véase representación 13) diseñada en su conjunto por Ernst May, Herbert Boehm y Wolfgang Bangert de 1927-1928 tiene una extraña y fascinante identidad propia. Se trata de un terreno alargado, que se encuentra a las orillas del río Nidda, inclinándose ligeramente hacia el río. Los terrenos más bajos y planos, cercanos al río son utilizados para hortalizas familiares. A lo largo de esta zona verde, se propone un camino, un recorrido para pasear al lado del gran muro de contención que divide y levanta la parte construida alta, de la zona verde baja. Atrás de este inmenso muro, con sus bastiones redondos, que apuntan hacia el valle del Nidda, que de hecho simboliza el recuerdo de los ejércitos romanos en Frankfurt ("Roemerstadt"= ciudad de romanos, Frankfurt=Franca forte) y a todo lo largo de él, se observan terracadas las hileras de casas tipo. En la parte superior, las circulaciones principales recorren paralelas al muro curvado, al igual que las hileras habitacionales. Entre hilera e hilera se encuentran zonas familiares jardinadas. Las circulaciones transversales descendentes atraviesan las hileras de casas de una monotonía calculada y anuncian los "bastiones metafóricos", que siendo miradores gozan de un hermoso paisaje, sobre todo el valle.

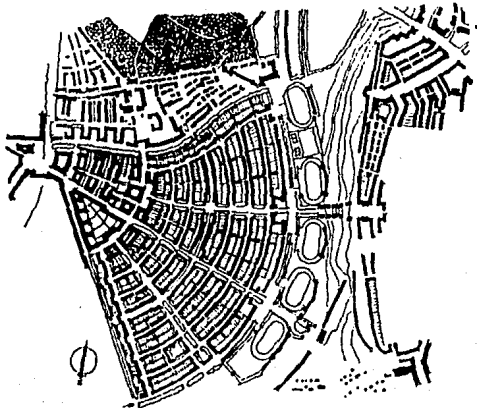
En Roemerstadt se es testigo de un juego lingüístico único del "Siedlungsbau" alemán de los años veinte y corroboramos lo escrito por Tafuri: "no hay contradicción entre la racionalización productiva y la exaltación de las características del sitio [...] las enseñanzas de Site y Unwin se filtran por una sintaxis hecha de signos tanto más rigurosos cuanto más son capaces de declinar un lenguaje que no ignora las valencias comunicativas de la sorpresa [...]".

Esta riqueza de expresión, el uso de símbolos, de la sorpresa, la relación tensa con la naturaleza, la tensión entre lo tradicional (el muro, los bastiones) y lo moderno (las hileras repetitivas del tipo de vivienda), el uso del color, todos éstos son elementos que Cetto conocía de las clases de Poelzig, elementos que él utilizaría en sus proyectos arquitectónicos en Frankfurt y que en México maduraría.

13. Planta de conjunto de la Siedlung Roemerstadt al norte de Frankfurt, proyectada por May, Boehm, Bangert, 1927-1928



14. Planta de conjunto de la Siedlung Bornheimer Hang, al oriente de Frankfurt, proyectada por May, Boehm, 1926-1930





2 Max Cetto

En Frankfurt junto a Ernst May

2.3. LA PARTICIPACION DE MAX CETTO EN EL "SIEDLUNGSAMT" DE ERNST MAY (1926-1931) Y ACTIVIDADES PARALELAS (1926-1933)

2.3.1. Una primera e intensa experiencia profesional (1926-1931)

Habiendo terminado Max Cetto sus estudios en 1925, titulándose de "Diplom Ingenieur" [arquitecto-ingeniero] en 1926, inmediatamente después, a sus 23 años de edad, ingresa a trabajar en el Departamento de Planeación Urbana en Frankfurt, donde permanecerá hasta 1931. Son años de intenso trabajo en despachos, con colegas, plenos de responsabilidades y aprendizaje. Allí sus ideas iban a ser confrontadas con la crítica de arquitectos expertos, al igual que sus proyectos y su construcción. Se trataba de su primera experiencia laboral, en donde participaría en la más interesante y compleja experiencia alemana de aquellos años. Implicaría seis años de dedicación completa.

Buscando en el Archivo de la Ciudad de Frankfurt encontré, entre decenas de folios de las "Magistratsakten" (actas del magistrado), el material del "Siedlungsamt" de May, y allí pude leer cinco cartas de Cetto sobre su trabajo en el "Hochbauamt" [oficina de construcción] del "Siedlungsamt". A partir de estas cartas (que he traducido al español) pude reconstruir algunos momentos de su trabajo en esa institución.

Carta 1.

<Véase representación 15>

Sellada de recibida del "Hochbauamt" el 10 de marzo de 1928.

Motivo: Vacaciones del Arq. Cetto.

Del año 1927 aún me restan 12 días de vacaciones, los que debería yo de tomar en este momento. Por los trabajos en proceso, sumamente urgentes, no me ha sido posible tomar mis vacaciones hasta la fecha.

Después de haber comentado el asunto con el Sr. "Stadtrat" May, quien aceptó, pido, que mis vacaciones, para beneficio de mi centro de trabajo, sean recorridas algunas semanas más.

Cetto

str. Urlaub des Architekten Cetto.

Für das Rechnungsjahr 1927 stehen mir noch 12 Tage Urlaub zu, die ich in den nächsten Tagen anzufragen gürnte. Wegen der vorliegenden Eusserst dringlichen Arbeiten war es mir bis jetzt nicht möglich, vor Ablauf des Etatsjahrs meinen Urlaub anzufordern.

Nach besonderer Rücksprache in dieser Angelegenheit mit Herrn Stadtrat May und in dessen Einverständnis bitte ich, meinen Urlaub im Interesse der Dienststelle um einige Wochen verschoben zu dürfen.

Cetto.

An das Hochbauamt Abt. A. U.

Mein Urlaub
Kapitulationspunkt vom 20. August 1927.

Ich meine, dass es, da ich auf fast ein ganzes Jahr aus dem Amt zu gehen, von dem Besten der Verwaltung ist, wenn ich meine Urlaubstage vor dem Ende des Etatsjahrs anfragen kann. Ich bitte Sie, meine Urlaubstage um einige Wochen zu verschieben, da ich dies für meine Gesundheit sehr wichtig halte.

(58)

Max Cetto 1928



2 Max Cetto

En Frankfurt junto a Ernst May

Carta 2.

<Véase representación 16>

Dirigida del "Hochbauamt" (Departamento de construcción) al "Magistrats Personaldezernat", (Sección de personal) quien sella de recibida el 16 de marzo de 1928.

"Hochbauamt

Frankfurt am Main, el 14 de marzo de 1928.

al Sr. "Magistrats Personaldezernenten"

le hago llegar la solicitud, para pedirle excepcionalmente, la aceptación de la transmisión de las vacaciones, las cuales estaban contempladas dentro del plan de vacaciones de los meses de invierno. El "Diplom Ing." C e t t o fue removido a causa de trabajos muy urgentes el 15.10.1927 de la "Abteilung Typisierung" [Dependencia Tipificación] a la "Abteilung Allgemeine Unterhaltung" [Dependencia de Servicios Generales] en la cual por la terminación de trabajos urgentes no puede tomar sus vacaciones.

Dado a que el momento de terminación de los trabajos no se podía preveer, no pudo presentarse en su momento.

Franck"

En la Carta 3, proveniente del "Magistrats Personaldezernent" de fecha 21.3.1928, éste último acepta la prórroga para las vacaciones de Cetto, pero hasta el 31 de mayo de 1928.

Esta correspondencia de Cetto con la burocracia de aquél "Siedlungsamt" nos da ciertas informaciones sobre aquél año de 1927. Primero, nos percatamos de la actividad incesante de Cetto, quien no tiene tiempo de tomar sus vacaciones. Por el otro lado, nos enteramos de que ha sido removido a otra dependencia de trabajo. La siguiente carta nos proporcionará mucho más datos.

16. Carta 2
Carta de Franck al "Hochbauamt" de Frankfurt, 14 de marzo de 1928

Hochbauamt
J.-Nr. 1/4848

Personalleitung
Frankfurt a/M., den 14. März 1928.

dem Herrn Registrars-Personalleitenden

mit dem Antrag weitergeleitet, die Genehmigung zur Uebertragung des Forturlaubes, der für die Wintermonate im Urlauben Vorsetzen war, zunaehmsweise beim Registrat zu erlangen. Die. J. G. e. t. o. ist infolge sehr dringlicher Arbeiten am 15.10. 1927 von der stellvertretenden zur zeitlichen Abwesenheit Unterzeichnet worden und kann zur Zeit infolge dringlich fortzusetzender Arbeiten nicht beurlaubt werden.

Da der Zeitpunkt der Beendigung der vorliegenden Arbeiten nicht vorherzusehen war, konnte die Vorlage nicht fruchtbar erfolgen.



2 Max Cetto
En Frankfurt junto a Ernst May

Carta 4.
<Véase representación 17>

Dirigida al Sr. "Stadtrat" May.

"Arquitecto Max Cetto.

Frankfurt am Main, el 5 de abril de 1929.

La Escuela Superior de Artes Aplicadas en Offenbach (Herr Professor Eberhardt) me ha propuesto un empleo secundario, para impartir la clase de composición en sus grupos de arquitectura, las cuales yo aceptaría con agrado, si el magistrado me lo permite.

Este ofrecimiento me interesa principalmente, por su importancia económica:

En mi último escrito del 28.10.1928 intenté mejorar mi situación salarial, la cual se ha mantenido igual desde el 1.2.1927. Pienso que mi petición está aún más justificada, ya que desde otoño de 1927, he sido removido a un nuevo puesto y mi trabajo responsable como director artístico de la "Abteilung A.U." (dependencia de servicios generales), justifica un ascenso a la categoría I (primeras fuerzas artísticas, directores de dependencias, o subdirectores, coordinadores independientes de obras mayores).

Mis esfuerzos han sido rechazados, se han vuelto más urgentes, por la presión de tener que pagar la beca-crédito con la que financié mis estudios. Además se suma a mis responsabilidades, el que desde hace poco, soy responsable de mantener a mis padres, quienes ya no cuentan con ninguna entrada.

Por estos motivos, la mejoría económica que pudiera recibir de mi trabajo en Offenbach, que desempeñaría afuera de mis horas de trabajo en el departamento, me sería de mucha importancia. Les pido por lo tanto, que acepten mi petición cuanto antes, ya que deberé empezar el 8 de abril.

Max Cetto

Frankfurt a/M., el 19.4.1929."

Architekt Max Cetto.

Frankfurt a.M., den 5. April 1929.

M. Cetto

4

Die städtischen (gemischten) Lehranstalten, Offenbach
(Herr Professor Eberhard) haben mir eine neben-
wärtliche Lehrstelle für Entwürfe in ihren Architektur-
klassen angetragen, die ich, weil derselben der Gemein-
schaft ein Mehr ist, mich erlaube annehmen zu könn-
en.

Der Auftrag ist für sechs Monate im Voraus an dieser
der Arbeit, an der ich seit 1. März finanziell von
Bundesrat

Ich bin zu demselben bereit, da ich am 10. 10. 28
von dem Gemeinderat eine Nachzahlung, die in
diesem Jahre die Forderung von 1,207 Mk. ausmacht, ist,
zu empfangen, ich bin auch bereit, in Anbetracht der
Verhältnisse, die sich im Laufe des Jahres 1927, an
demselben Tage, in Frankfurt a. M. zugetragen haben,
den Gemeinderat um die Anweisung als künstlerischer Lehrer
der Architektur, A.M. (Lehrstelle) zur Erweiterung in die
Kategorie I (erste künstlerische) Kräfte als Auf-
traggeber, für die Unterhaltungskosten, selbstständig
den Lehrern der Kunst, wenn nicht für die

Mein bereits früher von dem Gemeinderat an
den 10. 10. 28, an dem ich in Zusammenhang mit
diesem Jahre die Zeit von 1. September 1928 an,
insbesondere in der Hinsicht, was die Unter-
haltungskosten der Kunst, die für die Unter-
haltung der Kunst, wenn nicht für die

Auf demselben Tage, an dem ich finanziell von
Bundesrat, an dem ich seit 1. März, an demselben
Tage, an dem ich seit 1. März, an demselben

Max Cetto

Herrn Stadtrat M. A. y.

von Bedeutung und ich bitte darum, da sie am
8. April einsetzen sollte, mir baldmöglichst
Ihre Genehmigung zu gewähren.

Max Cetto

Frankfurt a/M., den 19.4.1929.

Vorstehendes Gesuch ist heute Herrn Stadtrat Dr.
Langer durch Herrn Stadtrat M a y überzogen worden mit
der Bitte, entweder eine höhere Einweisung des C e t t o
zu genehmigen oder ihn die Genehmigung zur Uebernahme der
Nebeneschäftigung an 3 Nachmittagen von 3 Uhr ab zu er-
testen.

Dr. Langer



En Frankfurt junto a Ernst May

La segunda parte de la carta 4 dice:

"La petición presente fue entregada al Sr. "Stadtrat" Langer por el Sr. "Stadtrat" May, con la petición se le suba de categoría a C e t t o o se le permita tomar el trabajo secundario durante 3 días de la semana, a partir de las 3 de la tarde."

En la Carta 5, fechada el 29.5.29, el "Magistrats-Personaldezernent" responde al Sr. "Stadtrat" May, que acepta que el arquitecto C e t t o se ausente durante 3 tardes por semana, con tal de que reponga las horas de trabajo de esos días.

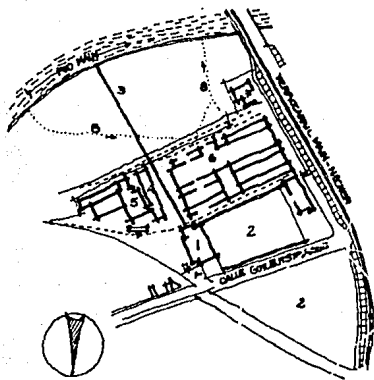
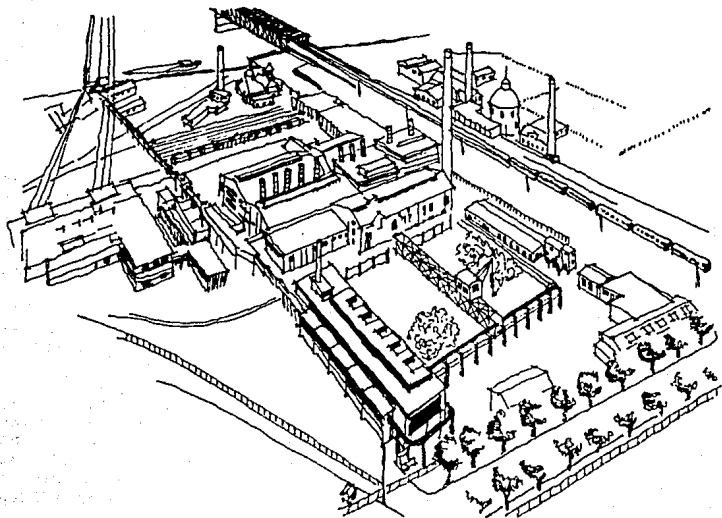
La penúltima carta de Max Cetto a May nos informa entre otras cosas, que a partir de 1927 Cetto funge como "primera fuerza artística" en su dependencia de Servicios Generales. Cetto había entrado al "Siedlungsamt", seguramente recomendado por Hans Poelzig, por su sensibilidad plástica. Por esto en 1926 en el Departamento de Tipificación, dirigido por el joven arquitecto Ferdinand Kramer, se le encomienda el proyecto de un "Kohlemahlanlage": un molino de carbón para la nueva planta termo-eléctrica en la Gutleutstrasse (véase representaciones 18, 19 y 20), a orillas del río Main en Frankfurt, ya que las nuevas "Siedlungen" construidas por May requerían energía eléctrica. El molino de carbón, que se construiría de 1926 a 1929, se convertiría, según Jochem Jourdan en "un excelente monumento de la cultura industrial de la Neue Sachlichkeit [nueva objetividad o sobriedad]" <12>.

2.3.2. El molino de carbón (1926-1929)

El edificio industrial de Cetto se encuentra dentro de una generación posterior a aquellos elaborados por Behrens, y también Muthesius, Taut, Gropius y Poelzig. Cetto conociendo estas obras, aporta en su molino de carbón la síntesis de una profunda reflexión sobre naturaleza y técnica, como alternativa para el arte industrial.

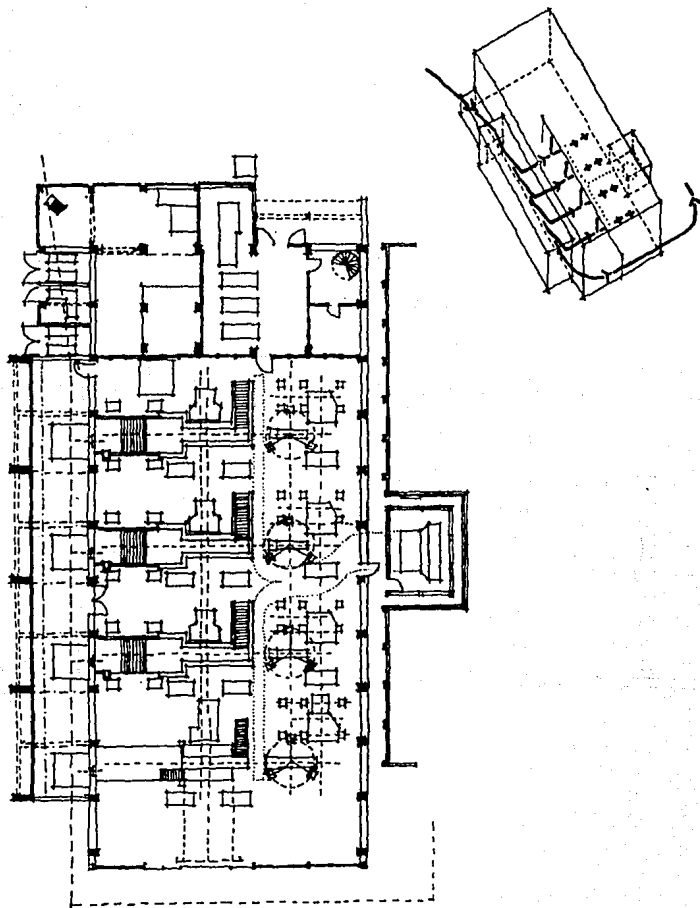
Se trata de una gran nave de 36 m. de largo x 20 m. de ancho x 12 m. de altura, en cuyo sótano se encuentran las bodegas de carbón además, un sistema de túneles de aire caliente o vapor, proveniente del "Kalorifer", la caldera en el costado derecho de la nave, para generar el movimiento de las máquinas de molienda. En la gran nave industrial (una sola altura) se encuentra del lado derecho la maquinaria de molienda, racionalmente alineada, y

18. Plano de conjunto de la central termo-eléctrica, donde se observa el molino de carbón, de Max Cetto, 1926-1929. Isométrico y planta del conjunto.

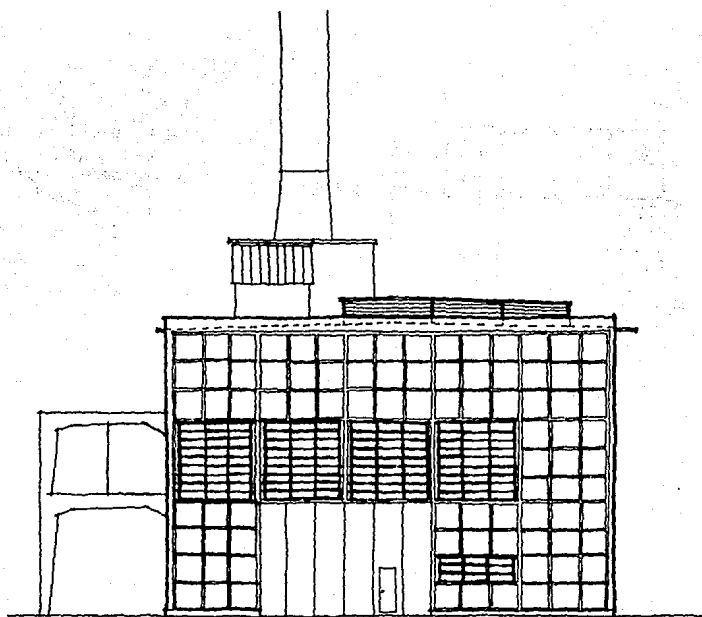


1. molino de carbón
2. almacenamiento de carbón
3. puente mecánico de acarreo de carbón desde el puerto
4. y 5. plantas generatrices de electricidad
6. casa de máquinas
7. bodega de ceniza
8. canales de agua fría

19. Molino de carbón, de Max Cetto 1926-1929.
Planta y esquema de recorrido del carbón.
Los planos del molino pude rescatarlos en los archivos de las
oficinas administrativas de la Compañía de Electricidad de
Frankfurt en Gutleutstrasse 280.



20. Fachada hacia la calle Gutleutstrasse del molino de carbón,
de Max Cetto 1926-1929





En Frankfurt junto a Ernst May

del lado izquierdo, una grúa que recorre toda la nave longitudinalmente, con un sistema de elevación, que sube el carbón almacenado en el sótano. Este sistema de elevación es movilizado entonces transversalmente por otros sistemas de grúas (4) que desplazan el carbón horizontalmente de las bodegas a las máquinas de molienda y una vez molido el carbón vuelven a movilizar sus planchas hacia la grúa longitudinal de la nave, la cual traslada el carbón hacia el frente del edificio, por donde pasa un puente mecánico de acarreo de carbón. Este puente proviene de los muelles del río Main, donde descargan los barcos el carbón sin moler. Este puente penetra por la parte trasera de un cuerpo que se encuentra ligeramente remetido de la fachada principal, a todo lo largo del costado izquierdo de la nave principal. Por el interior del segundo piso de este cuerpo recorre el puente, descargando el carbón en alguna de las cuatro entradas, desde donde resbala el carbón a la bodega en el sótano, directamente a la plancha de elevación. El puente mecánico ya descargado, sigue su recorrido pasando por delante de la fachada principal, donde recibe el cargamento de carbón molido de la grúa longitudinal de la nave, dando vuelta al terminar la fachada para alimentar primero a la caldera, a la derecha de la nave, y desviándose después para alimentar otros edificios.

Para elaborar este proyecto, Cetto debió estudiar profundamente los procesos productivos, que se llevarían a cabo en este edificio de nuevo tipo en aquél entonces. El concepto de este edificio productivo está basado en un eje de composición longitudinal y cuatro transversales. Esto implicó el diseño de una nave perfectamente modulada, con una estructura de marcos, de columnas de concreto y cubierta de estructura metálica, remetida de los muros de las fachadas exteriores. El marco tiene 9 intercolumnios, el primero de vestibulación y 2 por cada eje transversal de producción y composición. En su sentido longitudinal también está modulado el espacio en cinco partes. Las dos de los costados coincide con las máquinas de molienda a la derecha, las bodegas de carbón a la izquierda y la central como circulación tanto de la grúa, como de las 4 escaleras que bajan al sótano y de la circulación peatonal a lo largo de la nave. La nave secundaria, responde a los mismos criterios, teniendo ocho intercolumnios, que se vinculan a los cuatro ejes transversales de composición. Su estructura de concreto se expresa con potencia, recordándonos a los contrafuertes góticos, por donde se acentuaba el paso de la energía de la masa construida. Esto trae el recuerdo a la torre de agua de Posen de Poelzig y a su maestro Schaefer. El programa arquitectónico de Cetto se basó en un estudio las relaciones con los demás edificios productivos de la planta. A partir de esto, logra una clara concepción del espacio, que sintetiza y abstrae en un organismo <13>. Realmente es sorprendente la claridad lingüística



2 Max Cetto

En Frankfurt junto a Ernst May

del proyecto, tomando en cuenta, los 23 o 24 años de Cetto, y su poca experiencia en proyectos arquitectónicos. Toda esta definición y organización interna se torna legible arquitectónicamente.

La fachada de la nave principal se encuentra estructurada a partir de un entramado reticular de metal, "Metall-fachwerk", destacado en verde, contrapuesto a los ladrillos aparentes en los interiores de los cajones. La modulación es perfecta, se observan muy ligeramente y más gruesos los cuatro ejes, que forman cinco entrejes, reflejo de la organización interior. Cada uno de éstos a su vez está seccionado en tres cajones. La altura corresponde a tres entrejes horizontales. La proporción de la fachada representa 15 cajones de ancho x 9 cajones de alto. El diseño del entramado, resulta riquesamente modulado. Así también la ventilación es incorporada a esa lógica: tres ventilas corresponden a un cajón. De tal manera que la ventilación no interrumpe la idea central de la fachada. Todo aquél entramado se encuentra remetido con respecto a un marco de ladrillo aparente también, que parece sostener al fin de cuentas al frágil entramado metálico. La idea central expresa entonces una potente tensión entre el elemento telúrico, de albañilería y el metálico, que a aunque de racional modulación, resulta débil ante el ladrillo.

Este marco de ladrillo de la fachada asciende desde la tierra misma, y envuelve al elemento racionalizado, técnico. En planta este elemento sujeta como grapa la estructura de la nave principal, ya que las columnas esbeltas de concreto se encuentran remetidas atrás de este marco y de los muros laterales de ladrillo aparente. Estos muros continúan el movimiento ascensional de la fachada "los muros ascienden y crean claramente el apoyo plástico a la cubierta. Es un edificio industrial, pero uno ve penetrar el elemento "tierra", que recode el elemento "técnico" y lo apoya, lo afianza a la tierra misma. Esta dialéctica del crecimiento del apoyo "natural", nacido de la tierra y del elemento técnico que se apoya en él y que se vuelve transparente a través de la retícula de cristal ..." <14>.

Poelzig, en su fábrica química en Luban había utilizado este recurso de un entramado metálico, con cajones modulados, contrapuestos a un muro redondeado, de ventanas arqueada. El recurso del entramado metálico que Poelzig inaugura, está retomado de un tradicional sistema constructivo de las casas alemanas vernáculas, se trata del "Fachwerk", el entramado de madera, en el cual los cajones se rellenan de tierra y fibras vegetales. Poelzig reutiliza un sistema tradicional y lo enfrenta a un contexto nuevo, creando una expresión dramática de la tradición. Cetto retoma este recurso de Poelzig, pero no se trata



En Frankfurt junto a Ernst May

de una copia, ya que en todo el proyecto, se observa la profundidad con la que Cetto ha entendido e interiorizado los principios expresionistas de creación.

Adolf Meyer pudo haber ejercido una fuerte influencia sobre Cetto. Meyer participó igualmente en Frankfurt. Sobre la misma Gutleutstrasse, en la que se encuentra el molino de Cetto, Meyer construyó en 1929, poco antes de su trágica muerte, el edificio administrativo de la compañía de electricidad, para la cual trabajaban Cetto y Meyer. La fachada de concreto aparente, claramente modulada y de un potente juego volumétrico; hacia atrás bajo una gran cúpula de concreto y otras alas de cascarones delgados de concreto alberga espacios de trabajo donde Meyer logra representar de una manera madura, cómo la función interna de cada espacio productivo, puede reflejarse en el exterior. Esta legibilidad arquitectónica de los procesos industriales la demuestra Meyer con mucha potencia en la "Kokerei" (fábrica de coque) que construye en 1927 para la Compañía de Gas. Con un lenguaje técnico claro, permite la lectura exterior del edificio. Meyer y Cetto debieron conocerse y discutir, conocer las obras el uno del otro, habiéndolas recorrido cuidadosamente. Porque Meyer y Cetto compartían la tarea de dar una imagen a los edificios industriales de Frankfurt. Tristemente Meyer muere a los 48 años en un accidente, por lo que aquella relación, quedará trunca. Creo que se puede indicar que Cetto enriqueció su lenguaje gracias al contacto con Meyer y viceversa. A partir de 1929 Cetto construirá prácticamente todas las obras de la compañía de electricidad. El coordinador del Departamento Tipificación, Ferdinand Kramer, con quien trabajó Cetto de 1926-1927, construirá en 1929 para la "Siedlung Westhausen" el edificio de calefacción central con lavandería, en cuya planta también se denota una clara organización del proceso técnico. Pero tanto en el caso de Meyer en Frankfurt, como en el de Kramer, Cetto propone con anterioridad un nuevo concepto para la construcción industrial.

En esta obra Cetto demuestra una sintaxis de lenguaje arquitectónico sumamente definido y decantado. Cristaliza en la Kohlemahlanlage, lo que escribió siete años más tarde, en 1933, en una carta a Goebbels, Ministro del Reich de Propaganda e Ilustración del Pueblo: "[...] sólo partiendo de las tensiones últimas de lo formal, sólo desde la extrema espiritualización de lo constructivo hasta el límite de la inmaterialidad se podría quizás formar una nueva realidad [...]".

Cetto nos confronta con una síntesis, que a pesar de ser fruto de una reflexión aguda, tiene una poesía y una fuerza propias, sorprendidas. Lo mismo ocurre con Roemerstadt, Bornheimer Hang, las obras de Martin Elsaesser en Frankfurt. La sensibilidad



En Frankfurt junto a Ernst May

plástica de Cetto es apreciada en Frankfurt, existe una identificación mutua. En este sentido el "Siedlungsbau" de Frankfurt es una clara excepción en la Alemania de la segunda mitad de los veinte. Por esto hay que reconocer nuevamente, el acierto de Cetto para seleccionar en este caso su centro de trabajo. La estancia durante seis años de Cetto en Frankfurt pudo por ello cristalizar la búsqueda comenzada en el taller de Poelzig. De hecho, su relación con Poelzig no cedió durante estos años, y mantuvieron una estrecha correspondencia epistolar. Además la distancia entre Berlín y Frankfurt permitió seguramente frecuentes visitas a aquella ciudad de sus estudios. En Berlín se reunían constantemente los "discípulos" de Poelzig para discutir largamente sus experiencias. Poelzig seguiría hasta 1936 impartiendo clases en Berlín. De esta manera, la reflexión y práctica del expresionismo, aunado al dominio del lenguaje moderno, se fue profundizando.

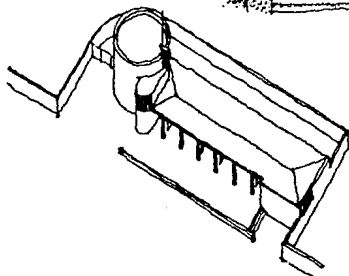
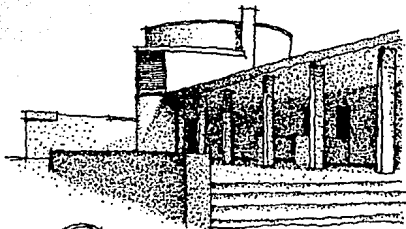
2.3.3. Obras en los Parques de Frankfurt (1927-1928)

El segundo año de experiencia profesional de Cetto será sumamente productivo. En este año Cetto será ascendido de categoría, su responsabilidad será mayor. En la dependencia de Servicios Generales, se le encargarán personalmente varias obras, entre otras, unos vestidores en el "Bertramswiese", parque Bertram y un pabellón de descanso en el "Ostpark", en el parque Oriental, ambos proyectos se construirán.

En los vestidores del "Bertramswiese" Cetto <16>, <véase representación 21> reutiliza una torre existente, a la cual le abre una hilera de ventanas y construye dos losas. Por medio de un medio cilindro de escaleras une este cuerpo a otro horizontal más bajo, que hacia el frente forma un sombreado pórtico. Los medios utilizados son sencillos, los costos bajísimos y su tiempo de construcción: de marzo a junio de 1927. Pero nuevamente descubrimos un lenguaje formal maduro. Esta composición que destaca a el elemento vertical sobresaliente desde el cual penden ligeros cuerpos horizontales será un tema reiterado por Cetto en México, quizás aún más después del encuentro con Wright, quien utilizaba este juego de volúmenes, destacando en sus casas, como pivote vertical el elemento de la chimenea. En los vestidores de la "Bertramswiese" encontramos también una sutil y precisa integración del espacio interior y el exterior del parque.

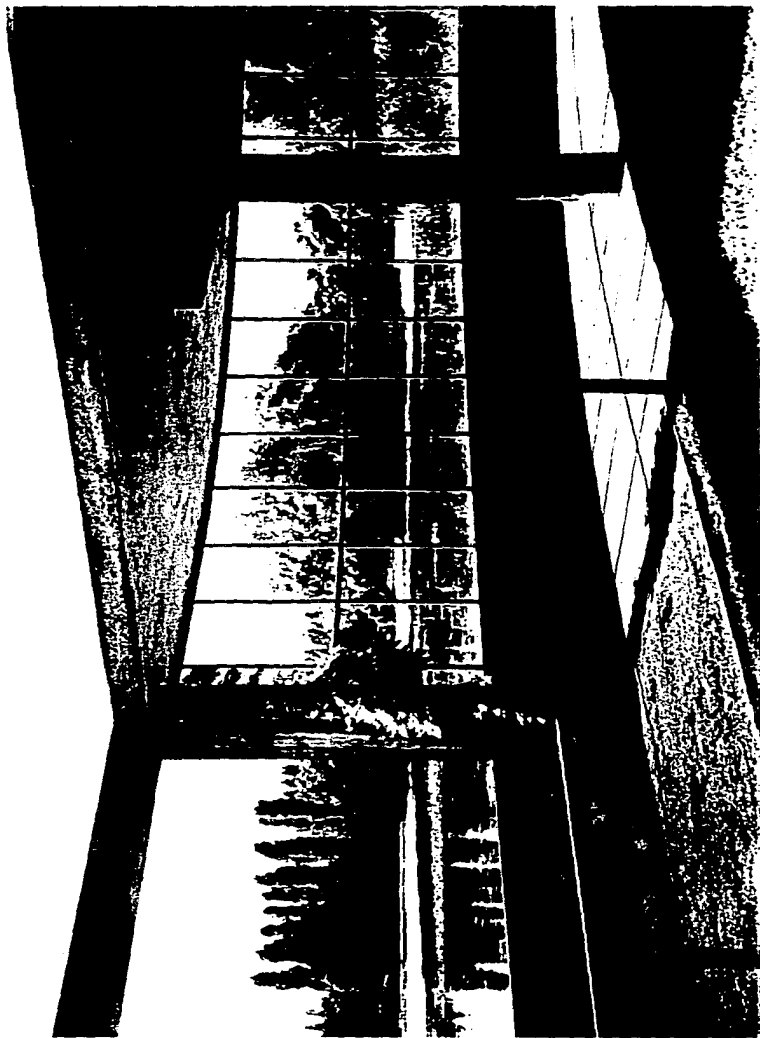
El pabellón de descanso en el Parque Oriental <17>, <véase

21. Perspectivas y foto de los Vestidores en la "Bertramswiese" en Frankfurt, de Max Cetto, 1927.



22. Fotos del pabellón de descanso en el Parque Oriental en Frankfurt, de Max Cetto, 1927.







2 Max Cetto

En Frankfurt junto a Ernst May

representación 22> demuestra también a partir de elementos sumamente sencillos, una composición de gran sensibilidad plástica y de integración de su arquitectura al medio natural. Este pabellón se encuentra dentro de un parque sumamente extenso y silvestre. En el centro un poco escondido se halla el lago, al cual Cetto le enfrenta una losa semicircular, sostenida por tres delgadas columnas circulares, en el centro de la losa. En el perímetro del semicírculo Cetto construye una banca con respaldo de concreto y una pared acristalada, con herrería modulada por rectángulos verticales, que protege del viento. Este cuerpo se libera, al prolongarse el movimiento semicircular creando dos brazos paralelos pergolados. De esta manera Cetto crea una zona intermedia, abierta, pero delimitada, que relaciona al cuerpo semicircular con el embarcadero en la orilla del lago y el campo, al cual da la espalda. El semicírculo en cambio enfrenta de lleno al lago. De allí proviene el encanto de este espacio, que violenta la naturaleza como bastión de observación, penetrando en el lago, pero resguardando y protegiendo en el interior: juegos dialécticos entre el exterior y el interior, lo convexo y cóncavo. El semicírculo puede abrigar o repelar, dependiendo de nuestra posición, ante él, o en él.

El frecuente uso del semicírculo por Cetto en esta época, al igual que en algunas primeras obras que elaboró en México, era igualmente general en los arquitectos de Frankfurt. La arquitectura de propaganda de Mendelsohn a veces era citada para crear elementos diferentes o de sorpresa en contextos urbanos monótonos. Así muchos de los edificios nuevos importantes eran destacados por elementos redondos. Cetto había elegido el semicírculo como espacio excepcional para albergar y enfrentar la naturaleza. Ejemplar resulta la escuela de cocina que proyecta en 1928.

2.3.4. Entrada al ámbito internacional: el Concurso para el edificio de la Liga de las Naciones en Ginebra (1927)

A pesar del trabajo de tiempo completo con el cual tenía que cumplir Max Cetto en el "Siedlungsamt", ya que nos enteramos que en este año de 1927 no había podido tomarse vacaciones, participa junto con su colega y compañero de trabajo Wolfgang Banqert en el más importante y controvertido concurso internacional de aquellos años, el concurso para el edificio de la Liga de las Naciones (anterior a la O.N.U.) en Ginebra, Suiza.

Banqert y Cetto ya habían participado en 1926 como pareja en un concurso convocado por el Magistrado de la Ciudad de Frankfurt



En Frankfurt junto a Ernst May

para elaborar el proyecto de "Zollamt", un edificio administrativo de aduanas. Bangert trabajaba como urbanista directamente con Ernst May, con quien junto con Herbert Boehm realizaron la mayoría de los planes urbanos de las nuevas "Siedlungen" en Frankfurt. El proyecto que entregarían en conjunto, nombrado "Zollstock", ganaría un tercer lugar <15>. Este concurso serviría como experiencia de acoplamiento mutuo.

El programa arquitectónico debía contemplar la gran sala, para reunir a 2,600 personas, el secretariado general, con amplias posibilidades de oficinas, la problemática de las circulaciones y la relación con el medio natural (ya que se encontraba el terreno a la orilla del Lago de Genf) y el contexto urbano.

Cetto y Bangert mandaron su proyecto (Num. 335), al igual que cientos de otros arquitectos de todo el mundo. El proyecto de Cetto y Bangert <véase representaciones 25 y 26> se componía a partir de la gran sala, semicircular, que producía a su vez otro movimiento circular del secretariado social. La propuesta de Cetto, que logra un movimiento del edificio muy natural, adecuado al terreno, se abre hacia el lago, de manera que permite una excelente vista desde cada uno de los lugares de trabajo, mientras que hacia la ciudad es cóncavo, de manera que recibe. Nuevamente Cetto evidencia su juego barroco de la concavidad y convexidad del semicírculo.

Su proyecto no ganaría ningún premio, pero si había sido observado por el crítico de arquitectura Siegfried Giedion, quien en un artículo aparecido en la revista Bauwelt, declara el proyecto de Cetto y Bangert como el mejor proyecto alemán: "No queremos desaprovechar en esta ocasión para destacar el proyecto en forma estrellada del secretariado general, el cual es más vivo y menos artificial, que el proyecto [premiado] de Krikson. Es el proyecto Num. 335, que proviene de dos jóvenes arquitectos alemanes Max Cetto y W. Bangert (Frankfurt, Hochbauamt). Sin duda es el mejor proyecto alemán" Después, como pie de foto del plano de conjunto del proyecto de Cetto escribe: "El proyecto de Cetto, en el cual el secretariado se reúne con la gran sala. Hacia el lago alas ordenadas radialmente" <18>, <véanse representaciones 23 y 24>.

Los dos mejores proyectos del concurso, eran el de Le Corbusier y el de Hannes Meyer, pero el jurado se decidió por unos proyectos monumentales de tipo ecléctico. Ante esta injusticia, los arquitectos funcionalistas armaron un escándalo, y decidieron concentrarse en el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna. Siegfried Giedion, quien era ya un conocido crítico de arquitectura moderna, invitó especialmente a Max

23. Artículo de Siegfried Giedion acerca del proyecto para la Liga de las Naciones en Ginebra, de Cetto y Banquet, 1927.

Wie kann das Völkerbündnisbau?
 Ein Entwurf von Siegfried Giedion
 Von Siegfried Giedion



The page contains several columns of dense German text. The central illustration shows a perspective view of a building's facade, featuring a prominent central entrance with a pediment and flanked by columns. The drawing is rendered in a technical, architectural style.

Wie kann das Völkerbündnisbau?
 Ein Entwurf von Siegfried Giedion
 Von Siegfried Giedion









This page also features columns of German text. It includes three architectural drawings: a large symmetrical facade at the top, a smaller facade with a central entrance below it, and another facade with a central entrance and columns further down. The drawings are detailed and show various architectural elements like windows, columns, and pediments.





The page contains columns of German text. The top illustration shows a long, low building with a series of arches or a colonnade. Below the text, there are two more architectural drawings: one showing a facade with a central entrance and columns, and another showing a similar facade with a different arrangement of columns.

This page features columns of German text and four architectural drawings. The top two drawings show facades with central entrances and columns. The third drawing is a more complex facade with multiple levels and columns. The bottom drawing shows a facade with a central entrance and a series of columns, similar to the others.

24. Ampliación del artículo de Giedion con comentario sobre el proyecto para la Liga de las Naciones, de Banquet y Cetto.

zusammen zu verpacken, insbesondere in der zunehmenden Vernetzung des Ganzen selbst. Es kann hier nicht näher darauf eingegangen werden, wie z. B. die Trennung und Verbindung von Publika und Diplomaten, von Journalisten und Journalisten zu geschehen hat, ob man die Zufahrten von Anfang an trennen oder erst — wie bei Le Corbusier — im Gebäude selbst vornehmen will. Wir

haben ein unterbrechungsbewusstes Zusammenhängen. Indem Sie in drei verschiedenen Folgen Publika, Delegierte und Voren besonders. Entwird man einem gemeinsamen Eingang von Publika und Diplomaten zu, so hat Corbusier — wie erst in seinem Gesamtwerk — einen besonderen technischen Einzelteil in ein lebendiges Mitgliedsmitglied umgewandelt: den

*) Wir wollen nicht verhehlen, auch an dieser Stelle sind einige Entwurfs von Einwirklich, freihandgemalte Aneinanderreihung des Generalsekretariats hinzuweisen, das lebendiger und ununterbrochen als alle das verbleibende von Teilen. Es ist der Entwurf Nr. 333. Wie wir durch das Erleben des Bildes erfahren, kommt es von zwei jungen deutschen Architekten Max Cetto und H. Banquet (Frankfurt, Hochhausamt). Jedenfalls ist es einer der besten deutschen Entwürfe. ☺

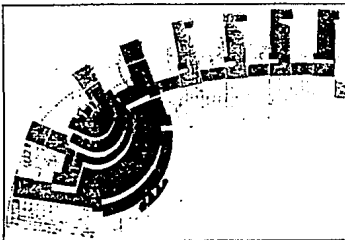
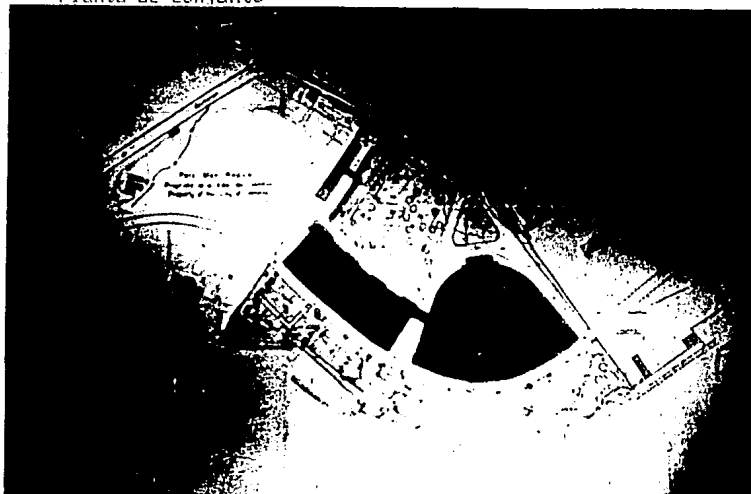


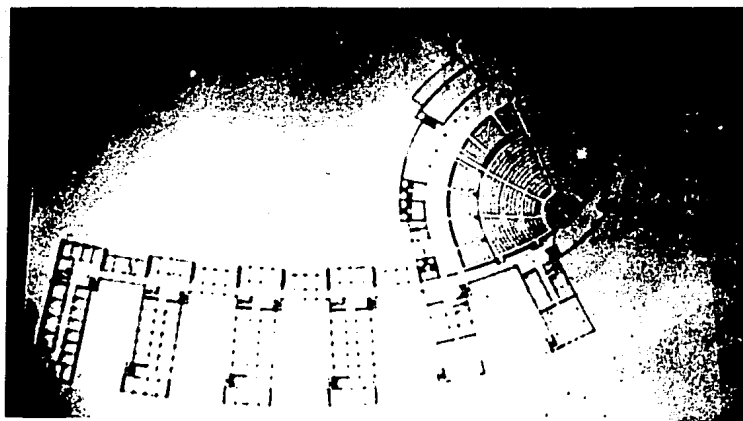
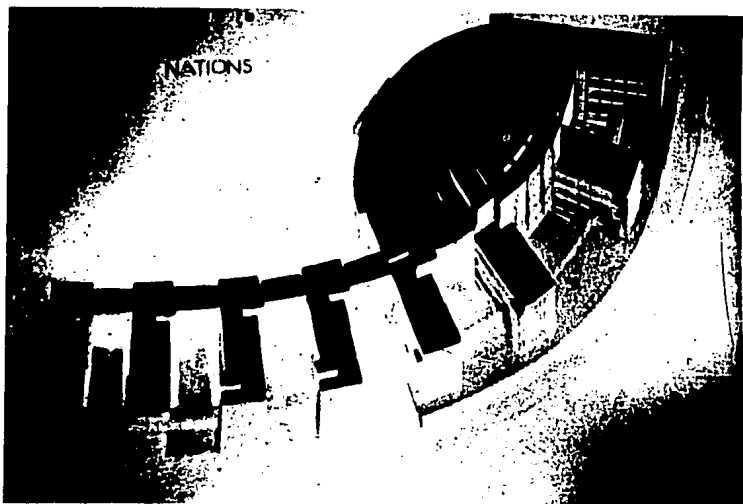
Bild 7. Der Entwurf von H. Cetto, Frankfurt a. M. Das Sekretariat schließt sich an den Corbusier an. Nach dem Er in freihandgemalt gezeichnete Pläne

25. Proyecto para la Liga de las Naciones, de Banquet y Cetto. 1927.

Planta de conjunto



26. Proyecto para la Liga de las Naciones en Ginebra, Suiza, de
Bauert y Cetto, 1927.
Isométrico y Planta Baja del edificio.





En Frankfurt junto a Ernst May

Cetto, a participar como miembro fundador del CIAM. Así en 1928 Cetto junto a Alvar Aalto eran los miembros más jóvenes de este organismo.

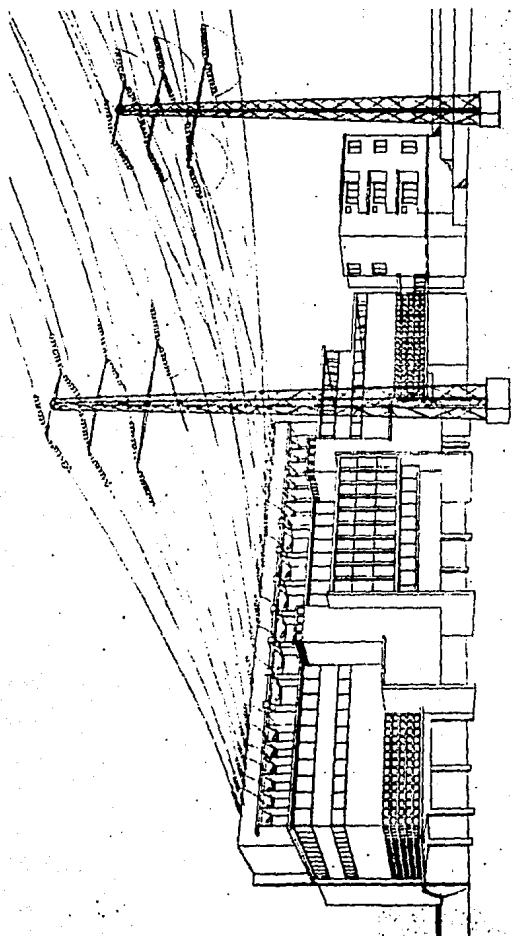
El proyecto de Cetto y Bangert resultaba un verdadero trampolín de despeque para Cetto, ya que lo daría a conocer en el medio europeo. A partir de los congresos del CIAM Cetto se encontraría personalmente a todo un grupo de arquitectos reconocidos, a quienes, a pesar de la diferencia de edades, frecuentará durante esos años hasta el exilio en 1937. En una entrevista, afirmaba Cetto en 1979: "Yo he tenido amistad con Gropius, a pesar de la gran diferencia de edad. Nos conocimos en sesiones del CIAM, una asociación de arquitectos de todos los países, de arquitectos modernos bajo la dirección del arquitecto prácticamente fundador, Le Corbusier. Los nuevos miembros invitaron a un grupo bastante reducido y tuve la suerte de ser el miembro más joven de esa asociación, cosa que me favoreció mucho en mi carrera" <19>.

2.3.5. Edificios para la Compañía de Electricidad de Frankfurt

En ese mismo agitado año de 1927, Cetto realizará el proyecto de una planta generatriz de electricidad, que se construyó ligeramente modificada en 1930. Cetto, al igual que Meyer, serán los arquitectos de la Compañía de Electricidad de Frankfurt. Para esta compañía Cetto realizará cinco proyectos de edificios hasta 1930, de los cuales todos se construyeron. Con respecto a estos edificios Christoph Mohr, y Michael Mueller comentan que algunos criticaban al movimiento de Frankfurt, porque los diseños de la casa tipo eran demasiado sencillos, sin parecerse a las casas altamente intelectualizadas de Le Corbusier. Ellos responden que fue intencional, ya que "contaban con personas de talento plástico en el Hochbauamt de Frankfurt", y para demostrarlo se citan algunas excelentes obras individuales como la casa Rudge, de Mart Stam, Werner Moser y Ferdinand Kramer, al igual que las plantas generatrices de electricidad de Max Cetto y la remodelación de May, Elsaesser y Hedebrand en el "Palmengarten" <20>.

El primer proyecto de 1927 es el "Umspannwerk" planta generatriz de electricidad en la calle Thielenstrasse (véase representación 27), que Mohr y Mueller atribuyen erróneamente a Adolf Meyer <21>, pero que en las demás fuentes coinciden en remitirla a Cetto. Se trata de un edificio de cuatro pisos, de

27. Perspectiva de la "Umspannwerk", planta generatriz de electricidad, en la calle de Thielenstrasse (proyecto), Cetto, proyectado en 1927, y se construye ligeramente modificado en 1930.





En Frankfurt junto a Ernst May

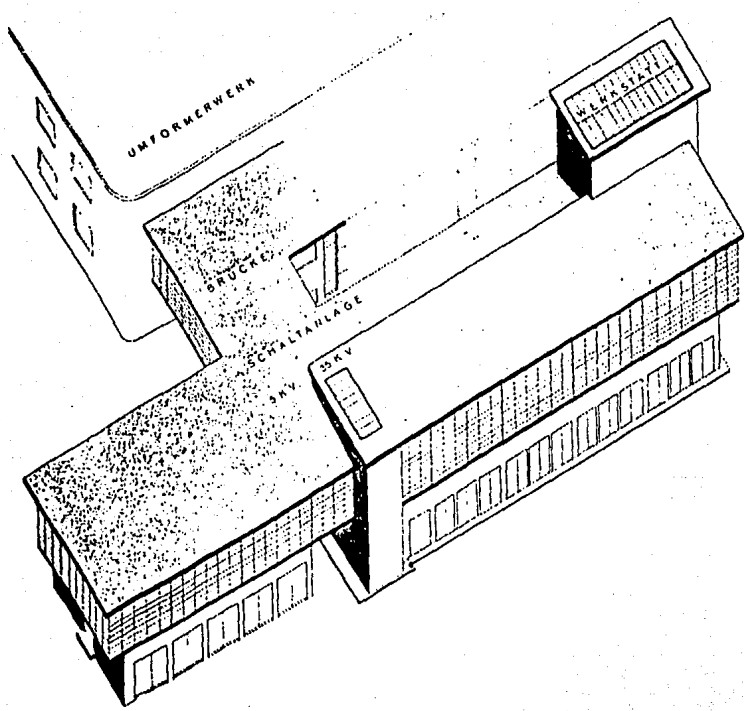
planta baja libre, sobre columnas. La parte central del edificio es flanqueada por dos volúmenes sobresalientes en forma de "L", sostenidos desde la planta baja por muros, los cuales a su vez enfatizan un bloque de ventanal al centro de este cuerpo, que se encuentra adelantado. En este bloque las ventanas se encuentran remarcadas por franjas verticales. Los dos cuerpos laterales se encuentran atrasados aún con respecto de los cuerpos en "L", por lo que se observa un escalonamiento hacia el centro del edificio. Este escalonamiento se observa tanto horizontalmente como verticalmente. La planta baja está libre, el primer piso se encuentra también remetido en relación al bloque del ventanal, y lo mismo ocurre hacia arriba. Cetto remete una franja de ventanas que corresponderían al tercer piso y nos esconde el cuarto piso, que se encuentra varios metros atrás, desde donde se recibe el cableado de alto voltaje. Los cuerpos laterales, sin escalonamientos en su primer piso muestran un muro de vitrobloc continuo, en el segundo piso se trata de un muro maciso, que luego se alterna por dos franjas corridas de ventanales, rematadas por la losa, que ligeramente salida logra un momento de sombra, que finaliza el cuerpo. En el lado derecho el cuerpo lateral tiene un movimiento, que vuelve asimétrico al edificio, en el cual remete varios metros el último piso.

Este "Umspannwerk" por sus escalonamientos nos recuerda a Adolf Meyer, pero tiene ciertos elementos que hacen pensar también claramente en Cetto. Por ejemplo, el muro que flanquea y enfatiza el bloque central. La manera en que asciende, permaneciendo muro, sin perderse como elemento independiente. Esta característica la veremos en sus obras de México. La semántica conformada por el bloque en "L", que llega al muro, pero no lo penetra, sino que ambos elementos permanecen intactos, independientes. Los ventanales corridos, alternados con muro y rematados por la losa, que crea una línea de sombra, sin la cual el cuerpo se perdería.

En 1928 Cetto proyectará y construirá otro Edificio generatriz de electricidad "Umschaltanlage 5 und 6", en la calle Friedensstrasse (véase representación 28). Este edificio debía estar unido a otro, el "Umformwerk", que había sido construido pocos años antes.

En planta baja, se encontraban hacia la circulación las pequeñas celdas para regular el diesel, cada una con su puerta metálica y directamente maniobrables desde afuera. Las celdas interiores de cables y contactos podían ser maniobradas desde el pasillo interior, separadas de estas se encuentran las cámaras más grandes de los transformadores de doble altura, al igual que el taller, elemento sobresaliente vertical. Este cuerpo mayor se encuentra unido en su planta alta a los demás, puenteados a su

28. "Umschaltanlage 5 und 6", planta generatriz de electricidad en la calle Friedensstrasse, Cotto, 1928. Isométrico y Planta



ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

Max Cetto 2

En Frankfurt junto a Ernst May



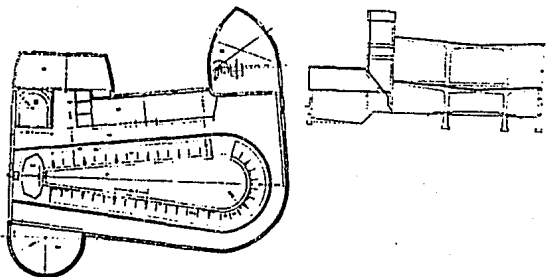
vez estos cuerpos con el edificio ya preexistente. La planta alta se encuentra adelantada con respecto a la planta baja, lo que permite el total acristalamiento de esa planta. Nuevamente remata con la losa adelantada, que crea una línea de sombra final. Este juego volumétrico crea dos puentes, elementos definidos, que nuevamente llegan al muro opuesto sin penetrarlo, sino guardando cada uno su independencia. El muro del cuerpo principal sobre el que se apoya todo el segundo piso puentado del cuerpo a su izquierda, funciona en planta como grapa, que junto al muro del taller cierra y delimita estrictamente ese cuerpo. Ese muro tiene no sólo presencia en planta, sino también en altura, ya que en la fachada este muro se vuelve un pivote vertical, hacia el que corren las direccionales horizontales. Esta grapa, que en el recorrido por el edificio muestra su fuerte presencia central organiza todo el movimiento a su alrededor. Así el cuerpo a la izquierda se ordena a partir de dos muros anchos, paralelos al sentido de la grapa, y la grapa crea una esquina hacia el gran puente al edificio anexo. Cetto demuestra en este proyecto como la utilización de los muros debe ser esencial. Un muro de fuerte presencia como centro del movimiento, y los espacios a su alrededor de movimientos direccionales hacia afuera.

Este concepto del espacio lo había vertido Frank Lloyd Wright (1869-1951) en sus casas desde principios de siglo, pero lo vemos utilizado nuevamente en el proyecto de casa de campo de tabique en 1923 de Mies van der Rohe. En este proyecto de Mies, al igual que en los proyectos de Wright, el centro lo representaba la chimenea, como muro potente y presente en altura, a su alrededor se ordenan los espacios, que parcialmente se limitan y se abren uniando los espacios, permitiendo siempre una fluida comunicación espacial. A partir del centro corren los ejes ligeramente desplazados hacia el paisaje. La influencia de Wright se deja sentir sobre las vanguardias europeas, la escuela de Amsterdam, Dudok, sobre el Stijl, Mies, sobre los expresionistas, Poelzig, Mendelsohn, Haering, Scharoun, Neutra. También tendrá Wright una fuerte influencia sobre muchos de los arquitectos de la segunda generación, a la que pertenecía Cetto: sobre Aalto, Scarpa, Rossi, etc. <22>. La mayoría de los nombres que he señalado, sin poder hablar aún de la fuerte influencia de Wright en los movimientos de vanguardia mexicanos de los años cuarenta, están relacionados con Cetto <véanse las representaciones 29 y 30, de obras de Haering y Scharoun, relacionadas con Cetto>. La reflexión de Cetto sobre la obra de Wright se remonta a sus primeras obras.

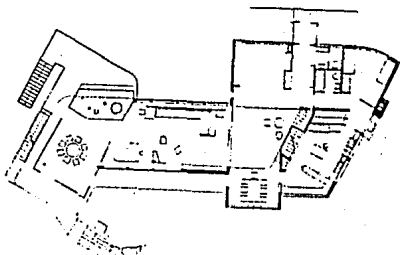
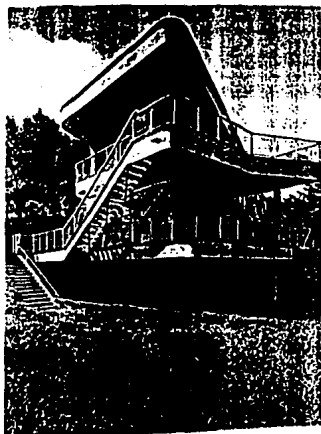
En 1929 Cetto proyecta otra planta generatriz de electricidad "Umspannwerk" sobre la calle Eschersheim <véase representación 31>. Se trata de un edificio alargado, que en el extremo izquierdo tiene los volúmenes más altos y sólidos,

Proyectos de Haering y Scharoun, relacionados con la obra de Cetto.

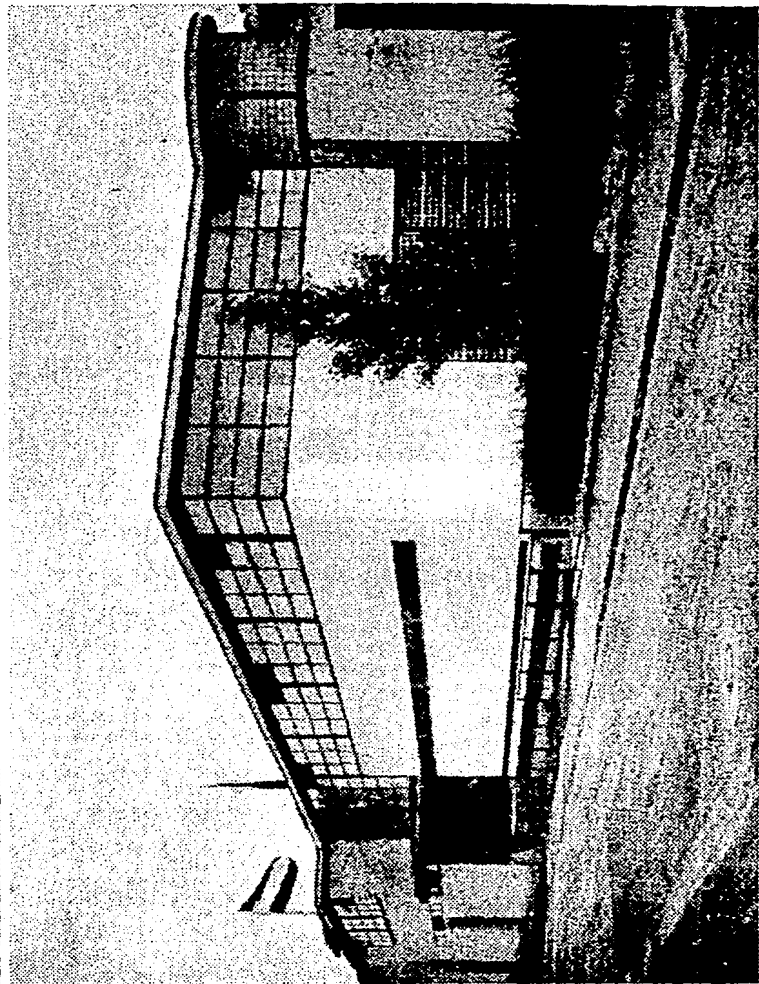
29. Planta y corte del establo "Gut Garkau", en Holstein, de Hugo Haering, 1924.



30. Casa para el fabricante Fritz Schminke, en Loebau, Hans Scharoun, 1933, perspectiva y planta.



31. Planta generatriz de electricidad "Umspannwerk" en la calle Eschersheim. Cetto, 1929.





En Frankfurt junto a Ernst May

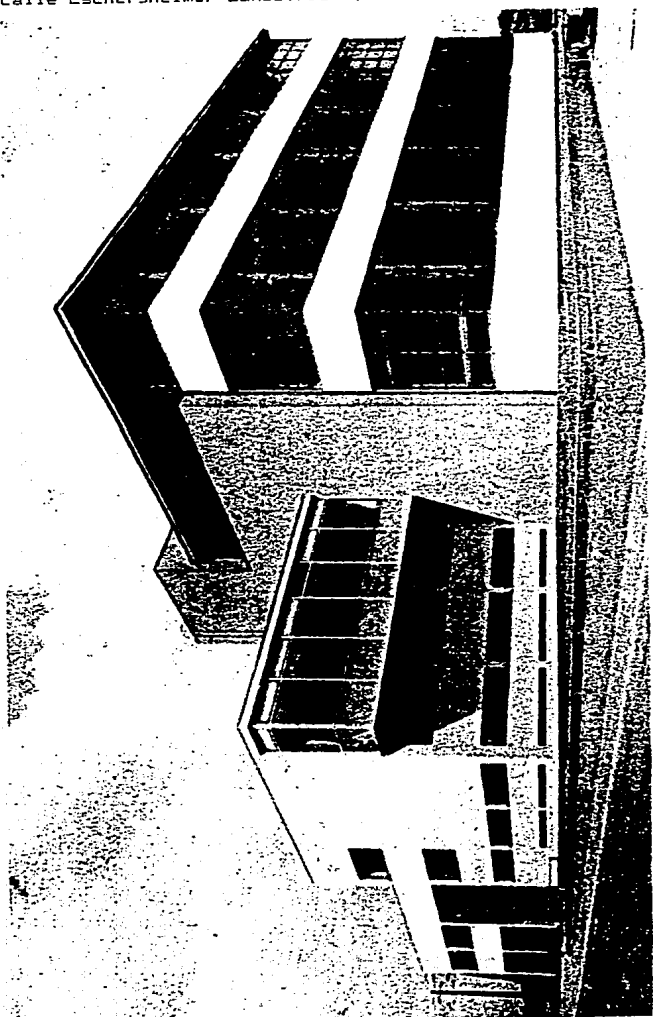
recordando un poco el Larkin Building en Buffalo en 1904 de Wright y el edificio se va deslizando horizontalmente hacia el otro extremo. Este movimiento es enfatizado nuevamente por las losas ligeramente adelantadas, que crean una línea continua de sombra. En aquella dirección se logra una aligeración del volumen gracias a una franja de ventanal que corre bajo la losa. Todo este movimiento termina en un medio cilindro, de escaleras, por el cual asciende un muro de vitrobloc, que sutilmente gira junto con el muro, debajo de la losa.

El último edificio importante para la compañía de electricidad lo proyecta y se construye en 1930, después de la accidental muerte de Meyer, se trata de la planta generatriz de electricidad "Schaltanlage Norden" (véase representación 82) en la calle Eschersheimer Landstrasse, cerca de la Miquelsallee.

En este caso se trata de un edificio que retoma elementos utilizados anteriormente, pero los maneja de una manera más audaz y elegante. Como elemento central observamos el muro, como plano engrosado, enfatizado, a partir del cual se desprenden remetidas de él tres franjas de muro horizontales del cuerpo principal. Estas franjas de muro se alternan con dos franjas ininterrumpidas de ventanales, que corren desde el muro, superando la esquina hasta el otro extremo, paralelamente a la avenida. Una tercera más alta franja de ventanas, rematada por una losa ligeramente volada, delimita el volumen. Esta última franja se origina con anterioridad que las dos más bajas, por lo que enmarca el muro, resaltando así una direccionalidad propuesta por el muro-plano, transversal a la dirección de la avenida. El cuerpo más bajo, bastante remetido con respecto a la banqueta, se apoya en el centro del muro. De esta manera el muro es el punto de llegada del cuerpo bajo y de partida del cuerpo principal. En cuanto al movimiento ascendente, este muro, que se encuentra enmarcado por los ventanales, se prolonga en la parte trasera en una torre, que supera en altura a la tercera franja de ventanal corrido, de manera que la sujeta e insinúa un eje vertical.

Observamos así nuevamente el uso del elemento central, ahora más abstracto, el muro-plano (Stijl) en donde se encuentran ambos cuerpos, permaneciendo el muro como elemento individual, sin fusionarse con los cuerpos, de allí la potencia de este organismo. Además de los fuertes gestos direccionales que acompañan el recorrido de la avenida, igualmente el momento de choque, y el muro plano producen un movimiento direccional opuesto. "[...] Sólo partiendo de las tensiones últimas de lo formal, sólo desde la extrema espiritualización de lo constructivo hasta el límite de la inmaterialidad se podría quizás formar una nueva realidad [...]", palabras de Cetto en su carta a Goebbels en 1933.

32. Planta generatriz de electricidad "Schaltanlage Norden" en la calle Eschersheimer Landstrasse, Cetto. 1930 <23>.





2 Max Cetto

En Frankfurt junto a Ernst May

2.3.6. Los "Volkshaeuser" de Cetto, el dominio del lenguaje

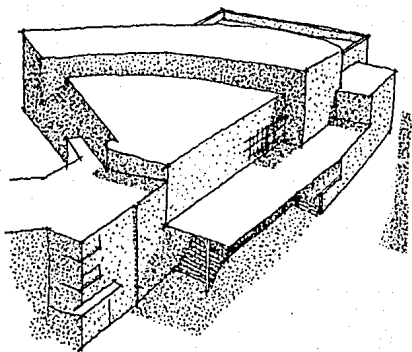
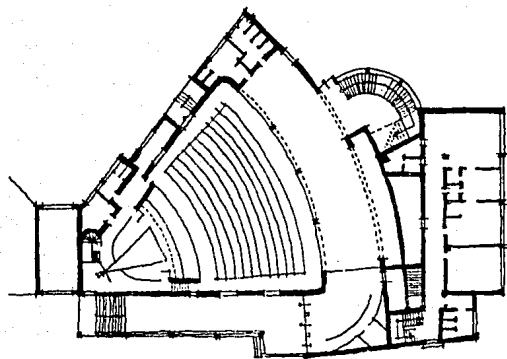
De 1927 a 1928 Cetto trabaja en un proyecto que tristemente no se construirá. Se trata del "Volkshaus Fraunheim" [Casa para el pueblo en la unidad Fraunheim] <véase representación 33> <24>. La unidad Fraunheim se construirá de 1926 a 1929. Se trata de una unidad de hileras paralelas de casas individuales de dos pisos, entre las cuales, alternadas, se encuentra una circulación vehicular o jardines con hortalizas familiares. En medio de la unidad pasa la avenida Ludwig Landmann-Am Ebfelfeld, en la cual se construyeron edificios de tres pisos, los cuales puentean el acceso al interior de la unidad. Para esta unidad elabora Cetto uno de sus mejores proyectos.

Cetto había realizado un teatro como tesis profesional asesorado por Hans Poelzig. Sería interesante vincular ese trabajo con este proyecto, ya que sin duda deben estar relacionados.

El proyecto de Cetto se basa en un concepto central, que es la gran sala de reunión, en forma de abanico que envuelve a la comunidad. Se trata del espacio central de la comunidad, en donde se formaría la vida espiritual del grupo. Este sería el espacio para la democracia, ya que todas estas unidades se encontraban organizadas democráticamente. Por ello en Frankfurt se trascendió lo meramente constructivo, atrás de la arquitectura se encontraba todo un núcleo ético mítico, de matiz expresionista por lo que realmente se trata de "utopías realizadas" (Tafuri).

En el interior de este "Volkshaus" Cetto demuestra delicadeza para tratar al huésped. Primero le genera un gran pórtico, bajo el cual permite una socialización primera y resguarda al público de la lluvia. El acceso lo forma un cuarto de círculo, que invita al huésped a su casa. Un amplio deambulatorio recibe y permite que el espacio fluya naturalmente. En el interior del auditorio el espacio no se detiene, está diseñado de tal manera, que fluye, da la vuelta, alrededor de la sala, encierra al grupo allí reunido. Se genera en aquél espacio un movimiento circular, que además es repetido y enfatizado al tomar en cuenta el volumen del "Volkshaus", el cual es un sector de círculo, que insinúa la posibilidad de movimiento total del volumen, que gire a partir del escenario y abarque todo el espacio circundante, toda la unidad. Este movimiento está expresado en el exterior por el elemento curvo más alto, que propone el giro. Es un edificio que no reposa, que desde el interior del escenario, ejerce una tensión centripeta y al mismo tiempo centrífuga hacia todo su perímetro de influencia. Este movimiento está más enfatizado, al observar la separación

33. Proyecto del "Volkshaus Praunheim", Cetto, 1927-1928.
Planta y maqueta.





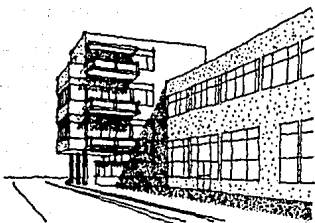
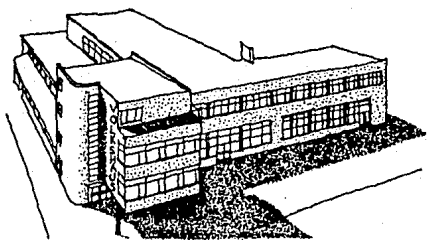
deliberada, que existe entre el auditorio, y las oficinas organizativas a su lado. Se separan, permitiendo el movimiento circular del auditorio. Las escaleras redondas desde donde la comunidad puede ascender al segundo piso, permiten una perspectiva sobre la unidad de la cual vienen. Este elemento circular de 90 grados, es demasiado débil para puentear ambos cuerpos, pero su función es ésa, crear un momento de conciencia sobre la realidad.

Hacia afuera este edificio es sumamente amable, propone un escalonamiento de altura, presentando una altura manejable al peatón, que convive cotidianamente con el edificio, lo resguarda con su pórtico, abre su volumen con ventanas, que dialogan con el exterior. Pero aún así la potencia del edificio está latente. En su cercanía, se siente uno arrastrado hacia el interior. Arrastrado por el movimiento circular ascendente del "Volkshaus". Nos hace testigos de cómo el espacio puede ser una herramienta revolucionaria, que conduce a la transformación del entorno. Tiempos heroicos, en los cuales como en la Torre de Tatlin, vemos representada en este espacio, todo un proyecto de sociedad, en el que se creía profundamente. "[...] Sólo partiendo de las tensiones últimas de lo formal, sólo desde la extrema espiritualización de lo constructivo hasta la inmaterialidad, se podría quizás formar una realidad nueva [...]"

El "Volkshaus West" (véase representación 34) lo proyecta Cetto en 1931 para "Siedlung Hellerhof" para la esquina de Frankenallee y Sodener Strasse, en una zona industrial. La "Siedlung Hellerhof" de 800 viviendas, fue diseñada por Mart Stam y construida de 1930 a 1932. La Frankenallee es una avenida, que colinda con la unidad habitacional, hacia la cual dan unas hileras de casas duplex, por lo tanto el "Volkshaus" se encontraba enfrente de la unidad.

El programa exigía una gran sala para 800 espectadores, biblioteca, sala de lectura para niños, salones más pequeños para talleres, café en planta baja y casa del conserje. Este edificio enfatiza la esquina, creando una contraesquina muy llamativa. Se forma por un cuerpo, que en la esquina se curva en toda su altura y se encuentra con un cuerpo agregado, de planta baja libre con sólo tres delgadas columnas. En esa contraesquina, el cuerpo agregado presenta un muro macizo, que crea un momento de intensa fuerza. El muro curvo, el cual aparece como pesado y macizo, se vuelve transparente y ligero, se desvanece al perforarse casi en su total altura por una franja vertical de ventanas. El muro macizo, sobre el cual Cetto anuncia con un letrero vertical "VOLKSHAUS", proviene extrañamente de un cuerpo sumamente ligero, de franjas corridas de cristal, con franjas delgadas de muro. La transición del muro macizo curvo a la transparencia total y del

34. Perspectivas del proyecto para el "Volkshaus West" desde la Frankenallee y desde la contraesquina, Cetto, 1931.





2 Max Cetto

En Frankfurt junto a Ernst May

cuerpo ligero, al elemento pesado, tomando en cuenta que ese peso no llega a la tierra, sino que es sostenido en el aire, al encontrarse, invierte totalmente la situación del edificio y convierte este momento de la contraesquina en un momento opuesto al edificio. Por tanto origen de la tensión.

Para enfatizar especialmente este momento hay que imaginar el juego de luz que se creaba en las tempranas noches alemanas, donde la franja vertical de ventanas, con sus marcos horizontales remarcados ilumina toda la esquina y el letrero, lo cual creaba una fuerte imagen de propaganda. En estos elementos si se reconoce una fuerte influencia de la arquitectura propagandística comercial de Mendelsohn <25>. Para entonces Mendelsohn ya había construido el Cine Universum, en Berlín, que sin duda tiene paralelos con esta obra. El cuerpo curvado, perforado por la franja de ventanal, como por las ventanas más pequeñas deja entrever el recuerdo de Poelzig en varias de sus obras, como en el molino de Breslau y la fábrica química de Luban. El expresionismo en Frankfurt de ninguna manera ha sido olvidado.

En la "Sodener Strasse" se origina el movimiento del muro curvado. Allí escalonados corren tres muros, con franjas delgadas de cristal corrido, rematadas cada una por una losa ligeramente volada, de tal manera, que la fuerte direccionalidad horizontal repetida tres veces es transportada al cuerpo del muro curvado. En la avenida "Frankenallee" el cuerpo alargado se encuentra remetido de la banqueta, de tal manera que se crea una pequeña plaza, delimitada por el cuerpo agregado, que hacia este lado, parece ligero, tan ligero, que no aplasta visualmente a un semicírculo, que Cetto colocó ingeniosamente a manera de caja bajo el "pórtico" creado que el cuerpo agregado. En esa plaza, entre el edificio alargado y el cuerpo agregado, no se genera una esquina tan potente, sino que la direccionalidad horizontal parece envolver el cuerpo agregado, para encontrarse en la contraesquina, con la franja vertical de ventanas, desde donde se crean nuevos ejes contrarios a los de la "Frankenallee" y la "Sodener Strasse". De hecho, se trata de un concepto de edificio de dos cuerpos en forma de "L". Uno que se encuentra en el interior, cuyos brazos son paralelos a las calles y otro, que se encuentra en la esquina, de mayor altura, cuyos brazos señalan en dirección opuesta. Nuevamente nos encontramos con este concepto, perfectamente aplicado al contexto urbano. El muro central vertical, de mayor potencia, como centro de coordenadas, recibe las direccionalidades ligeramente desfazadas.



En Frankfurt junto a Ernst May

2.3.7. Edificios de salud, la escuela de cocina y otras construcciones

En 1929 realiza la renovación de un mercado del siglo XIX, la "Kleinmarkthalle", en el callejón "Hasengasse", en el centro de la ciudad, que fue reemplazada, por el enorme mercado "Grossmarkthalle", que construyó Elsaesser. El antiguo mercado había sido construido de 1877 a 1879 en un estilo de interpretación del Renacimiento italiano. Cetto respetó la planta alta, pero modificó la planta baja, cambiando el almohadillado pronunciado, al igual que la arquería, de cristal de pequeñas secciones, por grandes zonas de vitrinas y las indispensables columnas de concreto aparente.

En cuanto a edificios de salud Cetto proyectó varios durante su trabajo en Frankfurt. El primero, en 1928, fue un proyecto que elaboró junto con Wolfgang Bangert para un concurso para un asilo de ancianos. A partir de este proyecto realizará muchas obras en ese ramo. La primer en 1928 fue la Clínica Dental Carolinum en el Hospital de la Universidad de Frankfurt <26>, que se construyó poco después, de 1929-1930 proyecta una ala de un hospital. Casi al mismo tiempo reconstruye y amplía un asilo de ancianos en Roedelheim "Siechenheim Roedelheim". Este proyecto se caracteriza, por la gran zona de mirador encristalada, con vista al jardín y en 1930 también reconstruye en Roedelheim una enfermería. En un artículo que escribió Cetto en 1930 sobre "Glas und Gesundheit" [Vidrio y salud] publicado en el periódico Die Frankfurter Zeitung, <véase representación 35> notamos la preocupación de Cetto por crear espacios que permitan la entrada de la luz y el aire. Estos espacios tanto de hospitales o asilos de ancianos motivan al restablecimiento psíquico y psicológico del enfermo y en escuelas, instalaciones deportivas y en las casas habitación motivarían la creatividad y el mejor funcionamiento del hombre sano. En este escrito, descubrimos a un arquitecto, de amplia experiencia con los nuevos tipos de vidrio que se estaban produciendo. Cetto participaba en el desarrollo de una arquitectura que no sólo debía diseñar espacios de nuevo tipo, sino que debía conocer las innovaciones tecnológicas, para aplicar éstas apropiadamente a esos proyectos.

En 1928 Cetto junto con Bangert presentan un proyecto a un concurso para un asilo de ancianos <véase representación 36>. Se trata de un terreno en forma de "L". Sobre el brazo del terreno más largo, se propone una columna vertebral, a la cual llegan perpendicularmente tres ramificaciones en esa parte del terreno y uno que corresponde al brazo más pequeño de terreno. De esta manera las tres ramificaciones paralelas, dividen ese brazo de terreno en dos patios jardinados. Pero la ramificación central

35. Copia de Artículo de Cetto sobre "Glas und Gesundheit" [Vidrio y salud], aparecido en la Frankfurter Zeitung, 20 de marzo de 1930.

Seite 7

Technische Blätter für Architekten, Ingenieure

Donnerstag, 20. März 1930

GLAS UND GESUNDHEIT

Von Dipl.-Ing. H. CETTO, Frankfurt a. M.

Glas und Festigkeit



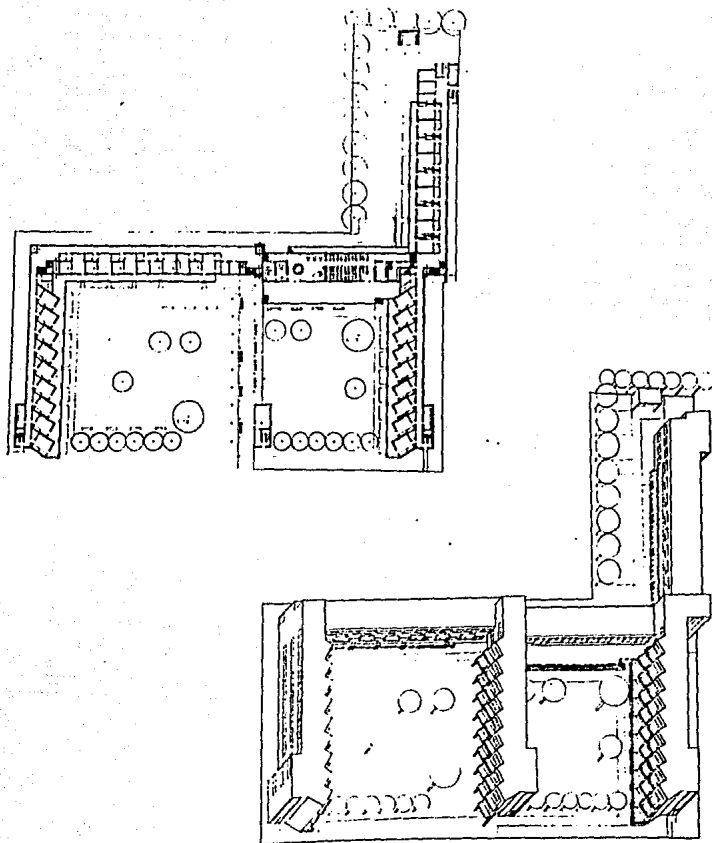
Der Vorzug der Glasfenster liegt auf der Hand in dem Maße, als die Anforderungen an die Fenster zunehmen. Die Fenster müssen nicht nur die Räume hell und luftig machen, sondern sie müssen auch die Anforderungen an die Festigkeit und die Dauerhaftigkeit erfüllen. Die Fenster müssen also nicht nur schön sein, sondern sie müssen auch praktisch sein. Die Fenster müssen also nicht nur die Räume hell und luftig machen, sondern sie müssen auch die Anforderungen an die Festigkeit und die Dauerhaftigkeit erfüllen. Die Fenster müssen also nicht nur schön sein, sondern sie müssen auch praktisch sein.

Die Festigkeit der Glasfenster ist ein wichtiger Faktor bei der Auswahl der Fenster. Die Fenster müssen nicht nur schön sein, sondern sie müssen auch praktisch sein. Die Fenster müssen also nicht nur die Räume hell und luftig machen, sondern sie müssen auch die Anforderungen an die Festigkeit und die Dauerhaftigkeit erfüllen. Die Fenster müssen also nicht nur schön sein, sondern sie müssen auch praktisch sein.

Fig. 1. Einmalige Fenster mit 12 Scheiben. Maßstab 1:100. (Quelle: H. Cetto, Glas und Gesundheit, S. 10.)

Fig. 2. Einmalige Fenster mit 12 Scheiben. Maßstab 1:100. (Quelle: H. Cetto, Glas und Gesundheit, S. 10.)

36. Isométrico y planta baja del asilo de ancianos, proyecto para concurso presentado por Cetto y Bangert, 1929.

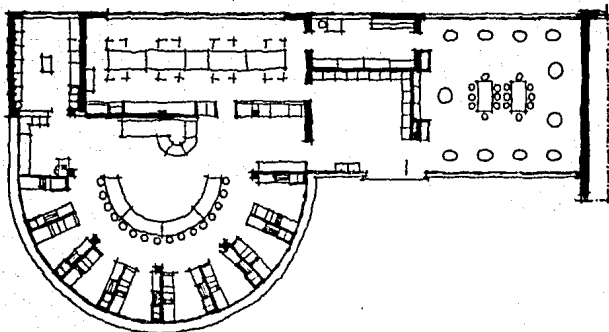




tiene la planta baja levantada sobre columnas, de manera que permite que fluya el espacio. Las habitaciones se encuentran en estas tres ramificaciones, creando cada una un retranqueo del muro, para aprovechar una mejor orientación hacia sureste o suroeste. Cada habitación tiene un gran ventanal, al igual que un báculo y todas ellas tienen vista al jardín. El retranqueo logrado por las habitaciones, crea un movimiento en el edificio. La columna vertebral, alberga las circulaciones y servicios generales, en cada entronque se encuentra la circulación vertical. La independencia del jardín con la calle es creada a través de árboles. Este asilo está pensado, para integrarse al contexto urbano, de tal manera, que logre una cierta privacidad.

Un edificio muy interesante que Cetto proyecta en 1928 y que se construyó en 1929, es la Escuela de cocina para el Instituto Profesional Pedagógico "Voltaschule" (hoy en día "Philipp-Reis-Schule"), <véase representación 37> en la calle "Franklinstrasse". Fue un proyecto en el cual Margarete Schuette-Lihotzky participó diseñando todo el amueblado interior. Se trata de un edificio de un piso, de losa plana, formado por un medio círculo, al cual se le adosa un rectángulo. Dentro del semicírculo se encuentra la actividad principal del edificio. En la parte interna del semicírculo se encuentra la zona de demostración de la maestra, alrededor de la cual sus alumnas están sentadas. La zona perimetral del medio círculo sirve como zona de prácticas. Las cinco columnas sobre las cuales se apoya la losa se encuentran repetidas del perímetro varios metros y de esa manera también delimitan y seccionan el espacio interior. De esta manera las zonas de cocinar, se encuentran directamente abajo del ventanal perimetral. El movimiento del semicírculo es acompañado por una franja de cristal, repetido del paño exterior del muro y de la losa, la cual Cetto vuela ligeramente, para dar profundidad al cuerpo de cristal. En el lado izquierdo el movimiento es retenido por el muro, que a manera de intrados, cierra la apertura y finaliza el movimiento creado por el ventanal desde la zona de lavado hasta la zona de estufas del semicírculo. Resulta interesante que Cetto escoge este proyecto para darse a conocer en el medio mexicano, ya que esta obra es presentada en la Revista Arquitectura de Mario Panni en 1939 <27>.

37. Planta y fotos de la escuela de cocina para el Instituto Profesional Pedagógico "Voltschule", amueblado de Margarete Schuette-Lihotzky, Cetto, 1928.









2 Max Cetto

En Frankfurt junto a Ernst May

2.3.8. Otras actividades (1929-1934)

Este enorme trabajo de proyección y construcción lo realiza Cetto de 1929 a 1932, junto a una labor académica, que cumple tres tardes a la semana, enseñando composición a estudiantes de arquitectura en la "Kunstgewerbe Schule" [Escuela Superior de Artes Aplicadas] del Prof. Dr. Hugo Eberhardt (1874-1959) en Offenbach, junto al río Main, ciudad cercana a Frankfurt. Esta actividad, que sin duda le atrala como lo demostraría más tarde en México, por tener una gran vocación para ello, podía alimentar una necesidad no sólo exigida por la práctica, sino también un anhelo por la reflexión, que en aquellos años se volvía cada vez más apremiante. Esta reflexión, por un lado cotidiana, la venía realizando junto a sus colegas jóvenes y viejos en el trabajo, y, en el nivel internacional discutiendo y participando en los congresos del CIAM. Allí existía el fuerte compromiso de luchar por la arquitectura radical. En Frankfurt se organizó en 1929 el Congreso Internacional del CIAM, con el tema sobre la vivienda del "Existenzminimum". Pero su reflexión no estaba relacionada sólo en discusiones arquitectónicas. Cetto militaba profundamente en la vida intelectual y cultural alemana. Esto ya lo había demostrado desde sus estudios en Muenchen, donde siguió las clases de historia del arte de Woelfflin. En Frankfurt, especialmente desde 1922, existía el "Institut fuer Sozialwissenschaftliche Studien", dirigido por Horkheimer, que reunía a Adorno, Marcuse, Mitscherlich, etc., quienes con sus estudios sociológicos y filosóficos revolucionarían la vida intelectual de los decenios siguientes. Frankfurt era una ciudad importante culturalmente, y Cetto de ninguna manera estuvo al margen de todo aquello.

Con la gran depresión económica mundial de 1929 y el fracaso de la República de Weimar se termina poco a poco ese momento excepcional alemán. Se cierran todas las posibilidades para los movimientos como los del "Siedlungsamt" de Frankfurt.

A finales de los años veinte y primeros del treinta, la República de Weimar fracasaba por la exagerada proliferación de partidos políticos, escisiones y personalismos. La burguesía alemana se inclinaba cada vez más hacia la derecha, y la crisis y el desempleo crecían fuertemente. De esta manera las posibilidades que habían existido excepcionalmente durante la República de Weimar para los movimientos como el del "Siedlungsamt" de May comienzan a ser limitados. Estos departamentos de obras ven totalmente restringidas sus posibilidades, y sus creadores comprenden la imposibilidad de sus planteamientos de 1924. Es en ese momento, en 1930, cuando salen



En Frankfurt junto a Ernst May

de Alemania Ernst May, Mart Stam, Grete Schuette Lihotzky y otros arquitectos como Hannes Meyer, Hans Schmidt, con todo un grupo de la Bauhaus, dirigiéndose a la Unión Soviética para apoyar con su planeación urbana a la revolución, esperando lograr allí, por la centralización de la planificación, verificar aquellas hipótesis urbanísticas.

Así es como en 1930 parte un grupo importante de arquitectos de Frankfurt, y ante la situación cada vez más difícil en el "Siedlungsamt" Cetto decide salir igualmente en 1931. Poelzig, en una conferencia que dicta en junio de 1931 ante la Unión de Arquitectos Alemanes, dice: "de qué sirve, que hasta los jóvenes más talentosos hayan entrado en la burocracia de la construcción? Claro que, por lo pronto, serán peces frescos, o sea, buenos peces. Esto siempre ha sido así, pero qué ocurrirá con ellos cuando la acción conservadora y paralizadora de la organización, después de diez años de labor, haga efecto en ellos?" <28>. Sin duda Poelzig lanza esta crítica al burocratismo en el que empezaban a caer estos grandes departamentos de obras, pensando en Cetto, aunque Poelzig mismo en 1926 ayudó a Cetto a ingresar en ese departamento.

Max Cetto permaneció hasta 1934 en Frankfurt, realizando un proyecto para varias gasolineras y para casas de obreros en Frankfurt. Desde esos momentos Cetto, amenazado por el desempleo, siente el rechazo que comienzan a manifestar los nuevos grupos dominantes hacia la arquitectura radical.



2 Max Cetto

En Frankfurt junto a Ernst May

2.2.9. Cronología de proyectos, obras y actividades paralelas al trabajo en el "Siedlungsamt" de Frankfurt de Max Cetto (1926-1934)

- 1926-1931 Trabaja en el Departamento de Planeación Urbana de la Ciudad de Frankfurt bajo la dirección del arq. Ernst May
- 1926-1929 Molino de Carbón en la calle Gutleutstrasse 280, Frankfurt
- 1926 Proyecto para un concurso junto con Wolfgang Bangert para un edificio de aduanas "Zollamt"
- 1926 Edificio deportivo (con Wolfgang Bangert)*
- 1927 Vestidores en la "Bertramswiese", Frankfurt
- 1927 Pabellón de descanso en el Parque Oriental, Frankfurt
- 1927 Proyecto para el concurso de la Liga de las Naciones en Ginebra (con Wolfgang Bangert)
- 1927 Planta generatriz de electricidad, "Umspannwerk Eschersheim", en la avenida Thielenstrasse, Frankfurt
- 1927-1928 Proyecto de edificio cívico "Volkshaus", para la "Siedlung Praunheim", Frankfurt
- 1928 Miembro activo y fundador más joven del CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna), invitado por Siegfried Giedion
- 1928 Edificio generatriz de electricidad, "Schaltanlage 5 y 6 des Staedtischen Elektrizitaetswerkes", Frankfurt
- 1928 Proyecto para concurso de asilo de ancianos (con Wolfgang Bangert)
- 1928 Clínica Dental Carolinum de la Universidad de Frankfurt
- 1929-1932 Dicta clases en la Escuela Superior de Artes y Aplicadas de Offenbach al lado del Main, como profesor de composición en arquitectura (quizás aquí elaboró unas gráficas de la ciudad de Frankfurt para el 4o. Congreso del CIAM en Atenas, con un grupo de alumnos)
- 1929 Escuela de cocina para el Instituto Profesional



En Frankfurt junto a Ernst May

- Pedagógico, amueblado por Margarete Schuette-Lihotzky, Frankfurt
- 1929 Renovación de un mercado del siglo XIX, Frankfurt
- 1929 Ampliación de un rastro*
- 1929 Edificio generatriz de electricidad "Umspannwerk" en Eschersheim, Frankfurt
- 1929 Proyecto para concurso urbanístico "Spandau" Berlin, para una unidad habitacional para obreros (con Wolfgang Banfert)*
- 1930 Publicación del artículo de Cetto "Glas und Gesundheit" [Vidrio y salud], en la sección: Technisches Blatt der Frankfurter Zeitung, del periódico Die Frankfurter Zeitung, 20 de marzo de 1930, p. 2.
- 1930-1931 Proyecto para edificio cívico "Volkshaus West", Frankfurt
- 1930 Reconstrucción de la enfermería Roedelheim, Frankfurt
- 1930 Ampliación y reconstrucción del asilo de ancianos, Roedelheim, "Siechenheim Roedelheim", Frankfurt
- 1930 Edificio generatriz de electricidad "Schaltanlage Norden" en la Eschersheimer Landstrasse, Frankfurt
- 1932 Varias gasolineras, Frankfurt*
- 1932 Casas para obreros, Frankfurt*
- 1933 "Brief eines jungen deutschen Architekten an den Herrn Reichsminister fuer Propaganda und Volksaufklaerung Dr. Goebbels" [Carta de un joven arquitecto alemán al Sr. Dr. Goebbels, Ministro del Reich de Propaganda e Ilustración del Pueblo], aparecida en el primer cuaderno de la nueva revista Die Neue Stadt, Sonderheft Zuerich [La nueva ciudad, Cuaderno especial Zuerich], Zuerich, mayo de 1933

* Algunos proyectos se nombran, retomándolos del curriculum vitae de Max Cetto, sin mayores datos sobre ellos.



NOTAS

- <1> Anna Teut, Architektur im Dritten Reich, 1933-1945 [Arquitectura en Tercer Reich, 1933-1945], Ullstein Verlag, Berlin, 1967, p. 10, [Trad. por S. Dussell]. Bibliografía que se recomienda para el tema de la arquitectura en los años de la República de Weimar, el libro: de Ludwig, Hilbersheimer, La arquitectura de la gran ciudad, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979, que de hecho fue una temprana reflexión sobre los acontecimientos en arquitectura, ya que fue editado por primera vez en Stuttgart, en 1927. También se recomienda: de Norbert, Huse, Neues Bauen 1918-1933, Moderne Architektur in der Weimarer Republik [La nueva arquitectura 1918-1933. La arquitectura moderna en la República de Weimar], Muenchen, Heinz Moos Verlag, 1975. Sobre el ambiente político y cultural general del periodo: John, Willett, Art and Politics in the Weimar Period. The New Sobriety 1917-1933, New York, Pantheon Books, 1978.
- <2> Manfredo Tafuri, Op. cit., pp. 237-258.
- <3> Manfredo Tafuri, Op. cit., p. 369.
- <4> Anna Teut, Op. cit., p. 10, [Trad. por S. Dussell].
- <5> Gerd Kuhn, "Landmann, Asch, May", en Ernst May und das Neue Frankfurt 1925-1930, Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt, 1984, p. 22 [Trad. por S. Dussell, se recomienda también: Ruth, Dieth, Die Taetigkeit Ernst Mays in Frankfurt am Main in den Jahren 1925-1930, unter Besonderer Beruecksichtigung des Siedlungsbaus, [La obra de Ernst May en Frankfurt de 1925-1930, con especial énfasis en la construcción de vivienda], Tesis de doctorado en la Johann Wolfgang Universitaet en Frankfurt, 1976.
- <6> Gert Kaehler, "Wohnung und Stadt. Hamburg, Frankfurt, Wien" [Vivienda y ciudad. Hamburgo, Frankfurt y Viena], Verlag Friedrich Vieweg & Sohn, Braunschweig, 1985, p. 219 [Trad. por S. Dussell].
- <7> Humberto Ricalde, Conferencia dada por Ricalde y S. Dussell con motivo de la exposición sobre la vida y obra de Max Cetto, Max Cetto. Travestoria a través de la arquitectura moderna, UNAM, enero de 1989.
- <8> Christoph Mohr y Michael Mueller, Funktionalitaet und Moderne. Das Neue Frankfurt und seine Bauten, 1925-1933 [Funcionalidad y modernidad. El nuevo Frankfurt y sus construcciones, 1925-1930], Rudolf Mueller Verlag, Koln, 1984, p. 61, [Trad. por S. Dussell].
- <9> Heike Risse en su libro Eraeue Moderne in Frankfurt am Main, 1920-1933 [Modernidad temprana en Frankfurt am Main, 1920-1933], Frankfurt am Main, Societats Verlag, 1985, pp. 320 ella describe las obras construidas en aquellos años, 200 páginas las dedica a construcciones de servicios, 100 a la construcción habitacional. El volumen de edificios de servicios construidos es de suma importancia también.
- <10> Manfredo Tafuri, Op. cit., p. 361-362.



En Frankfurt junto a Ernst May

<11> La relación de la arquitectura con la naturaleza es uno de los temas centrales en la obra de Cetto. Más tarde experimentará la misma tensión que May crea entre ambos medios, ante la obra de Frank Lloyd Wright y Richard Neutra. En México llegará a la síntesis de sus ensayos.

<12> Jochem Jourdan, "Frankfurter Bauten der Energiegewinnung und Elektrizitätsversorgung" ["Edificios de Frankfurt para la obtención y distribución de energía"], en Jahrbuch fuer Architektur 1984, Das Neue Frankfurt 2, Vieweg & Sohn, Braunschweig, 1984 p. 132. Interesante resulta, que Jourdan fue el arquitecto encargado de renovar toda la central termoeléctrica, en 1989 como único edificio que respetó del conjunto antiguo fue el molino de carbón de Cetto, que además le sirvió de referencia para construir el nuevo conjunto industrial. Pero cometió un error al restaurar el antiguo molino de carbón y convertirlo en talleres, ya que el marco de ladrillo, seguramente ya debilitado, lo cambió por un marco de concreto aparente, en donde demuestra su incompreensión por el lenguaje de Cetto.

<13> La claridad con la que Cetto fue capaz de diseñar a lo largo de toda su vida es una de sus grandes virtudes. Esto se demuestra también en sus capacidades como historiador y teórico en su madurez. Esta claridad y capacidad de síntesis lo privilegia en el ambiente mexicano.

<14> Intervención de Humberto Ricalde en la conferencia de Ricalde y Dussel, Op. cit., p. 30-31.

<15> Heike Risse, Eruehe Moderne in Frankfurt am Main, 1920-1933, pp. 115-117.

<16> El proyecto de la "Bertramswiese" fue publicado en la revista Das Neue Frankfurt, mayo 1928, cuaderno 5, pp. 78-79.

<17> El proyecto de pabellón de descanso del "Ostpark" fue publicado en la revista Das Neue Frankfurt, abril 1931, p. 70. El pabellón será construido en 1929.

<18> Siegfried Giedion, "Wer baut das Voelkerbundgebäude?" [¿Quién construye el edificio de la Liga de las Naciones?], en Bauwelt, 1927, cuaderno 44, p. 1095.

<19> "Entrevista con el Arquitecto Max L. Cetto". en Op. cit., p. 117.

<20> Christoph Mohr - Michael Mueller, Funktionalitaet und Moderne. Das Neue Frankfurt und seine Bauten 1925-1933 [Funcionalidad y Modernidad. El nuevo Frankfurt y sus obras 1925-1933], p. 68.

<21> Mohr y Mueller, Op. cit., p. 266, en donde se atribuye el proyecto a Adolf Meyer y además se comenta que no fue construido.

<22> Heidi Kief-Niederwoehrmeier, Frank Lloyd Wright und Europa, Karl Kraemer Verlag, Stuttgart, 1983, pp. 181-379.

<23> Existen también otras obras para la compañía de electricidad de Frankfurt de menor importancia, entre ellas, una planta generatriz de electricidad al lado del "Ostpark", donde él ya había realizado el pabellón de descanso, y otra planta muy



2 Max Cetto

En Frankfurt junto a Ernst May

cercana a la "Grossmarkthalle" [mercado mayor] de Martin Elsaesser. Ambos no figuran en los libros, pero existen. Pero no los describiremos en ese ensayo.

<24> Proyecto presentado en Das Neue Frankfurt, Cuaderno 2/3, 1930, p. 45.

<25> Bibliografía sobre Erich Mendelsohn: Bruno, Zevi, Erich Mendelsohn, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1984; en el libro de Wolfgang, Die Architektur des Expressionismus, Stuttgart, Pehnt, Die Architektur des Expressionismus, Gerd Hatje Verlag, Stuttgart, se le dedica todo un capítulo a Mendelsohn.

<26> Proyecto presentado en Das Neue Frankfurt, Cuaderno 4/5, abril-mayo 1931, p. 61.

<27> Este proyecto Max Cetto lo publicó al llegar a México en la Revista Arquitectura México, de Mario Pani, No. 3, de julio de 1939, pp.54-55, habiendo sido entrevistado por Enrique Langenscheidt.

<28> Anna Teut, Op. cit., p. 44 [Trad. por S. Dussell].

Max Cetto

3



Anonimato arquitectónico y exilio

CAPITULO 3

ANONIMATO ARQUITECTONICO Y EXILIO EN LOS ESTADOS UNIDOS (1933-1938)



3 Max Cetto

Anonimato arquitectónico y exilio

3.1. INMIGRACION INTERNA (1933-1937)

3.1.1. La carta de 1933

El 30 de enero de 1933 Hitler llega al gobierno alemán dentro de una coalición de nacional socialistas, nacionalistas, independientes y católicos, después de haberse demostrado el fracaso de la República de Weimar y la radicalización del espectro político entre extrema izquierda y extrema derecha. Inmediatamente logra la consolidación total del poder del Partido Nacional Socialista y del "Fuehrerprinzip". La represión contra la izquierda se justifica por medio del incendio del "Reichstag" [Parlamento] atribuido al Partido Comunista. Miembros de la socialdemocracia y comunistas son detenidos el 21 de marzo de 1933, el mismo día que se decreta la Ley de Defensa del Pueblo y del Estado, por medio de la cual desaparece el poder legislativo, retomándolo el ejecutivo. Con otra ley se abole el sistema federal y se suprimen los parlamentos de los estados federativos. El 7 de abril se reorganiza a toda la burocracia, excluyendo a todos los que no fueran adictos al régimen o no fueran "arios". De esta manera concluye el proceso de "unificación" del poder. Dentro de este proceso los nacionalsocialistas comprenden pronto la importancia del control de la cultura, de lo que se encargaría el Dr. Joseph Goebbels como titular del nuevo "Ministerio del Reich de Propaganda e Ilustración del Pueblo", fundado el 13 de marzo de 1933. A partir de este momento la gran mayoría de los artistas modernos experimentarán lo que se ha denominado "la inmigración interna".

En mayo de 1933, estando en Frankfurt y a la expectativa de la nueva política cultural de los nacional-socialistas, Cetto escribe una carta al Dr. Goebbels (véase representación 38), que se publicaría en la revista Die Neue Stadt, que era editada en Zuerich, después de que Das Neue Frankfurt había sido clausurada. Esta carta fue traducida del alemán por la conocida lingüista Mariana Frenk <1>. Por la importancia de esta carta, la reproduciré completamente:



3 Max Cetto

Anonimato arquitectónico y exilio

0 Carta de un joven arquitecto alemán al Sr. Dr. Goebbels,
Ministro del Reich de Propaganda e Ilustración del Pueblo

5 "El arte alemán de los próximos decenios será
heroico, de un romanticismo férreo; será objetivo,
sin sentimentalismo, henchido de un gran pathos
nacionalista, será un compromiso común, un vínculo
que une a todos con todos - o bien no será".

10 ¡Muy estimado Sr. Ministro del Reich!

15 Las frases que forman el núcleo de su alocución ante
los directores de teatro alemanes han sido interpretadas en
un ambiente de expectación, mucho más allá del grupo de
personas a las que iban dirigidas directamente, como
expresión orientadora y normativa de la voluntad de arte del
nuevo Estado.

20 Las numerosas acciones aisladas de las últimas semanas
que han afectado a artistas radicales -acciones
comprensibles desde el punto de vista de la política del
poder, pero carentes de una línea espiritualmente rectora-
han estado, por esto mismo, expuestas al riesgo de ser
consideradas mezquinas y reaccionarias.

25 Es cierto que los dirigentes más importantes en
aquellos primeros tiempos, ante el imperativo de conseguir
el pan de cada día, tuvieron que ocuparse de asuntos más
urgentes que la protección del arte, producto -como el vino-
noble, pero no de primera necesidad. Pero al fin y al cabo
30 no pudieron dejar de percibir con cuánta frecuencia esas
intervenciones imprudentes y pesadas sirvieron, bajo el
pretexto de la elevación nacional, para desahogar una
envidia profesional de tipo liberalista: con cuánta
frecuencia una mentalidad de artesanos estériles y
35 amargados, tras el escudo ético de la ideología, preparó el
golpe contra el colega más afortunado, sin importar que éste
haya sido favorecido por los museos estatales o -peor aún-
por las musas divinas. Embravecidos tipos de horizontes
limitados, que en el fondo nunca habían tenido sensibilidad
40 artística, creyendo que había llegado su hora, se
autoautorizaron para acabar con los que sí eran artistas,
imputándoles desprecio al pueblo y seducción de la juventud.

45 Ojalá que lo que usted proclamó a guisa de programa, junto
con la declaración de una lucha sin miramientos contra el
dilentantismo, pronto les quiten los garrotes a esos héroes,
tan valientes cuando se trata de destruir cuadros, como
seguramente cobardes, si les hubiera tocado subir a las
barricadas. Cuanto más seguro de su pureza esté el nuevo



Anonimato arquitectónico y exilio

50 Estado, tanto más fácil le será permitir a los artistas un
 breve tiempo para respirar libremente, un tiempo durante el
 cual este Estado pueda llegar a la convicción -¡ojalá que
 así suceda!- de que sus metas ideales coinciden con las
 55 imágenes vistas en los cuadros de aquellos artistas, con los
 sueños gestados en su pecho, sueños, que por cierto de
 ningún modo materialistas. Y entonces este nuevo Estado
 sabrá apreciar también la actitud de los más reflexivos,
 puesto que comprenderá, que aquellos que después del 30 de
 60 enero todavía no se han decidido a la adhesión, podrían
 considerarse hermanos espirituales de sus más valientes
 pioneros con mayor razón que el sinnúmero de tipos áviles y
 hábiles lambiscones, ávidos de negocios.

65 Ojalá que cuando algún día, ya desvanecidos el vapor y
 el vaho, aquellos imperturbables vean que se está
 cristalizando dentro de lo nuevo un contenido noble, no sólo
 se confirme la frase del primer ministro Goering de que es
 más fácil convertir con el tiempo a un gran artista en un
 70 buen nacionalsocialista, que convertir a un pequeño miembro
 del partido en un gran artista -que esta frase no sólo se
 confirme, sino que cada uno, el gran artista y el pequeño
 miembro del partido, ocupe el lugar que le corresponde.

75 Pero por lo pronto la mayoría de nosotros, que no somos
 miembros del partido sentimos que no nos necesitan. Por lo
 pronto la actitud negativa ante la cursilería nacionalista,
 la promesa de medidas eficaces contra la inundación del
 pueblo con productos del más ingenuo diletantismo son el
 80 único consuelo positivo del artista plástico. Queda además
 la esperanza de que la radical generalización de tal actitud
 impida en todos los terrenos del arte que el talento sea
 sustituido por la intachable ideología.

85 Más concretamente están redactadas las propuestas
 oficiales en el campo del cine y el teatro; y una promesa
 cultural aún más fuerte es la institución de una Olimpiada
 de Cantos, proclamada, con autorización de usted, por el Dr.
 Layhausen. Se lo agradecerá la musa dramática, previendo que
 90 el choque de disciplinas cargadas de energía dará lugar a un
 resurgimiento.

?Pero qué pasa con el otro gran arte, que enlaza todos
 los campos del crear humano como, de manera parecida, lo
 hace el drama de altos vuelos y que, como éste y de manera
 95 parecida, dará en tiempos futuros testimonio cabal del
 Estado, al que sobrevivirá -qué pasa con el arte de
 construir? Es cierto que este tema ya se ha discutido y que
 incluso existe desde hace mucho un libro, que trata en forma
 sintética la arquitectura del Tercer Reich. Pero nos



Anonimato arquitectónico y exilio

100 atrevemos a esperar que el autor, Karl Willy Straub, no haya estado autorizado a decir todo lo que dice o que ahora, después del triunfo del movimiento, se vaya a tener la libertad de hablar sobre este asunto de modo diferente.

105 Pues con este libro nos une a nosotros los jóvenes no mucho más que -de nuevo- una negación: el rechazo de los trabajos arquitectónicos en las últimas dos terceras partes del siglo pasado. Pero para caracterizar su relación limitada por clichés, con lo que hasta ahora se ha estado
110 haciendo, basta citar la frase que convierte la forma del techo, sin más ni más, en símbolo de la ideología: "El techo de dos aguas ha llegado a ser bandera del movimiento nacional, así como la acotea el letrero del enfoque internacional". Un modo de pensar a tal grado sentimental
115 omite naturalmente poner al lado de, por ejemplo, la maravillosa imagen sobre Wimpfen sobre el Neckar -que demuestra la importancia de los grandes planos del techo para la homogeneidad del panorama urbano- otra imagen, ejemplo tomado del terruño del canciller del Reich, o sea la
120 de una de las pequeñas ciudades a orillas del Salzach o del Inn, cuya deliciosa unidad formal, lograda sin planos del techo visibles, puede demostrar lo contrario. El hecho de la influencia italiana en este modo de construir absolutamente autóctono de ninguna manera podrá disminuir la validez de
125 nuestro argumento en los ojos de las gentes que no se escandalizan por la fuerte influencia del barroco francés en las construcciones de muchos de sus hermanos ideológicos.

130 La cuestión de la calidad no tiene nada que ver con esta constatación, como tampoco con esta otra objeción -más importante para nosotros los jóvenes de todas las tendencias- a la ideología arquitectónica de los profesores Schultze-Naumburg y Schmitthenner, o sea la objeción de que sus obras ensalcen consciente o inconscientemente el ideal
135 burgués de una propiedad asegurada; que representen una expresión de la condición de gente acomodada, contenta y satisfecha, que de seguro no hace latir más fuerte nuestros corazones militantes. El hogar individualista -puesto que sólo en casos contados los medios alcanzan para un pequeño
140 castillo de estilo pseudo-histórico- sólo podrá hacer totalmente feliz a su dueño si, construido en un estilo cursi, sumamente personal, se convierte en "espejo de su personalidad", haciéndole sentir "que es más que sólo una ruedita en el gran engranaje". Sobra citar otras frases del
145 mencionado libro en torno al tema "individualismo o colectivismo en la arquitectura" para poner en evidencia que ese libro se dirige tanto en contra del ethos de la comunidad, actualmente cargado de nuevas energías, como en contra del auténtico espíritu de la arquitectura moderna,



Anonimato arquitectónico y exilio

150 incomprendida en su más profunda esencia.

?Entonces las cien mil valientes personalidades cuya vida eterna protege en Francia un mismo signo sobrio, el de la cruz, habrán brindado en balde el venerable ejemplo de un
155 típico estilo de masas, de arrebataadora modestia? ¿Cien mil personalidades orgullosas de que su camisa café exprese en la calle el elevado ideal que las une y nada más, tendrían que imponer a sus cuatro paredes la tarea tan sentimental como costosa de convertirse en pétreo vestido de su alma?

160 Aunque esta parábola no hace ver los más sutiles detalles de la cuestión del individualismo en la arquitectura, sin embargo se justifica con ella la idea de que la actitud genuinamente socialista de los arquitectos
165 radicales, su gusto institutivo por lo uniforme, así como la audacia revolucionaria en la elección de sus medios deberían enlazar con ellos al victorioso movimiento político, si es consecuente con sus principios.

170 Aquella generación de arquitectos tiene disponibles desde hace años las disciplinas formales y ha elaborado las bases espirituales de las que debe partir un Estado como el nuevo Estado alemán. Y por esta razón ellos han sido objeto
175 de hostilidades por parte de pequeñoburgueses de todas tendencias, que ahora, junto con el autor del mencionado librejo, quisieran verlos víctimas del crepúsculo de los dioses. Nos reprochan que lo nacional -desde siempre la cosa más natural para nuestros corazones- no haya figurado
180 explícitamente y con suficiente énfasis en nuestra bandera; que ironía del destino, tratándose de un enfoque arquitectónico específicamente alemán, cuyo carácter peculiar ha empezado a cobrar prestigio mundial y que, si una promoción libre y orgánica lleva al arquitecto a adherir el oído aún más estrechamente al amado suelo patrio, reúne
185 todas las condiciones para lograr una versión representativa de nuestro carácter nacional.

Pero es seguro, que precisamente la arquitectura radical, por su objetividad opuesta a todo individualismo
190 sentimental, por su heroica sencillez y su fervor constructivo, pero sobre todo por la implacabilidad y pureza de su voluntad de forma, cuyo espíritu coincide con lo que usted, señor ministro del Reich, pide en las frases
195 antepuestas a esta carta, podría constituir para los siglos venideros el monumento pétreo de un audaz arte estatal alemán.

Un arte que quizás hasta reflejaría el sentido que expresan visionariamente las siguientes palabras de



3 Max Cetto

Anonimato arquitectónico y exilio

200 Gottfried Benn: "Una concepción del mundo antimetafísica,
bien; pero entonces que sea artística". Esta frase tomada de
La voluntad del poder de Nietzsche cobraría entonces un
205 significado definitivo; cobraría para el alemán un carácter
profundamente serio, señalaría una última salida de sus
pérdidas de valores, de sus manías embriagueces y terribles
enigmas; la meta, la fe, la victoria se llamarían entonces:
la ley de la forma. Esta se convertiría entonces para él en
un deber nacional: el de acercarse luchando, luchando la
210 lucha de su vida, a las cosas que propiamente no se
consiguen luchando y que los pueblos más antiguos y más
afortunados ya han poseído, sin haber luchado por ellas,
desde su juventud, gracias a sus predisposiciones y
limitaciones, gracias a sus cielos y mares: el sentido del
espacio y de la proporción, la magia de la realización, la
215 sujeción a un estilo. Valores estéticos, pues en Alemania,
un país en que normalmente se sueña y se especula tanto? Si,
lo absoluto de la forma, logrado por disciplina, cuyo grado
de pureza interior e intachabilidad estilística por cierto
no debería ser inferior al de épocas anteriores, incluyendo
220 las anteriores a la copa de cicuta y a la cruz. Es más: sólo
partiendo de las tensiones últimas de lo formal, sólo desde
la extrema espiritualización de lo constructivo hasta el
límite de la inmaterialidad se podría -quizás- formar una
nueva realidad ética - después del nihilismo."

225 Un gran problema para nuestro pueblo. Convencido de que
a aquellos que lo planteamos, movidos por un impulso de muy
adentro, no se negará una respuesta, hasta donde una sola
persona puede "responder" de una respuesta, queda en
230 respetuosa expectación

atentamente
Max Cetto

235 Frankfurt, mayo de 1933

Esta carta de Cetto resulta paradigmática para comprender la
reacción que en los arquitectos de vanguardia producía la nueva
política cultural. La carta de Cetto, aparentemente respetuosa,
contiene una crítica sutil pero precisa al nuevo régimen nacional
socialista. Utilizando el mismo lenguaje, que presentaban en esos
primeros meses los nacional-socialistas, pone en evidencia las
contradicciones de ese movimiento con respecto a la cultura. Para
comprender la sutileza y profundidad de la crítica de Cetto, será



Anonimato arquitectónico y exilio

necesario aclarar ciertos puntos.

Cetto permanece hasta 1934 en Frankfurt. Desde 1931 dejó su trabajo en el "Siedlungsamt". La depresión de 1929 afectó a estos movimientos urbanos, hasta paralizarlos, y los grupos de derecha criticaban fuertemente a la arquitectura de la "Neue Sachlichkeit" [Nueva Objetividad], definiéndola como "Kulturbolschewismus" [bolchevismo cultural]. La escena arquitectónica alemana se encuentra a principios de los años treinta ya totalmente dividida, entre arquitectos modernos y tradicionalistas. Al definirse la situación política hacia la derecha, los arquitectos de la "Nueva Objetividad", que habían cristalizado en su arquitectura la política social de la República de Weimar, deben retirarse de la escena constructiva oficial. Por ello afirma Anna Teut: "Aún antes de que el nacional-socialismo pudiera cortar de tajo aquel movimiento, la Nueva Objetividad, ya estaba muerta como expresión oficial" <2>. La actividad de Cetto, al igual que de muchos otros arquitectos modernos, se vio totalmente disminuida. La crisis y el desempleo afectaba directamente la actividad constructiva. Cetto hasta 1934 se dedicará a proyectar obras particulares en la misma ciudad de Frankfurt. Hasta 1932 impartirá clases en la Escuela Superior de Artes Aplicadas en Offenbach. La actividad de Cetto en relación a la actividad de los años 1926 a 1930 fue prácticamente nula. Pero sin duda esta época le permitió reflexionar sobre la cuestión arquitectónica alemana.

La arquitectura de derecha nacionalista y tradicionalista encontraba fuertes portavoces en los hasta entonces respetados arquitectos Paul Schmitthenner, Heinrich Tessenow y Paul Schultze-Naumburg, quienes lucharon junto con el "Kampfbund fuer deutsche Kultur" [Unión de lucha para la cultura alemana], y apoyados en el movimiento cultural llamado "Blut und Boden" [Sangre y Tierra] de los nazis, logran hacer una fuerte campaña proselitista a favor del nacional-socialismo. Este movimiento de derecha encuentra mucha respuesta entre aquellos arquitectos que veían amenazada su subsistencia por la victoria de la arquitectura moderna, a la cual rechazaban. A partir de los triunfos políticos de los nacional-socialistas, comienzan a enlistarse en ese partido. A estos "artistas" los critica Cetto despiadadamente. El tercer párrafo de la carta copiada [línea 25-42] trata este tema. Criticando la manera demagógica con la que algunos dirigentes del partido habían reprimido movimientos culturales, "intervenciones imprudentes y pesadas, sirvieron, bajo el pretexto de la elevación nacional, para desahogar una envidia profesional [...]". Más tarde, refiriéndose a esos "artistas", los describe como "de mentalidad de artesanos estériles y amargados, [...] Embravecidos tipos de horizontes limitados que en el fondo nunca habían tenido sensibilidad



3 Max Cetto

Anonimato arquitectónico y exilio

artística, creyendo que había llegado su hora, se autoautorizaron para acabar con los que si eran artistas, imputándoles desprecio al pueblo y la seducción de la juventud". Respondiendo a este último prejuicio difundido por los nazis, Cetto escribe como "joven" arquitecto alemán. El cuarto párrafo también hace una fuerte alusión a estos oportunistas, que habían cobardemente destruido las obras del arte moderno. A esta gente contraponen los verdaderos artistas y cuestiona al nuevo Estado, con el cual dicho grupo desea identificarse.

Al llegar Hitler al gobierno, estas medidas contra los artistas de avanzada se radicalizan. Mediante la ley de reorganización de empleados del Estado de abril de 1933 habían sido despedidos de sus puestos, tanto en la administración, como en las universidades, entre otros Hans Poelzig, Hugo Haering, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Hans Scharoun, Fritz Schumacher, Bruno Taut y Martin Wagner, hecho que se repitió en todas las restantes ramas del arte, con los directores de museos, galerías, etc. Todos aquellos que tuvieran nexos con el arte moderno fueron removidos. También desaparecieron aquellos hombres de la administración, que habían apoyado la arquitectura de la Nueva Objetividad, Adensauer en Koeln, Landmann en Frankfurt am Main, Hesse en Dessau. El 11 de abril de 1933 Goering cierra el Bauhaus de Berlin. En el momento en el que Cetto escribe la carta, la política cultural nacional-socialista sólo comenzaba a manifestarse. En abril de 1933 el "Bund Deutscher Architekten" [Unión de Arquitectos Alemanes] publicaría su programa nacional, con el que se logrará, ya en mayo, la "unificación" entre los arquitectos. El "Deutscher Werkbund", que había apoyado la nueva arquitectura alemana, era desintegrada. A pesar de los grandes logros de la nueva arquitectura, se le cerraban radicalmente todas las posibilidades de acción. El 10 de mayo se llevaría a cabo la quema de libros "no alemanes" ("undeutschen Schriftums").

En el artículo de Cetto, confronta al nuevo Estado con su contradictoria política cultural. Sutil, pero magistralmente, demuestra como el discurso cultural de los nacional-socialistas se contradice en los hechos, por ello cita a Goebbels mismo al comienzo del artículo [1.4-8] y demuestra palabra por palabra cómo el nuevo concepto de arte de Goebbels coincide con lo propuesto por el arte moderno, a cuyos seguidores combaten los nacional-socialistas ferozmente. Cetto es claro, pero sutil, si se lee superficialmente el texto, podría fácilmente malinterpretarse, pero Cetto embiste claramente contra los nacional-socialista, la sutileza con la que escribió el texto sin duda alguna le salvó la vida. Al inicio de su carta, en el primero, y sobre todo el segundo párrafo, ataca directamente la política demostrada como "expresión orientadora y normativa de la voluntad de arte del nuevo Estado [...] acciones comprensibles



Anonimato arquitectónico y exilio

desde el punto de vista de la política del poder, pero carentes de una línea espiritualmente rectora, han estado, por esto mismo, expuestas al riesgo de ser mezquinas y reaccionarias".

En el campo de la arquitectura Cetto critica al libro de Karl Willy Straub, que trata de la arquitectura del Tercer Reich. Rebatiendo los argumentos del autor, propone Cetto al finalizar la crítica de ese libro, y junto a otras opiniones similares, por el contrario los logros de la arquitectura moderna alemana: "la actitud genuinamente socialista de los arquitectos radicales, su gusto instintivo por lo uniforme [como el de los nazis, que en la arquitectura tanto criticar], así como la audacia revolucionaria en la elección de sus medios, deberían enlazar con ellos al victorioso movimiento político, si es consecuente con sus principios" [l. 164-168]. De ninguna manera está ofreciendo el arte moderno al nuevo Estado. Cetto demuestra la imposibilidad de esa fusión, porque el Estado no es consecuente. A continuación exalta aún más a esos arquitectos radicales: "Aquella generación de arquitectos tiene disponibles desde hace años las disciplinas formales y ha elaborado las bases espirituales de las que debe partir un Estado como el nuevo Estado alemán" [l. 170-173]. Esta fuerza y seguridad con la que Cetto enfrenta un proyecto al otro sería inadmisibles, de no ser por el cuidado con el que Cetto plantea sus ideas. La arquitectura moderna alemana a partir de una cadena de osados experimentos no podía pasar a una fase de proyectos demostrados y técnicamente maduros, ya que esto le había sido impedido primero por la falta de financiamiento del Estado y de la iniciativa privada alemana, debido a la derechización política de la burguesía alemana y ahora definitivamente por el nuevo Estado nacional-socialista. Pero los arquitectos radicales tenían la experiencia técnica y además la administrativa, obtenida desde finales del siglo pasado por sus maestros y directamente en la práctica masiva a lo largo de los años veinte. Además, la propuesta expresionista para el arte, suponía que el arte podía recrear toda la vida nuevamente. Esta propuesta también la encontramos en la cita final de Benn. Cetto contraponen a la pobre e inconsecuente política cultural de Goebbels, a los cobardes, lambiscones y mediocres artistas partidarios nazis, esa experiencia, esa disciplina, y no sólo como proyecto artístico sino también una visión del Estado. De esta manera, una lectura rápida del texto podría dejar pensar, que Cetto está ofreciendo su fuerza de trabajo a los nacional-socialistas. Lo que demuestra en verdad es la debilidad del proyecto nacional-socialista. En ese mismo párrafo demuestra cómo el argumento de la falta de nacionalismo, con el que se critica a los arquitectos radicales, está fuera de lugar. El párrafo que abarca de las líneas 188-196 realiza justamente a la arquitectura moderna, recalcando que todas aquellas palabras que Goebbels utiliza en las frases citadas por Cetto al inicio del texto, para



3 Max Cetto

Anonimato arquitectónico y exilio

describir "el arte alemán de los próximos decenios" [l. 3], corresponden a ese arte.

En el penúltimo párrafo Cetto cita a Gottfried Benn, quien a su vez cita La Voluntad del Poder de Nietzsche, nada menos que el texto preferido de Hitler. Allí Benn expresa como la "última salida" para el alemán es el arte, un arte que "sólo partiendo de las tensiones últimas de lo formal, sólo desde la extrema espiritualización de lo constructivo hasta el límite de la inmaterialidad se podría -quizás- formar una nueva realidad ética -después del nihilismo" [l. 221-224].

Cetto osa cuestionar en el último párrafo aún la responsabilidad que una persona pueda tener para dirigir la cultura de una nación. Pero la discusión central de la carta de Cetto demuestra la incongruencia entre los expresionistas radicales y la política cultural nacional-socialista. En el discurso demagógico, los nacional-socialistas habían hecho mal uso de ciertos conceptos expresionistas. Cetto confronta el discurso con los hechos.

En su carta a Goebbels, un texto denso y profundo, de crítica sutil, Cetto logra demostrar las profundas incoherencias del nacional-socialismo. Cetto es capaz de escribir un texto claro, pero a la vez lo suficientemente complejo como para no permitir con una lectura superficial entrever su objetivo. El momento en el que surge esta carta es dramático. Los golpes a amigos y a los ideales, por los que se había luchado durante tantos años, son destrozados con la mayor impunidad y sin justificación. La cultura política de Hitler cobraba víctimas. Para Cetto está claro que ambas tendencias son irreconciliables, pero el amor a su país, la esperanza de que el estado nacional-socialista pueda ser transitorio, mantiene a Cetto y a otros arquitectos y artistas, que no se encontraban directamente amenazados (como sí aquellos de origen judío o de militancia clara de izquierda) en su país por algunos años más.

De esta manera permanece hasta 1934 en la ciudad de Frankfurt, experimenta la "inmigración interna", la prohibición de trabajar para todos aquellos arquitectos que estuvieron comprometidos con la nueva arquitectura o que no fueran militantes nacional-socialistas, como abiertamente lo reconoce Cetto en su carta. También comienza un aislamiento social creciente. Muchos de los antiguos amigos y colegas salen del país. Mendelsohn sale en 1933 a Holanda y desde Inglaterra llega a Israel. May se va en 1933 de la URSS, y de allí a Nairobi. Bruno Taut en ese año parte a Japón y luego a Estambul. Hacia Estambul también se dirigen Martin Wagner, Margarete Schuette Lihotzky, entre otros.



Anonimato arquitectónico y exilio

3.1.2. Berlín (1935-1937)

A finales de 1934, Cetto decide regresar a Berlín. Allí, a comparación de la provincia era aún posible, a pesar de las necesidades materiales, por lo menos mantener las antiguas amistades y círculos de colegas de confianza. En la metrópoli pudo sobrevivir, a pesar del terror nazi, un trozo de cultura de los años veinte. Hasta fue posible organizar algunos "refugios", en los cuales pudieran trabajar los arquitectos modernos. Hugo Haering abrió desde 1935 una escuela para Composición Arte y Oficio, en la cual pudo contratar algunos antiguos profesores del Bauhaus. En la redacción de la revista Bauwelt, podían reunirse algunos colegas. En las afueras de Berlín había muchos despachos y pequeños círculos de arquitectos en los cuales existía una identificación con la arquitectura moderna <3>.

De 1933 a 1937 hubo una cierta liberalidad del Ministerio de Propaganda e Ilustración del Pueblo con respecto a los artistas de vanguardia. Esta liberalidad se debió en parte a Joseph Goebbels, quien aún hasta 1936 pudo lograr mantener en Alemania a artistas importantes de la oposición, respetados sólo por su talento artístico. A pesar de que el resto de los dirigentes del Partido vieran con recelo esta política de Goebbels. Este hombre, doctor en filosofía, no sólo era versado para la oratoria, sino que su gran aportación fue el manejo de la publicística para el control de las masas. Sin duda era el hombre más educado de los dirigentes nazis, por lo que comprendió la importancia del arte moderno alemán. Es por ello que tolera a los expresionistas en la pintura, trata de traer de regreso a Thomas Mann a Alemania, en la música apoya a Richard Strauss, a Wilhelm Furtwaengler y a Paul Hindemith, igual que desea de que Fritz Lang (a pesar de ser en parte judío) fuera el presidente de la Cámara del Cine. Su gusto por el arte moderno no era compartido, por los demás dirigentes nazis <4>. En 1933 a los artistas radicales se les habla prohibido trabajar para el Estado. Alrededor de 1937 a 1939 se les prohíbe producir, y exponer por lo que no hay más alternativa que dejar Alemania. Por esto, todos aquellos artistas de vanguardia, que no hubieran estado directamente amenazados por el nacional-socialismo, abandonaron en ese lapso el país. Hubo una tregua, en la que fue posible sobrevivir, aunque son momentos de mucha resignación y abandono. Muchos jóvenes arquitectos modernos que no eran, por su edad, internacionalmente conocidos, no pudieron salir tan rápidamente. El extranjero no les ofrecía más alternativa que comenzar desde cero. Por ello, con la esperanza de que aquello tenía que ser pasajero, permanecieron en el país que amaban y en el que anteriormente tantas ilusiones habían tejido.



3 Max Cetto

Anonimato arquitectónico y exilio

Cetto no tuvo empleo fijo durante algunos años, y los encargos seguramente fueron pocos de 1931 a 1935, lo cual debió angustiarse profundamente. A partir de 1935 colabora en la dirección de construcción de puertos aéreos en varios lugares de Alemania, más adelante junto con el arquitecto Herbert Rimpl dirige la construcción de una fábrica de aviones de la compañía Heinkel, en Oranienburg, cercana a Berlín. Desde 1933 Hitler comienza a militarizar al país; sobre todo a partir de 1936 ya con vistas a la próxima guerra, lo cual se vuelve prioridad económica y por lo tanto constructiva. La arquitectura industrial y militar debía de utilizar los logros de la Nueva Objetividad, para manifestar, internacionalmente el avance tecnológico que en esos campos tenía Alemania. Era justamente en los grandes despachos de proyectos de industria militar en los que podía encontrarse empleo, en los cuales se podía seguir trabajando en proyectos de arquitectura moderna, pasando desapercibido. Herbert Rimpl, arquitecto de los "Heinkel-Flugzeugwerke" [Fábricas de aviones-Heinkel] y después importante planificador de grandes zonas industriales, prefería arquitectos jóvenes del círculo de Ernst May alrededor de sí. A gran velocidad fue construido, junto a las fábricas de aviones de Heinkel cerca de Oranienburg, un complejo habitacional con grandes zonas productivas, para las cuales se inspiraron en la arquitectura de la Nueva Objetividad. En un año, a partir de mayo de 1936, se terminó de construir ese gran complejo.

Bernhard Hermkes (1904-), quien había trabajado en el "Siedlungsamt" de May junto con Max Cetto en Frankfurt en los años de 1926-1931, también proyectó con Rimpl. Nos cuenta: "Este [Rimpl] tenía un muy buen equipo, cuya función era construir las plantas de Heinkel en Oranienburg. Rimpl contrató una serie de arquitectos para su despacho, por ejemplo Maeckler, Leowald, Bernard, Cetto y también a mí. Estos tenían función de coordinadores de áreas. Mi función eran los edificios administrativos y sociales. Con Rimpl podíamos diseñar libremente. Sabía lo que todos pensábamos y queríamos, y por qué habíamos venido especialmente a trabajar con él. Frecuentes fueron estos grupos en la construcción industrial" (5).

De este equipo de diseño de Herbert Rimpl, hay que nombrar a Bernhard Hermkes, quien en Oranienburg sería director de diseño de los edificios de mantenimiento, y a Eugen Blanck, quien participaría en el diseño de los edificios administrativos, el casino, la cocina central y la casa de salud (6); ambos conocían a Cetto desde Frankfurt. Hermkes, de hecho, también trabajó de 1929 a 1931 en la Escuela Superior de Artes Aplicadas en Offenbach y de 1926 a 1927 había trabajado en Frankfurt como asistente de May; su mejor obra fue la de 43 viviendas para mujeres, construidas de 1927 a 1929, cerca de la avenida



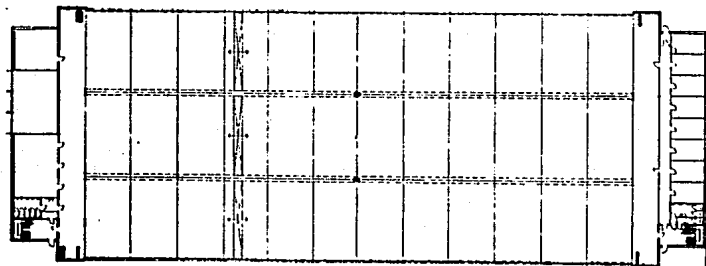
Anonimato arquitectónico y exilio

"Adickesallee". Luego en 1929, participaría como arquitecto libre en el estudio arquitectónico de la "Gartensiedlung Goldstein", la última unidad habitacional construida en 1932. De 1930 a 1931 proyectará cien viviendas para mujeres cerca de la calle "Platenstrasse" <7>. Eugen Blanck en Frankfurt diseña un pabellón de descanso en el parque "Huthpark" con E. Kaufmann. En 1929 también con E. Kaufmann, diseña una casa para el cuidador del parque. En 1929 participa en el diseño arquitectónico de la "Siedlung Westhausen". En ese año participa con Herbert Boehm en un proyecto para Berlin-Haselhorst, obteniendo el segundo lugar. Su propuesta urbana fue de importancia para las "Siedlungen" de los siguientes años. Eugen Blanck será el primer director de construcción de la ciudad de Frankfurt después de la Guerra. El, junto a Boehm, se preocuparon por traer de regreso a May y a otros arquitectos del equipo. (sin duda también a Cetto) para proseguir el trabajo iniciado en los años veinte. Tristemente, como consecuencia de una restauración pequeño-burquesa, tiene que abandonar su puesto <8>.

Volvamos a 1936 al despacho de Herbert Rimpl. Este era un respetado arquitecto del partido nacional-socialista, que protegía hacia afuera ese "refugio", en el cual podían trabajar conjuntamente los antiguos grupos de jóvenes arquitectos y relacionarse informalmente. Mientras se respetara la meta y el contexto de trabajo era posible tener una buena posición de diseño, y ser secretamente opuesto al régimen, lo cual Rimpl toleraba con cierta liberalidad, muy escasa en esos tiempos. Eso era posible si además de trabajar no llamaban la atención de los espías nazis. Esta actitud le permitió a Rimpl, aún después de la guerra, mantener su posición de arquitecto reconocido.

Cetto trabajó como director de obras del enorme complejo en Oranienburg. La construcción se llevó a cabo de marzo de 1936 a mayo de 1937 <9>. Sin duda la experiencia que adquirió en la construcción fue enorme. Se trataba de grandes naves industriales donde se construían parcialmente los aviones de guerra, y otras naves de montaje aún mayores, para armar los aviones en su totalidad <véase representación 39>. Además de estas naves, había una escuela para mecánicos de aviones, edificios administrativos y de servicio, viviendas para los trabajadores. Las grandes naves estaban integradas con inmensas estructuras metálicas, cubiertas por ventanales, para mejor iluminación de las zonas de trabajo. La imagen de estas naves industriales debía reflejar un avance tecnológico impresionante, de allí las enormes estructuras metálicas, la modulación perfecta del vidrio. En los accesos a los edificios se encontraban grandes portones, que se corrían hasta las torres de ladrillo aparente, sin duda el manejo modulado del ventanal y estas torres de ladrillo pesadas, recuerdan a la Kohlemahlanlage de Cetto, proyectada de 1926 a

39. Nave industrial de la planta de construcción de aviones de Heinkel en Granienburg, del equipo de Herbert Rimpl. 1936-1937. Planta y alzados.





Anonimato arquitectónico y exilio

1929 en Frankfurt. Especialmente se había tomado en cuenta la resistencia de los edificios en caso de ataque militar enemigo. La idea de la posibilidad de una guerra comenzaba a vislumbrarse.

Durante este tiempo en Berlín, Cetto se reunía constantemente con grupos de arquitectos modernos, por ejemplo con Ludwig Hilberseimer y Mies van der Rohe (10), quienes habían permanecido en Alemania. Mies en 1937 emigra a los Estados Unidos, invitado a dar clases al Illinois Institute of Technology en Chicago; Hilberseimer había trabajado como arquitecto libre en Berlín de 1933 a 1938, y entonces sale a los Estados Unidos, invitado por el mismo instituto.

Mies sin duda es un arquitecto que influirá fuertemente en la obra de toda una generación de arquitectos en todo el mundo, como también en México. Cetto lo conocerá como persona y sus obras, comprendiendo perfectamente el pasado (y presente) expresionista de Mies. Su acercamiento a Mies será profundo. El jardín de la casa Wolf de Mies de 1926, con sus terrazas de piedra, podría ser nombrado como referencia para entender la utilización rústica de la piedra del Pedregal en la obra de Cetto en México. Con el pabellón de Barcelona de 1929 Mies logra abstraer al máximo una búsqueda emprendida años atrás, para separa intelectual y visualmente los elementos constructivos estructurales y los no estructurales. De esta manera se genera una tensión por la implantación de elementos resistentes y no resistentes. Además resulta importante recordar la concepción de este pabellón como "continuidad", que trasciende las limitaciones del emplazamiento y la tradicional definición del espacio mediante paredes, suelos y cubiertas planas. No hay espacio interior, se asistía al fenómeno de un espacio exterior más definido. Aquello que uno percibía como interior era, en realidad, exterior. También en la casa Tugendhat (1928-1930), se ve la belleza de los pilares esbeltos de acero, sobre los cuales se ha trasladado la carga del edificio, exonerando de su función estructural a los muros. Este manejo de pilares enfrentados al gran ventanal que da hacia el jardín, fue utilizado con mucho talento por Jorge Rubio, quien trabajará en México con Max Cetto, poco después de haber estudiado en los Estados Unidos; y también por Juan Sordo Madaleno y otros mexicanos. La gran cubierta de la casa Tugendhat, como también lo hacían Wright, Neutra, y después Rubio y Cetto, incorpora el paisaje, y de esta manera esta casa engloba el espacio que se extiende más allá de la superficie de la cubierta.

Al llegar los nazis al poder, cerraron la escuela del Bauhaus, de la cual él era director y entonces Mies entró a un período de poca actividad profesional y sobrevivió gracias a los derechos que le correspondían por la venta del mobiliario



3 Max Cetto

Anonimato arquitectónico y exilio

metálico de su creación. Pero durante ese tiempo pudo dedicarse a estudiar algunos problemas arquitectónicos, como la posibilidad de incorporar patios cerrados a las edificaciones residenciales urbanas. Mies "incrementó la tensión y la ambigüedad espacial entre el exterior y el interior, plasmándolas en unos proyectos de casa con patio. Los muros de cerramiento definen unos patios abiertos y, simultáneamente, implican y certifican la existencia de un espacio allende el perímetro que aquellos demarcan" <11>. <véase representación 40>. Esta concepción, esta vuelta a la tradición del patio en México dentro de un lenguaje de arquitectura moderna, sería de mucha importancia en la obra de Cetto, Enrique del Moral, Barraquán y otros arquitectos de avanzada en el México de los primeros años cincuenta.

Pese al amor de Mies hacia su tierra natal, se vio obligado a marcharse, ya que era imposible conciliar la libertad de expresión y la vida bajo el nacional-socialismo. En 1937 viaja a los Estados Unidos, para buscar el emplazamiento de una casa. Regresa a Alemania y a principios de 1938 se embarca solo, discretamente, de retorno a los Estados Unidos.

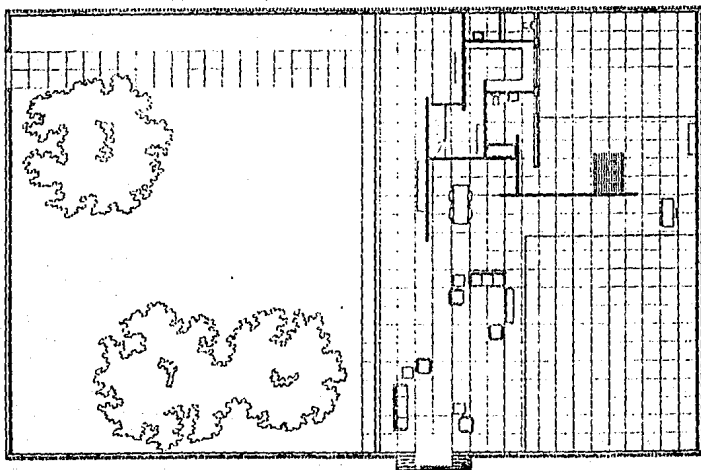
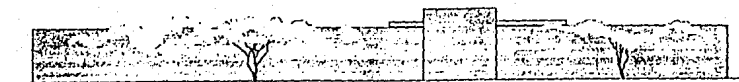
Catarina Cetto comenta que a pesar de que Cetto, Mies y Hilberseimer se reunían todas las semanas, Cetto no les comentó, ni ellos a él, que dejarían el país por el clima de miedo y desconfianza que existía. Los tres abandonaron Alemania al mismo tiempo.

Un fuerte incentivo para abandonar Alemania fue quizás la muerte de Hans Poelzig en 1936, poco antes de que Poelzig viajara a Turquía. Allí ya se encontraba desde 1933 Martin Elsaesser, en 1935 lo sigue Martin Wagner. Bruno Taut también se instala en 1936 en Estambul, después de haber estado en Moscú y Japón. Wagner invita y motiva a Poelzig a ir a Turquía. También Margarete Schuette-Lihotzky llegaría a Estambul, después de la experiencia en la URSS. A Poelzig le faltó la fuerza para salir, ya que el 14 de junio de 1936 muere en Berlín <12>. Sin duda al morir Poelzig, ya nada ata a Cetto a Alemania.

Eran los años de la arquitectura nacionalista, en Alemania, en la Unión Soviética, en España. La utopía europea había acabado, las revoluciones habían fracasado, Stalin en la URSS, Hitler en Alemania, comienza la Guerra Civil Española de los franquistas contra los republicanos (la República Española de 1931 a 1936. Francisco Franco triunfa en abril de 1939. La Europa de las vanguardias moría.

De allí en adelante la arquitectura de toda Europa sería fuertemente nacionalista, los gobiernos autoritarios, que requerían del apoyo de la totalidad de sus pueblos, necesitaban

40. Proyecto de Casa de Tres Patios, Mies van der Rohe, 1934.
Planta y alzado.





3 Max Cetto

Anonimato arquitectónico y exilio

congregarlos frente a una arquitectura que demagógicamente simbolizara su ser nacional. Cetto convivió con esta arquitectura, pero supo muy bien discernir entre la arquitectura nacional, que retoma tradiciones y las purifica, moderniza y aquella, nacionalista, que las reutiliza demagógicamente. Esto lo demuestra ya en la carta de 1933, en la que ya tiene un fino entendimiento de lo que estaba ocurriendo, a pesar de ser un momento tan temprano en la toma del poder por parte de los nacional-socialistas.

A los expresionistas se les ha reclamado mucho sus nexos con el nacional-socialismo, porque ciertos conceptos expresionistas fueron utilizados por los nacional-socialistas. Esto se debe a que ciertos criterios del expresionismo coincidían con el discurso demagógico de los nazis, como por ejemplo, el rol central del arte en la sociedad, la cercanía del artista al pueblo, el apego de la arquitectura a las tradiciones y la tierra. Los objetivos de ambos movimientos diferían totalmente. Los expresionistas buscaban conceptos nuevos, desprendidos de una realidad oscura que necesitaban cruzar, comenzando la revolución. Para los nacionalistas la revolución había acabado y su arquitectura les ayudaría a asegurar su dominio, a asegurar la oscura realidad. "Nadie tiene derecho a juzgar la moral del gran momento que fue el expresionismo, por el mal uso que le dieron otros después" <13>.

A partir de la total destrucción de todas las utopías en el continente europeo, se comprende, por qué la mayoría de los exilados europeos escogen el continente americano para vivir durante los años del exilio. El proceso crítico cultural será cortado de tajo en Europa, desplazándose el centro de cultura de Europa a América. Cetto lo comprendió muy bien, cuando en el primer párrafo de su libro sobre la Arquitectura Mexicana escribe: "En las dos décadas desde antes hasta después de la Segunda Guerra Mundial, el desarrollo de la arquitectura moderna en Europa fue seriamente interrumpido. Desde entonces el trabajo, empezado en Europa, fue proseguido con gran vigor en el continente americano. Inicialmente los Estados Unidos lideraron este desarrollo, por sus ventajas sobre sus vecinos, en cuanto a la superioridad económica y técnica, el brillante trabajo pionero de Frank Lloyd Wright, al igual que un número importante de arquitectos europeos, desde los hermanos Kahn hasta Raymond, Neutra, Lescaze, los dos Saarinsens, Aalto, Gropius, Breuer, Mies van der Rohe y Sert" <14>.

Por aquellos años Cetto conoce en Berlín a la joven Catarina Kramis, quien sería la compañera de su vida. Ambos deciden secretamente viajar al Nuevo Mundo. El debería adelantarse y ella lo seguiría después. Cetto se dirigía a los Estados Unidos. Sin duda había tenido contacto por escrito con Frank Lloyd Wright,



Anonimato arquitectónico y exilio

duda había tenido contacto por escrito con Frank Lloyd Wright, quizás por medio de Poelzig. Por mi parte, encontré en el libro de Durth un caso similar al de Cetto. Helmut Hentrich, un joven arquitecto, que estudió en Berlín con Hans Poelzig y viajando al extranjero, visitó a Frank Lloyd Wright y Richard Neutra por lo que tuvo contacto con variadas facetas del movimiento moderno. Aunque más tarde en Alemania realizó una arquitectura apegada a la tierra: construyó los alberques para la Juventud Hitleriana en Hilden y Rheinhausen <15>. Tomando en cuenta los paralelismos del camino de Hentrich y Cetto, en cuanto discípulos de Poelzig y por sus viajes a América, habiendo visitado los dos arquitectos, nos ilustra sobre el hecho de la fuerte amistad entre Poelzig, Wright y Neutra. Poelzig recomendaba a sus alumnos trabajar con ellos. Esto no es nada extraño tomando en cuenta el contacto que tenían los expresionistas con Frank Lloyd Wright, y la fuerte influencia de Wright en Alemania. En este sentido, Cetto emprende el viaje a los Estados Unidos, para proyectar junto a aquellos reconocidos arquitectos, cuya influencia en su obra ya hemos comentado con anterioridad. Adolf Loos también conocía a Wright, por lo que también lo recomendaba a sus alumnos. Es interesante la relación de Wright con Loos y Poelzig. Por ejemplo, Loos le recomienda a Rudolph Schindler (1887-1953) visitar a Wright en 1914. A causa de la Primera Guerra Mundial Schindler permanece en los Estados Unidos produciendo una arquitectura con referencia a la obra de Loos, de Wright y a la naturaleza americana. Schindler trabajará con Wright de 1918 a 1921 <16>. De esta manera los discípulos de estos grandes arquitectos europeos se difundirán por el Nuevo Mundo, pero quizás inicialmente por Wright. Poelzig y Loos sabían lo importante que podía ser para sus discípulos el encuentro con Wright. Neutra representaría a un europeo que muchos años antes que Cetto había trabajado con Wright, y que, al independizarse, crea una nueva obra fuertemente influenciada por Wright.

La salida de Cetto de Alemania fue totalmente en secreto. Como Cetto había construido edificios militares era imposible que saliera del país, por lo que sólo podía pedir una visa de turista. Por esto decidió argumentar que iba a los Estados Unidos a estudiar "los conceptos modernos de construcción" de aquel país. Así lo cuenta Catarina Cetto, con quien Max caminó aquellos momentos dramáticos: "No se llevó nada, excepto los libros. Llegó a Bremer-Hafen [Puerto de Bremen] para embarcarse y yo lo acompañé. Lo estuve esperando afuera cuatro horas, y no venía. Entonces pregunté: "oiga, usted, ¿por qué no sale el Arq. Cetto, si tiene pasaporte, tiene visa, tiene todo?". Pedí una cabina en el barco y no veía a Max. En el último momento, cuando ya iba a zarpar el barco, llegó con el saco abierto, la maleta medio desempaçada. Lo tuvieron por seis horas; lo habían estado interrogando cuatro personas de la Gestapo y dos oficiales. Al



3 Max Cetto

Anonimato arquitectónico y exilio

final del interrogatorio el viejo oficial le preguntó: Cuénteme otra vez su historia; y Max se la cuenta otra vez, sobre la maravilla de los americanos, y quien sabe todo lo que les dijo. El Oficial no le creyó ni una palabra, pero al fin lo dejó ir [...] Así fue como salimos, tuvimos mucha suerte. Luego lo echaron de la Kulturkammer [cámara de cultura], eso fue el primer paso, pero nadie lloró por eso" <17>.

3.2. EL EXILIO EN LOS ESTADOS UNIDOS DE NORTEAMERICA (1937-1938)

3.2.1. El encuentro con Frank Lloyd Wright

Al llegar Max Cetto a los Estados Unidos visita durante algunas semanas a Frank Lloyd Wright. Para Cetto este encuentro es fundamental. Conocer a Wright implicaba llegar directamente a la fuente de la que tantos arquitectos habían aprendido, con excepción de Poelzig. Ya nos hemos referido en el segundo capítulo a la influencia de Wright sobre la obra de Cetto en Frankfurt, pero a partir de aquí comenzará una nueva etapa en la creación de Cetto. Reconocemos dos momentos de fuerte creación arquitectónica, la etapa de Frankfurt [1926-1931] y la primera etapa mexicana [1938-1954], con pocas excepciones. La figura de Poelzig (1869-1936) había sido esencial en la primera etapa. La figura de Wright (1869-1959) será fundamental en esta segunda etapa. Esta segunda etapa estará caracterizada por una arquitectura residencial, que Wright dominaba ampliamente. Es interesante que todos aquellos arquitectos, con los que se podría identificar la obra de Cetto, habían recibido influencia de Wright o viceversa: Mendelssohn, Haering, Scharoun, Mies van der Rohe, Rietveld; Neutra, etc. Cetto conocía la obra de Wright desde Alemania, entre sus libros se encuentra el aparecido en 1911 Eine Studie zur Würdigung von Frank Lloyd Wright, de C.R. Ashbee; era una edición muy barata preparada por Wasmuth igualmente que la de 1910. Ambas ediciones dieron ampliamente a conocer a Wright en Europa <18>. Ashbee había visitado a Wright en 1900, y muchos otros arquitectos europeos lo harían más adelante: Francke en 1908, Berlage en 1911, van't Hoff en 1914, entre otros.

Este encuentro seguramente fue también importante, porque Cetto visitó personalmente la obra maestra de Wright, la casa para Kaufmann, "Fallingwater", que construyó de 1936-1937. A finales de 1937 Cetto conoció esta obra. La vivencia de esta casa debió impresionar fuertemente a Cetto. A partir de allí comprendió que el continente americano debía ser su nueva patria.



Anonimato arquitectónico y exilio

El proceso de Wright a través de la arquitectura es sumamente rico y prolífico, desde su trabajo en el despacho de Louis Sullivan (1888-1893), por sus casas de la pradera (1893-1910), su experiencia en Europa, el primer y segundo Taliesin (1911-1916), el Japón (1916-1922), las casas californianas (1920-1930), las casas usonianas (1930-1941), el tercer Taliesin (1932-1945) y su última etapa la arquitectura de "mundo" (1946-1959). En este estudio sólo nos referiremos a aquellas obras que Cetto pudo conocer alrededor de 1937-1939, personalmente o en proyecto, y a algunas características de la obra de Wright, afines a las de Cetto.



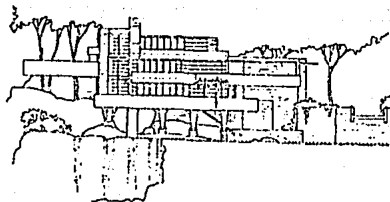
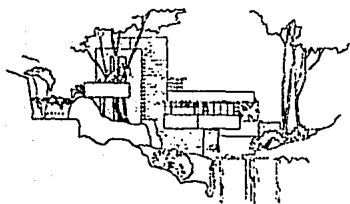
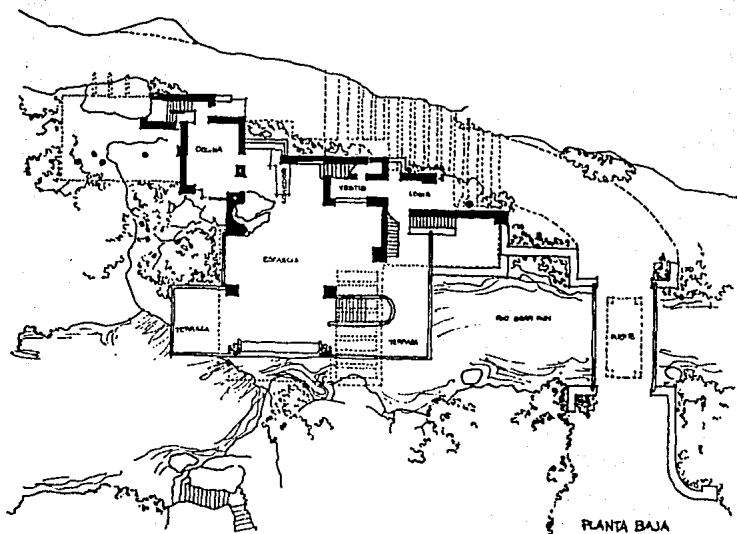
Frank Lloyd Wright
(1869-1959)

3.2.2. Obras de Wright conocidas por Cetto

Al llegar Cetto a los Estados Unidos, se dirigió a Taliesin, en donde Frank Lloyd Wright tenía su despacho. Allí seguramente Cetto conocería muchos proyectos de Wright, y ahí estaban los planos de Fallingwater (17), (véase representación 41). Pero como se construyó todavía hasta noviembre de 1937 Cetto pudo ir directamente a conocerla en el Occidente de Pennsylvania.

Fallingwater es fundamental para varios arquitectos mexicanos. Juan O'Gorman vivió durante más de seis meses en dicha casa, gracias a una invitación de la familia Kaufman. Esta obra maestra de Wright está clavada directamente sobre las rocas, a las cuales da su espalda, abriendo hacia el Río "Bear Run" en

41. Casa de fin de semana para Edgar Kaufmann, "Fallingwater",
junto a la cascada del río Bear Run en Pennsylvania, Frank
Lloyd Wright, diseñada en 1935, construida de 1936 a 1937.





Anonimato arquitectónico y exilio

tres plantas de amplias terrazas cruzadas, en concreto aparente, que enfatizan una fuerte horizontalidad. Estas terrazas, que se deslizan en cantiliver hacia los tres costados, se encuentran ancladas en el elemento chimenea, levantada a base de capas de piedra natural y rugosa. Esta chimenea resalta verticalmente, por lo que las monumentales terrazas, que no tienen apoyos intermedios, parecen flotar y apoyarse dramáticamente en la ella, ("sólo partiendo de las tensiones últimas de lo formal, sólo desde la extrema espiritualización de lo constructivo hasta el límite de la inmaterialidad [...] tomado de la carta a Goebbels). El concreto aparente claro y liso, resalta claramente del espacio vacío oscuro, y contrasta con las delgadas capas de piedra. Cada material tiene su función: el concreto flota en cantiliver, la piedra ancla. Edgar Kaufmann dijo que Wright "fijó el volumen de la chimenea directamente sobre una enorme piedra y a su alrededor ordenó los espacios".

La lectura de este edificio desde cada punto de vista es totalmente diferente. Desde suroeste, leemos la chimenea como elemento central, un cuerpo a su lado, se abre hacia la cascada en sus tres pisos, con un ventanal esquinado, enfatizado por su fuerte manguetería (Mendelsohn). Desde el lado noreste, desde donde se accede en automóvil a la casa, encontramos a la derecha el muro natural de roca, que cae abruptamente. Los muros macizos de piedra de la casa se retranquean, permitiendo el tenue paso de la luz al interior de la casa y forman con el muro natural de rocas un angosto y oscuro corredor. Este corredor se cierra aún más por una pérgola, sombrío, también por los árboles que Wright ha conservado, en la zona de acceso que crea un ritmado túnel. El acceso a la casa está vestibulado y nos permite bajar al río, por una escalera que pende del muro de piedra y nos lleva directamente a un estanque del remanso del río bajo la casa. De tal manera, que al entrar a la casa, nos acompaña y asombra el sonido del agua. Contrastando con este juego retranqueado y oscuro de espacios, de pronto se nos abre la clara e inmensa sala en Planta Baja. La losa flota clara señalando hacia el exterior, el espacio está contenido por la clara modulación vertical de los ventanales corridos, hacia el Río. Y a la derecha, la gran presencia de la chimenea, inmenso volumen de piedra. Hacia el río nos inunda la claridad, hacia atrás, hacia la muralla de piedra y la mayor solidez de la casa los espacios son más oscuros y retranqueados. El espacio fluye, se escabulle, por todas las plantas. Hacia el río el espacio se une al paisaje, ya que los grandes ventanales permiten esa comunicación ininterrumpida. Hacia atrás el retranqueo de los muros, paralelos a las rocas naturales más allá, permite un recorrido continuo, también sin interrupciones. La comunicación vertical también es reiterado por varias diferentes posibilidades de ascenso y descenso.



3 Max Cetto

Anonimato arquitectónico y exilio

Como esta casa estaba concebida como casa de fin de semana, el espacio central y más amplio es el de la sala, Wright tendía a unificar espacios, no a diversificarlos, y lograr así, una continuidad del espacio. De esta manera las recámaras sólo toman parte de la segunda y tercera planta. La planta baja está dominada por la gran sala, que da hacia el sur, conectada con el río, que pasa por abajo lateralmente, por una escalera, que pende de la losa de la sala y baja delicadamente al remanso del río. Desde la sala el descenso por la escalera está totalmente envidriado, recordándonos el acceso a las cabinas inferiores en los veleros. El piso de esta gran sala al igual que el de todos los demás espacios está cubierto por grandes lajas de piedra, que parecen estar mojadas, como las piedras del río. Wright trata de acoplarse al sitio natural donde se encuentra y de recordarle al habitante desde el interior siempre el apego al sitio. Desde el acceso principal de la casa, antes de esta zona iluminada, de descenso al río, se encuentra una zona más oscura, cerrada por macizos muros, por un lado la chimenea, en la que Wright resaltó la presencia de la roca, permitiendo, que una roca natural sobresaliera en todo su volumen del suelo. Como también lo harían Jorge Rubio y Cetto en San José Purda, al igual que Cetto en alguna de sus casas en el Pedregal. Atrás se encuentra el muro retranqueado, que nos recuerda, la roca natural de la montaña atrás. En esta zona recogida y más oscura, se encuentra el comedor, la cocina y la chimenea. La cocina en planta baja, de espaldas a la chimenea, forma el ventanal de esquina con vista al río. Como en otros casos Wright, concede a la mujer una vista preferencial y no la excluye del acontecer en el interior y exterior de la casa.

El concepto principal de diseño de esta casa se deriva de la relación lúdica y dramática a la vez que establece Wright con la naturaleza. El juego de las grandes terrazas voladas reproducen las masas de piedra de la cascada, que penden en cantiliver. El cruzamiento de las terrazas, la tensión que se crea con el elemento vertical, da la impresión de movimiento, que fluye y cae como el agua de la cascada. La idea de la roca es continuamente recordada, cuando Wright permite que ella brote en medio del espacio, la piedra que brilla en el agua se refleja en los pisos de toda la casa, la piedra de los muros naturales se encuentra en los muros rugosos, de fuerte textura, macizos de la casa. La casa se extiende hacia el exterior, uniendo exterior e interior, al prolongar sus losas al río, al perforarse la losa y crear zonas pergoladas, y al proponer espacios vacíos entre las terrazas, enfatizando la direccionalidad de las losas.

Wright demuestra como sus obras no pueden estar desligadas del sitio natural para el que fueron concebidas. Naturaleza y arquitectura van intrínsecamente unidas en Wright. Sin duda es



Anonimato arquitectónico y exilio

éste el concepto central de la mayoría de las obras de Wright. El contexto, sobre todo natural, no sólo influye, sino define la obra.

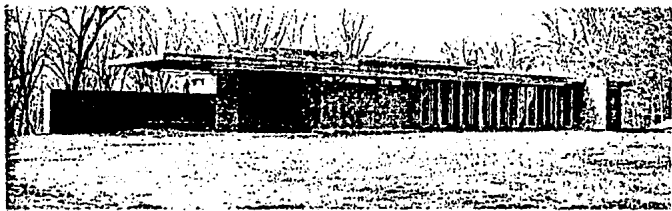
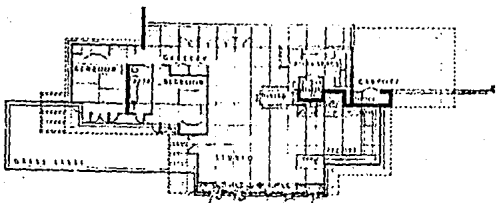
Este concepto impuesto por la fuerza de la naturaleza americana producirá un fuerte impacto en Cetto. A pesar de la sensibilidad para enfrentar su arquitectura a la naturaleza, que ya había demostrado en Frankfurt (pabellón de descanso en el "Ostpark"), gracias a su maestro expresionista. La naturaleza que ahora conocería era mucho más imponente y salvaje. Las extensiones del nuevo continente, de sus ríos, sus lagos, sus cadenas montañosas, sus enormes planicies, la potencia con la que la naturaleza se expresa, en sus lluvias, calores, terremotos, huracanes, erupciones volcánicas, y a la vez la generosidad con la que esta tierra premiaba a sus pobladores. Todo esto superaban lo conocido en Europa. Esta naturaleza exigía una nueva obra, una nueva "reflexión sobre la naturaleza".

La relación de la arquitectura con la naturaleza en el expresionismo alemán (a la cual ya nos referimos en el primer capítulo) proponía un enraizamiento de la arquitectura en la tierra, y en este concepto se asemeja al concepto de Wright (piénsese en las casas californianas). Pero en Fallingwater vemos la sublimación del sitio natural. Los expresionistas no querían plantear un contraste con la naturaleza, sino que ópticamente parecieran que hubieran crecido a partir de ella. Pero buscaban en la arquitectura una seguridad psíquica y física, por lo que sus edificios no se podían abrir a ella, como si ocurría con Wright. La relación del hombre con el entorno americano y europeo es diferente.

La casa "Goetsch-Winkler" construida por 1939, en Okemos, Michigan (véase representación 42), Cetto la conoció seguramente en planos en Taliesin. Esta casa ejemplifica muy bien ciertos elementos arquitectónicos centrales en la obra de Wright, que nos permitirán a nosotros y a Cetto en aquél momento adentrarnos y comprender la obra de Wright, que se reflejarán en la obra mexicana de Cetto.

La casa de un piso, de programa sencillo es techada por una losa de forma rectangular, con ciertos quiebres, que enfatiza la horizontalidad del terreno. La chimenea maciza de ladrillo aparente es el elemento central de composición. Se encuentra ligeramente corrida del centro real, pero a partir de ella, los elementos horizontales de la cubierta son anclados a la tierra. Esto se enfatiza al ser la chimenea el elemento más alto. La tensión que propone Wright entre el elemento central de apoyo y los horizontales, vuelve a convertirse en el concepto formal de diseño. La cubierta, que se extiende ampliamente sobrepasando los

42. Planta de la casa "Goetsch-Winkler", construida en Okemos, Michigan, Frank Lloyd Wright, 1939.





Anonimato arquitectónico y exilio

muros, sobre todo en el caso del garage, descompone el volumen, abriéndolo hacia el exterior. Enriqueciendo aún más esta idea, la cubierta se perfora, formando pérgolas. De esta manera los elementos horizontales proponen ciertas direccionalidades que señalan al exterior, al infinito del extenso paisaje de las "praderas". Esta relación que la arquitectura logra con el paisaje, la horizontalidad de la casa, que propone al horizonte del paisaje, al igual que los materiales, los colores secos de la madera y el ladrillo aparente, logran nuevamente sublimar el espíritu del sitio. Así también los muros de la casa se extienden aún después de la terminación de la losa, como el muro del garage, que surge del volumen de la chimenea y el muro que separa la sala de estar de la zona de recámaras proponiendo una direccionalidad inesperada a la casa.

El interior de la casa está dominado por el espacio de la sala-estudio-comedor, en el cual fluye el espacio libremente. Este movimiento es permitido en toda la casa, la zona más reservada es la de las recámaras. Esta zona tiene su patio privado, donde el movimiento gira, llegando sin parar a todos los momentos de la casa. Al centro de la sala se encuentra la gran chimenea, alrededor de la cual gira la convivencia familiar. Esta sala es iluminada por ambos lados del jardín, integrando de esta manera el jardín al interior. Pero a su vez esta sala alberga una zona más recogida, alrededor del calor de la chimenea, en donde la losa es más baja, permitiendo la entrada de luz en el desfazamiento de ambas losas. A partir de este desfazamiento la losa más alta parece flotar, inmaterialmente, en ese espacio, por donde penetra el exterior en forma de cielo. La cocina se encuentra atrás del elemento vertical, unida a la sala y al jardín, pero iluminada solamente por una angosta banda corrida de ventanal directamente bajo la cubierta. Desde el exterior este juego también se remarca, ya que la sombra que proyecta la losa sobre el muro, esconde la banda, de tal suerte, que se enfatiza el espacio vacío bajo la losa y pareciera nuevamente que la losa flotara.

El manejo de los materiales en la casa "Goetsch-Winkler" es también de importancia. En el volumen macizo de la chimenea, Wright utiliza el ladrillo aparente, material telúrico. Igualmente lo utiliza en los basamentos, que tienen una gran presencia en el lado posterior de la casa, donde hay un fuerte desnivel. Estos elementos pertenecen a la tierra. El concreto aparente, de textura tersa, lisa, es utilizado en las cubiertas, para extenderse y flotar en cantiliver. Ciertos muros son de tablas de madera, tres tablas atornilladas y aisladas entre sí, forman el espesor de estos muros. Se trata de un sistema tradicional. Con respecto al sistema de muros y sus aperturas, Wright mismo dice: "que los muros mismos constituyen un sistema



3 Max Cetto

Anonimato arquitectónico y exilio

de ventanas" <20>. No se trata de muros perforados, como en el sistema tradicional, pero tampoco de distinguir la estructura de la envoltura, como proponía el estilo internacional.

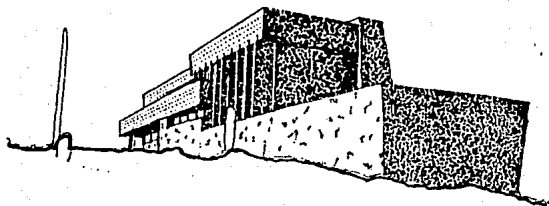
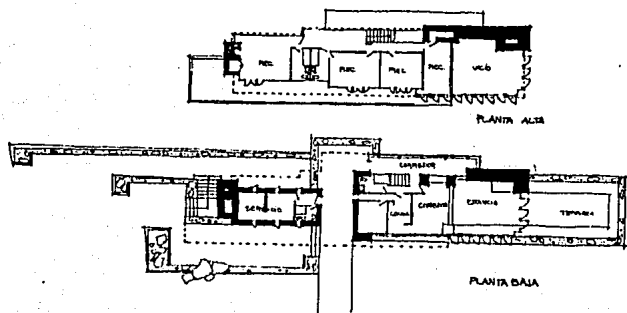
Esta casa será de mucha importancia para comprender la de Cetto que se construirá para sí mismo en 1949 en el Pedregal de San Ángel de la Ciudad de México, al igual que la casa Hill en San Ángel.

La casa Pauson, en Phoenix, Arizona <véase representación 43>, fue construida en 1940 y presume igualmente que Cetto y muchos otros mexicanos debieron conocerla. Cetto quizás la estudiaría en Taliesin mismo, en planos y con las explicaciones de Wright.

Esta casa, construida en medio del desierto de Arizona, entre los cactus y sobre la roca, resulta según Henry-Russell Hitchcock, una obra maestra de su época. Para México esta obra es fundamental. Se trata de una abstracción, una sublimación del tema del desierto y la roca. Esta obra demuestra el entendimiento de Wright de las culturas antiguas latinoamericanas, en las que tanto se había inspirado. Esta obra servirá de precedente a Cetto, al construir las primeras casas en el Pedregal, al igual que servirán a Barragán y al Dr. Atl, para descubrir la belleza del Pedregal y la posibilidad de una arquitectura sobre ella. También inspirará a Alberto T. Aral, quien estudia a las culturas antiguas mexicanas, y pocos años después construirá los frontones de C.U., en donde utiliza esta idea, de los muros de piedra, respetando el ángulo de reposo de la piedra. La utilización de la piedra a manera de grandes taludes, que resaltan el desierto, explotan sobre el terreno como elementos verticales. La madera, trabajada de manera horizontal, se apoya sobre la piedra. Quizás aludiendo al talud-tablero teotihuacano, no como recuerdo, sino como reflexión.

En planta baja tenemos un juego de amplias terrazas, que por medio de estos macizos muros de piedra mantienen su nivel, a pesar del fuerte desnivel que muestra el terreno. Estas terrazas señalan una direccionalidad paralela a la casa muy alargada. Al centro de la planta Wright crea un túnel, que atraviesa la casa, por su lado estrecho. Este túnel divide la zona de vivienda de la servidumbre a la izquierda de la zona de estar y cocina a la derecha. Este túnel logra un momento de frescura agradable en el clima desértico, pero a su vez, logra perforar esta casa y que el desierto penetre. Igualmente logra un movimiento contrario al de la direccionalidad de las terrazas y andadores. El muro de la chimenea, de piedra, con un fuerte ángulo de inclinación sujeta la amplia franja de madera, tras la cual se alberga la cubierta de la sala de doble altura. Este muro de la chimenea se extiende

48. Plantas y perspectiva de la casa Fauson, en Phoenix, Arizona, Frank Lloyd Wright, construida en 1940.





3 Max Cetto

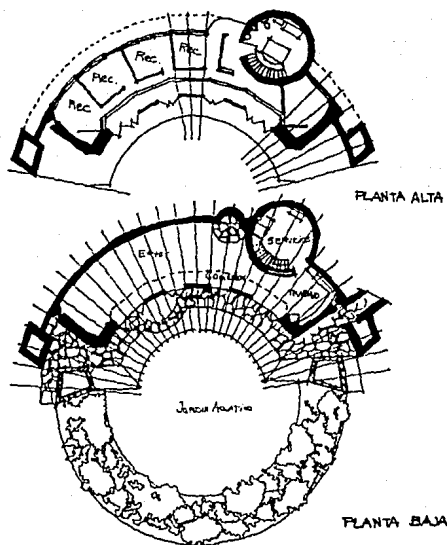
Anonimato arquitectónico y exilio

hacia el túnel, de manera que orienta el movimiento de la casa. La chimenea al otro extremo de la casa, también se eleva como muro macizo de piedra sobre los demás elementos horizontales. De esta manera estos muros funcionan como grapas, que retienen el movimiento de los elementos horizontales. Los altos muros perforan la horizontalidad de la madera. De hecho semejan los dedos de una mano que lucha por arrastrar consigo hacia las profundidades a la casa. Wright crea una tensión entre la arquitectura y la naturaleza. La naturaleza desea reincorporar a la arquitectura, ésta a su vez desea mantener su independencia. Esta poesía potente en el desierto concluyó cuando pocos años después de su construcción el fuego arrasó con la casa y así la naturaleza logró su cometido. Permanecen derruidos, los muros de piedra.

La casa H. Jacobs (véase representación 44) que fue construida de 1942 a 1948 en Middleton, Wisconsin, es una de las casas solares de planta circular, paradigmática de la arquitectura orgánica propuesta por Wright. El diseño parte de las condicionantes naturales, ya que se trata de un lugar frío, de mucho viento. Hacia el viento dirige Wright un muro macizo de piedra, redondo, convexo, para no oponerse al viento, sino inducirlo a circular a su alrededor. Hacia este lado, sólo hay una delgada franja de ventanas, abajo de la cubierta, que hacia ese lado se encuentra muy poco volada. La piedra del muro está trabajada de manera muy rugosa, simbolizando la aridez y dureza del contexto frío y seco. Este muro convexo está enterrado en el monte, de tal manera, que sólo es el segundo piso, el tapanco, el que aparece para resistir el viento. La planta baja de la casa, no tiene salida a este lado. Sólo la entrada se encuentra excavada, pareciendo un túnel, pero que coincide con la altura de la planta baja, que hacia el otro lado se abre en todo su ancho. Enfatizando la entrada, se encuentra una torre redonda también de piedra, totalmente maciza, sin ventanas alberga los servicios y la circulación vertical. Esta torre, imponente, ancla al edificio con la colina. El lado cóncavo de este semicírculo se abre en sus dos alturas (4.5 m.) al jardín acuático al centro del semicírculo. Por medio de este jardín se completa el círculo entero, con el semicírculo construido. El lado cóncavo que da hacia el jardín, aprovecha la entrada del sol. La cubierta en este lado sobresale bastante, pero está calculada de tal manera, que el sol llega a iluminar el interior de la casa en invierno, y la caliente, y en verano, cuando los rayos del sol caen verticalmente, la cubierta provee a la casa de una agradable sombra. Los muros macizos de piedra, engrapan, abrazan este espacio, por los extremos.

Por medio de sectores de 6 grados, fue organizada la cubierta de madera, estos intervalos también son respetados en la

44. Plantas de la casa Herbert Jacobs II en Middleton, Wisconsin, Frank Lloyd Wright, construida de 1942 a 1948.





3 Max Cetto

Anonimato arquitectónico y exilio

organización de todo el diseño. En la planta baja se encuentra la gran sala de estar, con su ventanal de 4.5 altura, en donde también es integrada la naturaleza con pequeños estanques redondos. Al lado de la torre, que sube al tapanco, se encuentra una chimenea, enterrada en la colina. En el tapanco se encuentran las habitaciones, y en la torre el baño. Todas las habitaciones son iluminadas, por la franja corrida de ventanal que da hacia el lado de viento y están unidas por la galería, que es igualmente cóncava, dando hacia el jardín acuático y el amplio paisaje, sólo que Wright la remete varios metros, de tal suerte, que la sala no pierda luz. Se siente una fluidez del espacio, contenido, pero en cuyo interior no hay barreras.

Nuevamente la forma horizontal de la casa, recrea la horizontalidad del paisaje, y el elemento torre, ancla los elementos horizontales a la tierra. El hecho de que la mitad de la casa se encuentre enterrada en la tierra, al igual que el uso de la piedra en toda la casa demuestra la voluntad formal de Wright, que desea pertenecer a la tierra.

Dos años antes del comienzo de la construcción de la casa Jacobs, en 1940, Cetto y Rubio diseñaron y construyeron el Hotel y Balneario de San José Furda en Michoacán. Esta obra utiliza la piedra del barranco en todo el conjunto y se acopla orgánicamente a él. El tema del círculo de piedra construido para enfrentar el paisaje es central en el conjunto y es anterior a las propuestas circulares de Wright.

3.2.3. Elementos wrightianos en México

Estas casas de Wright tendrán amplia repercusión en México. Carlos Lazo Jr., Juan O'Gorman comprenderán rápidamente sus ventajas. Para ellos comenzará un nuevo momento, la arquitectura orgánica. En México, Wright será de mucha relevancia en los primeros años cuarenta y después. Por ello, hemos hecho referencia a estas obras. Cetto habiendo conocido la obra de Wright desde Alemania y después personalmente en los Estados Unidos, será un factor de transmisión de dicha influencia a México.

De hecho en México no podemos hablar de arquitectura habitacional de los años treinta y cuarenta, sin referirnos ampliamente a la influencia que Wright tuvo en el medio, si bien ésta se extendió a otras tipologías arquitectónicas. Para este estudio en México la arquitectura habitacional es de interés especial ya que casi exclusivamente a ella se dedicará Cetto.



Anonimato arquitectónico y exilio

Simplificando y tratando de descifrar ciertos elementos arquitectónicos de las casas de Wright, que también podemos encontrar en la obra mexicana de Cetto: la chimenea, como símbolo de la reunión familiar, lugar central de la casa, a partir del cual se organiza la planta. La escalera se encuentra relacionada con la chimenea, o con el bloque macizo que sobresale verticalmente. La chimenea la observamos en la casa Hill, en la casa propia de Cetto, como muro redondeado abajo y en planta alta a partir de la chimenea Cetto dibujó con sus hijas los signos zodiacos de cada miembro de la familia con piedras de colores en el techo. En Tequesquitengo el gran pivote que detiene la enorme losa volada sobre el lago, es escalera hacia el lago y chimenea para asar. En las casas de la Av. Fuente la chimenea se encuentra en el centro como potente muro de piedra. El espacio fluye libremente en las plantas de sus casas, priorizando siempre la sala de estar de la familia, donde se llevan a cabo variadas funciones. Esto lo observamos en la casa propia de Cetto, donde el espacio se retranquea, de la cocina al vestíbulo, de allí al comedor y a la sala.

El espacio fluye sin barreras, pero retranqueándose, de tal manera que presenta sorpresas en cada momento. Esta sala de estar alberga una zona más recogida alrededor de la chimenea y la parte más social está abierta por dos lados hacia el jardín, permitiendo que el espacio de éste atraviese la estancia. La cocina también en Cetto se encuentra muy unida a la sala, por lo que la mujer tiene una posición central en la casa. El espacio fluye de cocina a sala, pasando por el comedor. En la planta alta se encuentran las recámaras, de organización más intrincada. Esta fluidez espacial también se da en el sentido vertical, ya que Cetto siempre propone varias alternativas para el descenso y ascenso en una misma casa.

El macizo muro "espaldero" también juega un importante rol, hacia el cual Wright y Cetto dirigen la zona oscura de la casa, la zona iluminada se abre hacia el jardín. Este muro lo observamos claramente en la casa de Tequesquitengo, y aún en la casa propia de Cetto.

Wright integra también el uso del patio cerrado, que ya había propuesto Mies en 1934, que reemplaza al pórtico antes utilizado. Para Barragán, del Moral y otros arquitectos mexicanos el uso del patio, tan propio en la tradición desde los palacios prehispánicos, las casas coloniales y las de provincia era fundamental. En las casas de Av. de las Fuentes también lo utiliza Cetto como patio cerrado, aunque generalmente la casa Cetto se abre a todo el paisaje.



3 Max Cetto

Anonimato arquitectónico y exilio

La relación que Cetto establecerá en sus casas con el exterior tiene sus orígenes en el expresionismo, pero sin duda la apertura con la cual Wright se integra a la naturaleza debió impresionarlo a tal grado, que comprendió que la naturaleza americana requería otra relación con ella. Cetto permite la fluidez del espacio exterior por el espacio interior: Tequesquitengo, la gran sala que flota sobre el lago; en San José Purúa el restaurant bar, redondo, en donde penetra toda la barranca; en la casa propia de Cetto, donde el jardín penetra a la sala; en la Av. de las Fuentes el gran ventanal enfrenta al jardín, donde sobresale la roca del jardín, en la casa, etc.

Las cubiertas de Cetto en México son mucho más extendidas que en Alemania, sin duda esto se debe a factores climatológicos también. Cetto también perfora sus losas y crea pérgolas, como en su propia casa. Las cubiertas forman los fuertes elementos horizontales, que son anclados a la tierra por el elemento macizo vertical. El apego a la tierra, la necesidad de enraizar la arquitectura a la roca, lo expresa Cetto en México con toda potencia: su propia casa, la casa Hill, Tequesquitengo, casas de Av. de las Fuentes, etc. Cetto aprovecha la tensión que provoca este juego de horizontales y verticales, elementos telúricos que anclan el desplazamiento horizontal. Esta tensión Cetto también la expresa con los materiales, piedra del lugar, piedra bola cuando es zona de agua dulce, piedra volcánica en el Pedregal, formado por la erupción del Xitle, y en la barranca rocallosa de San José Purúa, con estos materiales que forman los elementos macizos, telúricos, relaciona materiales tersos, horizontales, el concreto aparente, la madera, etc. Pero los materiales son, generalmente, los tradicionales, o los propios del lugar. De esta manera Cetto utiliza en ciertos casos, como en la casa Hill, el adobe y el ladrillo en muros y bóvedas catalanas; las estructuras de madera y la teja, como en San José Purúa, donde también utiliza los aplanados rugosos y lo mismo hace en las casas de Av. de las Fuentes. La piedra rústica permanece aparente, a la usanza de la arquitectura vernácula, de esta manera Cetto intenta contrastar diferentes texturas y colores de los materiales en su arquitectura.

La relación del interior y exterior está mediada también por zonas intermedias de balcones, terrazas, pérgolas. Una exterior e interior por medio de retranqueos en los muros, cubiertas extendidas, muros, que se extienden al paisaje, etc. La casa también se abre hacia el exterior con grandes ventanales, protegidos por las cubiertas generosamente voladas. Wright sólo en el caso de las casas californianas utiliza ventanas como pequeñas troneras, que también observaremos en la casa de Av. de las Fuentes, ventanas que Barragán usará mucho en sus obras. Pero la apertura de la casa ni Cetto, ni Wright la llevan al extremo



Anonimato arquitectónico y exilio

de las casas de Mies, que acristalan todo el perímetro de la casa. Cetto nunca olvidará la importancia del elemento muro, al igual que Barragán. Jorge Rubio, otro compañero de trabajo de Cetto en algunas de sus casas, utilizará el cristal y el apoyo libre sólo para la sala, enfrentada al jardín, pero en el resto de la casa el elemento muro será primordial. Cetto utiliza líneas de sombra, creadas por la cubierta o por remetimiento de volúmenes, esto le da un movimiento inesperado a sus casas, que ya no pueden entenderse a partir de simples fachadas, sino que se trata del diseño de volúmenes completos. Sin duda Cetto comprende el juego que se da entre sol y arquitectura en estas latitudes.

El concepto de Wright, pero que también compartían los expresionistas, de que el sitio debía sublimarse en la arquitectura, se refuerza en la obra mexicana de Cetto. De hecho, en México será la primera vez que su arquitectura se enfrentara como elemento aislado a la naturaleza. Esto ocurrirá en San José Purúa, en sus casas de fin de semana en Tequesquitengo, Morelos, en el Pedregal, etc. Las obras en Frankfurt, aún el pabellón y los vestidores en parques y el proyecto para el palacio de la Liga de las Naciones están inmersas en contextos urbanos. La naturaleza controlada de un parque no se compara con la dramaticidad del paisaje del Pedregal o la belleza del lago de Tequesquitengo.

De esta manera, la sensibilidad que Cetto había desarrollado hacia el elemento natural con la experiencia norteamericana se afina. La conscientización de la relación de la arquitectura con el medio tomará algún tiempo. De hecho en México no se le permitirá tan rápidamente acceder a un trabajo en donde pudiera experimentar todos estos nuevos conceptos. San José Purúa representa la primera posibilidad de expresar estos conceptos. Estas ideas de la integración del exterior a la arquitectura resultaban bastante desconocidas a principios de los años cuarenta entre los arquitectos modernos mexicanos. La experiencia cultural que Cetto había acumulado con sus sólo 35 años era enorme. En México, al dársele la oportunidad, junto a otros colegas mexicanos, de crear una arquitectura propia, sintetiza toda su trayectoria excepcionalmente rica.

3.3. EL TRABAJO JUNTO A RICHARD NEUTRA

Neutra (1892-1970) <21> también tendrá una fuerte influencia en la escena arquitectónica mexicana. Cetto en ese sentido se nutrirá de las fuentes directas, que en México serán de importancia.



Anonimato arquitectónico y exilio

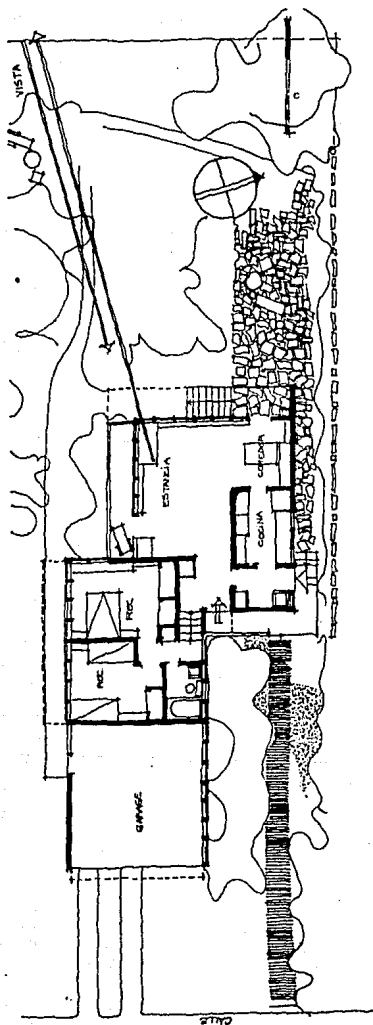
En 1923 Neutra sale de Viena y se dirige a los Estados Unidos, recomendado por Adolf Loos para conocer a Frank Lloyd Wright. Resulta interesante aclarar de época vienesa, su colaboración con Erich Mendelsohn, lo que lo acerca al expresionismo, y su relación con Adolf Loos. Neutra visitó las casas de Wright dispersas por todo el territorio norteamericano.

Después de ello, trabajó de 1924 a 1925 con Wright. En California de 1926 a 1930 trabajó con Rudolph Schindler (Loos-Wright-paisaje americano), quien había emprendido el mismo camino casi una decena antes. Así a finales de los años veinte florece el propio lenguaje de Richard Neutra. Neutra reúne la arquitectura internacional, construida en materiales diferentes que en Europa con la influencia de Wright. De esta manera Neutra llega a nuevos conceptos con respecto a la relación con la naturaleza, lo que él llamará el "Realismo biológico". La arquitectura de Neutra no se enraiza en la tierra, como sí lo haría Wright, Neutra levanta su arquitectura sobre basamentos de concreto. La posibilidad de que la arquitectura surgiera de la tierra misma, a Neutra le resultaba "romántica". Su relación con la naturaleza es contrastante, pero sí maneja con todo cuidado la integración entre el exterior y el interior. Neutra abre totalmente la unidad al exterior, descompone en todas sus posibilidades al volumen cerrado. Utiliza grandes ventanales, que se encuentran muy adelantados con respecto a la terminación de la losa, de tal manera que el paisaje se viera al mismo tiempo que el espacio arquitectónico. De esta manera Neutra elimina el exterior-interior, creando una unidad.

Los materiales que Neutra utiliza son rústicos, piedra brava, madera, concreto aparente, pisos de barro cocido y a estos materiales Neutra enfrenta materiales tecnológicamente muy avanzados. Perfiles tubulares, vidrio colocado a hueso, metales de diferentes colores, etc. A partir de la limpieza que surge de estos materiales, Neutra establece nuevamente el contraste con la naturaleza, que él permite, al igual que Wright, que se exprese en su entorno con toda fuerza. De esta manera se establece una relación tensa entre la modulación perfecta en los apoyos y ventanales, en la estructura de las cubiertas, con la fuerza de esta naturaleza. Como se observa en la casa Dwyer, en Lone Pine, California, donde una inmensa formación de rocas tensiona la casa, que yace a sus pies como sublime obra de la razón humana. La naturaleza seca, y dramática en Beverly Hills, California enfatiza también esta relación en la casa Cytron.

En la residencia para H.G. McIntosh en Los Angeles (1937) de Richard Neutra (véase representación 45), encontramos una expresión muy similar a la de Wright. Esta casa se va escalonando en altura, creciendo conforme se avanza hacia ella. Al entrar, el garaje es el volumen más bajo, luego encontramos la sección

45. Residencia para H.G. McIntosh, Los Angeles, Richard Neutra, 1937. Planta





3 Max Cetto

anonimato arquitectónico y exilio

privada de recámara y baño un poco más alta y el ambiente de sala-comedor-cocina superior en altura. Hacia el lado desde donde se accede a la casa ésta se cierra, pero hacia el otro lado, donde se encuentra la vista, vemos cómo la casa se abre generosamente y vuela su techumbre para proteger del sol y la lluvia las zonas de ventana.

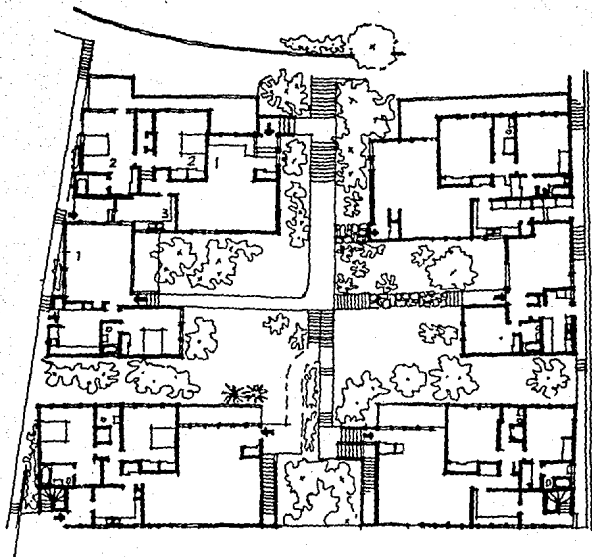
En los apartamentos Strathmore en Westwood (1938) de Richard Neutra <véase representación 46>, se cristalizó un interesante juego volumétrico con la naturaleza. La piedra volcánica enfrentada a cuerpos estereométricos aplanados en blanco. Estos cuerpos se descomponen en franjas perfectamente manejadas blancas de antepecho, franjas de ventanales de igual ancho que las anteriores y losas ligeramente voladas. Los barandales macizos en concreto también aplanados en blanco de las decenas de escaleras que recorren todo el terreno accidentado, representan los únicos elementos inclinados, que continúan el movimiento de los antepechos de los edificios hacia el terreno. Estos juegos volumétricos tan esenciales y abstractos nos refieren a las casas de Loos, como la casa Steiner en Viena (1910), la casa Scheu en Viena (1912), igualmente a las más tardías casa Mueller en Praga (1930) y la casa Moller en Viena (1928). Adolf Loos había sido maestro de Richard Neutra en Viena.

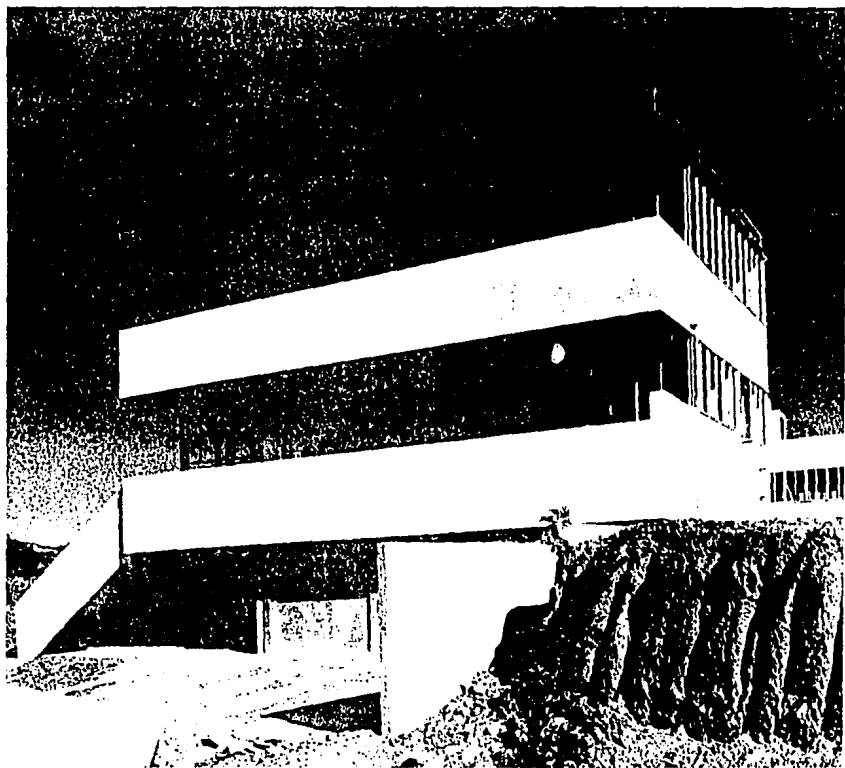
Estos apartamentos se vuelven referencia para las casas que realiza Cetto en Avenida de las Fuentes alrededor de 1950. Donde se observa un manejo similar, que enfatiza el contraste entre el paisaje volcánico del Pedregal y los volúmenes arquitectónicos estereométricos. La abstracción con la cual Neutra maneja sus espacios es visible en la obra de Barragán, quien asesora en la primera casa a Cetto, aprendiendo ambos de la discusión sobre el diseño de esta casa. Humberto Ricalde se refiere en la obra de Barragán a la fuerte influencia de Adolf Loos. Como propuesta afirmo, que esta influencia le llegó también por Neutra, quien madura esa expresión.

Neutra tenía una profunda preocupación por racionalizar hasta el último detalle, para que el morador gozara de las mejores condiciones climatológicas en su vivienda. Desde este punto de vista revisaba las cubiertas, las zonas acristaladas, la iluminación y ventilación, la impermeabilización, la temperatura de los materiales, la textura de éstos, su suavidad al tacto y a la vista, etc., todo ello contenido en su teoría ya aludida, el "Realismo biológico".

La relación que Neutra propone con la naturaleza tiene fuertes nexos con las propuestas del Stijl o del Bauhaus. Por ello, descubro que la influencia de Neutra, pudo ser de importancia para la relación de Cetto con Barragán más tarde en

46. Apartamentos Strathmore, Westwood, Richard Neutra, 1938.
Planta de conjunto Y fotos.







Anonimato arquitectónico y exilio

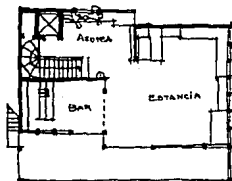
México. Barragán en su arquitectura demuestra una fuerte reflexión acerca del Stijl, el Bauhaus y Adolf Loos. En ciertas obras de Neutra, vemos reflejados un manejo, que observaremos en las obras de Barragán y en las casas de la Av. de las Fuentes de Cetto, que resultan como un experimento en el cual Barragán después apoyará fuertemente su trabajo.

Cetto participará en este tiempo con Neutra en el proyecto de la casa Kahn. Se trata de una casa que se encuentra en la elevación más alta de San Francisco, la "Telegraph Hill", desde aquí se observa toda la bahía de San Francisco, sus islas, la "Golden-Gate" y la "San Francisco-Oakland-Bridge". Para aprovechar al máximo esta vista Neutra y Cetto construyen un edificio delgado, pero en cuatro plantas (véase representación 47), que se cuelgan por el barranco del "Telegraph Hill", con amplios balcones y terrazas hacia la bahía. Por ello la casa da la espalda hacia la calle, y se abre totalmente a la vista.

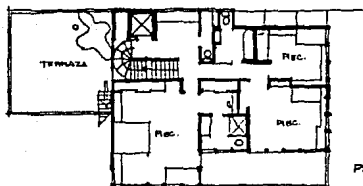
El volumen exterior refleja una gran limpieza y claridad de concepto. Se trata de una caja, incrustada en las rocas del "Telegraph-Hill". Este volumen se forma por franjas de muros aplanados en blanco y los espacios vacíos, encristalados en su interior. Hacia la calle el juego es muy diferente. La mitad del edificio se encuentra tras un muro ciego, que esconde totalmente el espacio libre y abierto en el interior. La otra mitad de la fachada, ligeramente desfazada, tiene algunas aperturas en esquina acristaladas. Este manejo del muro de la fachada, nos recuerda a Frank Lloyd Wright, que utilizaba los muros espalderos. Después de la fachada, que funciona realmente como elemento sorpresa, para crear una mayor sorpresa al acceder al interior de la casa y descubrir las magníficas vistas hacia las cuales se abre toda la casa. Este concepto de sorpresa es muy parecido al que utiliza Frank Lloyd Wright en "Fallingwater" y que utilizará Cetto en Tequesquitengo.

En el interior un elevador comunica los cuatro pisos. En el nivel inferior se encuentra un pequeño jardín, el garage techado, las habitaciones de servicio y los laboratorios fotográficos del Sr. Kahn. En el primer piso se encuentra el comedor, unido a la cocina por el desayunador, por este nivel es donde se accede de la calle a la vivienda. En el segundo piso se encuentra la sección más privada del Sr. Kahn: tres recámaras, dos con salida al balcón, la otra con una excelente iluminación por el sur, y dos baños. En el tercer piso se encuentra una gran sala para actividades sociales, unida a un bar con una gran terraza. Para esta casa fue diseñado también todo el interior, incluyendo el mobiliario.

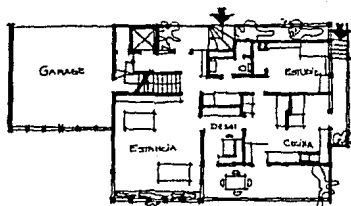
47. Plantas y fotos de la casa de Sydney Kahn, en "Telegraph Hill", San Francisco, de Richard Neutra, en cuyo proyecto participó Max Cetto en 1938. Construida en 1940.



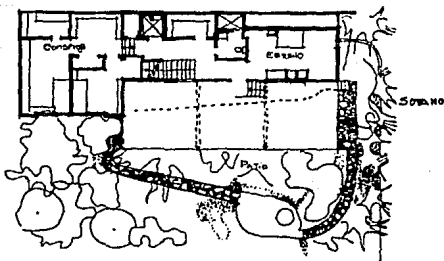
SEGUNDO PISO

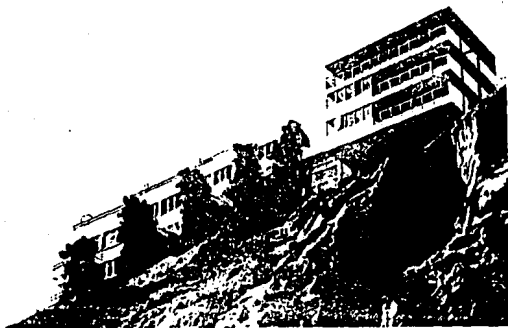
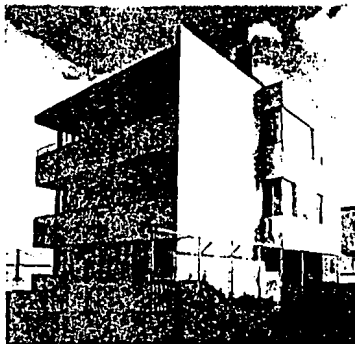
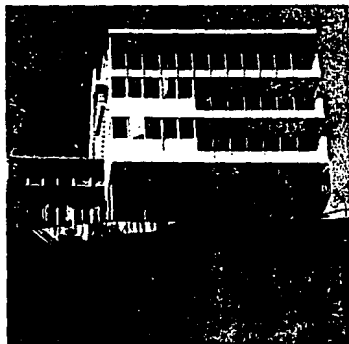


PRIMER PISO



PLANTA BAJA







3 Max Cetto

Anonimato arquitectónico y exilio

Al poco tiempo de estar en Estados Unidos, Cetto lee la revista Architectural Record, publicada en abril de 1937, donde Esther Born dedica todo un número a la nueva arquitectura mexicana. De esta manera se entera, de que en México existe una búsqueda arquitectónica propia, ya que ha transitado por la arquitectura funcionalista. México debió atraerle a Cetto, se trataba de un país, en el cual él podría influir más directamente, en donde se había tenido una gran tradición arquitectónica, que él, gracias a su experiencia expresionista sabía valorar. De esta manera Cetto, sin nada que perder, se decide a venir a México. Deja a Neutra después de casi un año de trabajo y viene a México a abrir un nuevo camino, en el cual él pudiera participar.



Anonimato arquitectónico y exilio

NOTIAS

- <1> Agradezco especialmente a Mariana Frenk, amiga de la familia Cetto, quien tradujo esta carta tan compleja hace años.
- <2> Teut, Anna. Architektur im Dritten Reich 1933-1945, p. 10.
- <3> Durth, Werner. Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970 [Arquitectos alemanes. Tejidos biográficos 1900-1970], Braunschweig, Friedr. Vieweg & Sohn, p. 95 (Traducción de S. Dussel).
- <4> Merker, Reinhard. Die bildenden Kuenste im Nationalsozialismus. Kulturideologie. Kulturpolitik und Kulturproduktion [Las artes plásticas en el Nacionalsocialismo. Ideología cultural, política cultural y producción cultural], Koeln, Dumont Taschenbuecher, Collection Dumont No. 132, p. 94-100.
- <5> Durth, Werner. Op. cit., p. 98.
- <6> Maeckler, Hermann. Architekt Herbert Rimpl. Ein deutsches Flugzeugwerk. Die Heinkel-Werke Oranienburg [El arquitecto Herbert Rimpl. Una fábrica de aviones alemana. Las plantas Heinkel en Oranienburg], Berlin, Wiking Verlag, pp. 5-6.
- <7> Mohr, Christoph y Mueller, Michael. Funktionalitaet und Moderne. Das Neue Frankfurt und seine Bauten. 1925-1933, p. 227, p. 255, p. 256.
- <8> Mohr y Mueller, Op. cit., p. 206, pp. 212-213, pp. 253-255, pp. 303-304.
- <9> Maeckler, Hermann. Op. cit., pp. 5-6.
- <10> Participación de Catarina Cetto en Conferencia dada por Catarina Cetto y Felipe Leal sobre Max Cetto. Vida y Obra, México, en el Taller Max Cetto de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, enero de 1989.
- <11> Spaeth, David. Mies van der Rohe, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p. 96, toda la descripción de la obra de Mies se basa en el capítulo III, que se refiere a la época de 1927-1937, pp. 47-103.
- <12> Durth, Werner. Op. cit., p. 93.
- <13> Pehnt, Wolfgang. Die Architektur des Expressionismus, capítulo: "Expressionismus und NS-Architektur", pp. 203-210.
- <14> Cetto, Max. Moderne Architektur in Mexiko, Stuttgart, Gerd Hatje Verlag, 1961, p. 9 (Traducción de S. Dussel).
- <15> Durth, Werner. Op. cit., p. 115.
- <16> Kief-Niederwoehrmeier, Heidi. Frank Lloyd Wright und Europa, p. 311.
- <17> Participación de Catarina Cetto en la Conferencia sobre Max Cetto. Vida y Obra, Taller Max Cetto, Facultad de Arquitectura de la UNAM, enero de 1989.
- <18> Lloyd-Wright, Frank, Eine Studie zu seiner Wuerdigung, escrito por C.R. Ashbee, Berlin, E. Wasmuth Verlag, 1911, p. 113. Este dato lo he obtenido, gracias a una lista que he recibido de la Biblioteca de Max Cetto cedida al "Deutsches Architektur Museum" en Frankfurt am Main.



Anonimato arquitectónico y exilio

<19> Sobre "Fallingwater" consúltese: Hoffmann, Donald. Frank Lloyd Wright's Fallingwater. The House and Its History, New York, Dover Publications, 1978, pp. 97; y sobre Wright en general se consultaron: Kief-Niederwohrmeier, Heidi. Frank Lloyd Wright und Europa, Stuttgart, Karl Kraemer Verlag, 1983; y Zevi, Bruno. Frank Lloyd Wright, Barcelona, Gustavo Gili, 1985 y Hitchcock, Henry-Russel. Frank Lloyd Wright. Obras 1887-1941, Barcelona, Gustavo Gili, 1979. Interesante recalcar que Hitchcock escribió también un libro "Latin American Architecture since 1945". New York, 1955. Me parece muy comprensible el paso de Wright a Latinoamérica.

<20> Zevi, Bruno. Frank Lloyd Wright, p. 184.

<21> Sobre Richard Neutra: Neutra, Richard. Realismo biológico. Un nuevo Renacimiento humanístico en arquitectura, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973 y Neutra, Richard. La naturaleza y la vivienda, Barcelona, Gustavo Gili, 1970 y de Boesinger, W., Richard Neutra. Buildings and Projects, Zuerich, Editions Girsberger, 1951.

Max Cetto

4



En México (1938 - 1980)

CAPITULO 4.

MAX CETTO EN MEXICO (1938-1980)



4 Max Cetto
En México (1938 - 1980)

4.1. ESCENA CULTURAL Y ARQUITECTONICA QUE RECIBE A MAX CETTO
(1930-1950)

4.1.1. Antecedentes

El México al que se dirige Cetto en 1938 sin duda alguna llamaba la atención de los exilados europeos. Se trataba de un país con una cultura autóctona que había sobrevivido. Era un país en el que 65% de su población era rural y en su interior existía una mezcla de culturas exhuberantes. La historia de México, la época antigua y la colonial, enriquecía el presente. Sin duda alguna Wright, que era un amante de la arquitectura prehispánica mexicana, le había abierto los ojos al respecto. Desde los Estados Unidos muchos amaban a México, quienes atraídos llegaban al país para conocerlo, personalidades norteamericanas como Anita Brenner, Edward Weston, Alma Reed, se cuentan entre los que vinieron a México desde los años veinte. No sólo emanaba de México el misterio del pasado, sino que destacaba como país que luchaba contra la pobreza e injusticia. La Revolución Mexicana de 1910 creaba la imagen hacia el exterior de que se trataba de un régimen socialista. Lázaro Cárdenas se encargaría de fortalecer esta imagen. Durante su régimen fecundó una cultura próspera de izquierda, que atrajo también a muchos exilados europeos.

El camino del exilio europeo de izquierda, en muchos casos se dirigía a los Estados Unidos, desde donde se transportaba hacia algunos países latinoamericanos. México fue por las condiciones antes nombradas el país por excelencia del exilio europeo. De esta manera, aquí se creó una cultura de exilio, de grupos de artistas nostálgicos, de grupos de resistencia política a los regímenes fascistas en Europa, etc. Cetto no perteneció directamente a estos grupos, que se mantenían al margen de la sociedad. El muy pronto comprendió la riqueza humana y cultural de México, y decidió quedarse a vivir en México, se integró al nuevo país. Desde un principio, guiado por indicaciones de Wright o Neutra y por la Revista Architectural Record que publica todo un número sobre México a cargo de Esther Born en 1937, llegó a México y se entrevistó con todos los arquitectos nombrados en la revista, entre ellos con Villagrán y Barragán solicitándoles trabajo. Cetto llegaba a México habiendo dejado en Europa una carrera exitosa y reconocida como arquitecto, y comenzaba desde abajo nuevamente, a sus 35 años de edad. Con inmensa curiosidad y respeto Cetto se enfrentó al nuevo país que lo recibía.



En México (1938 - 1980)

Desde México Cetto mandò a Catarina en Suiza la noticia de que lo alcanzara, que habia encontrado el sitio correcto. Con esta seguridad Catarina se dirige a México donde comenzó para ambos una nueva etapa de su vida, dura, pero atractiva, dado que el México de los años treinta y cuarenta contaba con un encanto extraordinario. Cetto trabajaba en las mañanas con José Villagrán García como supervisor de la obra del Hospital Infantil en el Centro Médico y en las tardes como proyectista con Luis Barragán. Ambos le pagaban muy mal, pero a Max y Catarina les alcanzaba para viajar cada fin de semana en tren por México para conocer sus bellezas. Estas experiencias los hicieron facilmente olvidar los sufrimientos vividos en Alemania desde 1933. En sus primeros años en México ambos desearon conocer profundamente la nueva cultura que los acogia. También les resultò este un lugar propicio para asentarse y formar una familia. En México nacieron sus tres hijas: en 1942 Verónica, en 1946 Ana María y en 1950 Betina.

México tiene una vieja herencia arquitectónica, que no puede ignorarse. Su exuberante y variada arquitectura prehispánica se expresa tanto en los sobrios edificios de Teotihuacán como también en los lúdicos y ornamentados edificios mayas. Todos ellos forman conjuntos de espacios abiertos, limitados e integrados al paisaje, los cuales sólo se comprenden a partir de aquella profunda concepción del mundo, de sus mitos y creencias. En 1521 se lleva a cabo la conquista de la más bella e importante ciudad mesoamericana, la gran Tenochtitlan, capital del apenas floreciente Imperio Azteca. Los nuevos señores ibéricos la mandaràn destruir para construir sobre ella la nueva metrópoli colonial. Para proyectar las nuevas ciudades fueron utilizados los prototipos españoles (de tablero de ajedrez), al igual que al construir los nuevos edificios se introdujeron tipologías desconocidas para los autóctonos. Pero tanto los artesanos como los materiales eran locales, por lo que se logró un cierto carácter propio. Así se lleva a cabo una fusión de la influencia externa y la tradición local. Con los siglos esta fusión fructificará en grandes obras, que se expresan en el exuberante y lúdico "barroco churriguesco" ya de carácter mexicano a finales del siglo XVIII <1>. En 1810 comenzaría la guerra de Independencia, que traería consigo un siglo XIX de una exagerada valoración de lo exógeno, producto de la ruptura con la tradición hispánica, impuesta durante tres siglos. La arquitectura de ese siglo imitó los modelos europeos del neoclásico y luego del eclecticismo. Al respecto escribió Max Cetto "Mientras que el México colonial en pleno apogeo barroco pudo expresar aún su ser auténticamente, a partir de la Independencia comenzó a hablar en todas las lenguas del mundo -primero en francés, más tarde en italiano, para terminar hoy en día hablando el idioma del primo del norte-" <2>.



4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

En 1876 Porfirio Díaz se apropió de la silla presidencial y se perpetuó en el poder hasta 1911 en que la Revolución lo obligó a exiliarse en París. A partir de 1920 terminado el periodo armado de la Revolución de 1910, comienzan lentamente a surgir nuevas búsquedas en la arquitectura mexicana. Nuevas, porque la Revolución necesitaba materializar sus programas y porque la cultura de entreguerras se expandiría necesariamente en nuestro medio.

Las masas populares se habían lanzado a la lucha buscando verdaderos cambios en la estructura económico-social, pero estas demandas fueron manipuladas por elementos de las nuevas clases dominantes, que utilizaron a las masas populares y las organizaron bajo su dirección para tomar el poder y conservarlo. La Constitución emitida proponía reformas sociales "les hacían creer [a las masas populares] a la vez, que la Revolución había sido una revolución socialista y que socialista era la Constitución que la coronaba" <3>. En el ámbito internacional se creía que ésta era la primera revolución socialista del siglo XX. Pero, de hecho, sólo fue el surgimiento del régimen populista mexicano.

A partir de la Revolución Mexicana la civilización europea provisionalmente pierde su función de fuente de sustentación cultural en México y más aún por la Primera Guerra Mundial <4>. El desmoronamiento de la estética arquitectónica porfirista sin embargo, tardó en cumplirse. La inercia del eclecticismo del régimen porfirista se prolongó hasta bien entrada la década de los veinte. Será José Vasconcelos <5> quien impulsará una cultura de nueva inspiración. En 1920 el caudillo y general Alvaro Obregón toma el poder hasta 1924. En 1921 Vasconcelos como secretario de Educación Pública, se convierte en el principal configurador de la cultura posrevolucionaria. El poder institucionalizado requería de una cultura nacional, que se contrapusiera al régimen porfirista derrotado. Su labor no pudo ser más ambiciosa, se trataba de postular y constituir una nueva estética: la "estética de la Revolución" <6>, sustentada en la revaloración de las raíces hispánicas del ser nacional mexicano.

Los jóvenes pintores mexicanos de ese momento (los muralistas) exaltaban épicamente la Revolución; velan en América Latina el porvenir del género humano. En la Academia de San Carlos los estudiantes de pintura se comprometieron radicalmente desde el comienzo con la lucha popular y más tarde participaron en la fundación de muchos grupos de izquierda. Entre estos estudiantes destacaban José Clemente Orozco y Diego Rivera, quienes motivados por Gerardo Murillo, el Dr. Atl, construyeron un arte monumental y heródico con el ejemplo directo y vivo de las



grandes culturas prehispánicas de América, lo que constituyó una verdadera conquista mexicana en el panorama universal de aquella época (7). A los jóvenes pintores de la Academia, Vasconcelos les encarga los muros de los edificios públicos, para que sobre ellos objetivaran un arte humanista, antiaristocrático, de tipo social, con función pedagógica para comunicarse con el pueblo. De esta manera se origina el "muralismo mexicano". En todas las áreas culturales la década de los veinte y treinta son años de búsquedas y logros sumamente fecundos.

Durante esos primeros años veinte la arquitectura no fue tan promocionada por el Estado como la pintura. Sin embargo en 1923 el gobierno promovió una importante expresión de la arquitectura posrevolucionaria: la arquitectura nacionalista del Estado. Nacionalista para buscar la identificación colectiva básica para permitir a la élite el consenso social, por lo que se recurrió a los orígenes nacionales y regionales. Algunos escogieron del pasado nacional elementos de la arquitectura colonial o de la arquitectura prehispánica (8). El "neo-colonial y el neo-prehispanismo posrevolucionario" se nos presentan como una peculiar manifestación de la demagogia nacionalista de la primera etapa posrevolucionaria. Pero sin duda debemos reconocer que se trata de los primeros pasos de la búsqueda de una arquitectura nacional, que el Estado mexicano promoverá durante varias décadas, la cual en esos momentos, sólo podía tomar como referencia algunos intentos nacionalistas del siglo pasado y principios de este. Con el tiempo grupos de avanzada volverían a encontrar en lo popular y en el pasado las raíces para un arte propio, original, ya sublimado y decantado, fuera de toda demagogia gubernista. En este sentido la participación de Cetto es importante. Diez años después, en 1930, Cetto conoció el arte nacionalista en la Alemania, explotado demagógicamente de una manera mucho más evidente por los nacional-socialistas, a pesar de que en Alemania ya se había transitado por una arquitectura radical y efectiva. Pero en ese momento Cetto no siguió el camino de la arquitectura oficial nacional-socialista. Por su herencia expresionista buscaba la identificación de su arquitectura con lo popular y tradicional. No pudo confundirse con el nacional-socialismo, porque su arquitectura no era sólo un lenguaje, una forma vacía, sino que era parte de todo un entendimiento del mundo lleno de ideales y esperanzas. Cetto decide, transitar por la arquitectura radical, incluyendo en ésta el espíritu de lo vernáculo y popular.

El presidente Plutarco Elías Calles, quien gobernó a México de 1924 a 1934, impulsó la siempre prometida y anhelada modernización del país, fomentando el establecimiento en México del régimen capitalista, siguiendo como modelo el yanqui o el europeo. Igualmente la cultura nacional debía modernizarse y



4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

abrir sus ojos a los Estados Unidos y Europa. Las demandas de la población nuevamente eran postergadas.

La influencia de la arquitectura funcionalista europea pronto se dejó sentir. A principios de la década de los veinte ya llegaban a México varias revistas extranjeras como la "Moderne Bauformen", "L'Architecte", "The Architectural Record", etc. Esta información fue ampliamente difundida en los medios mexicanos. Existía una revista "Cemento" con un tiraje de 30,000 ejemplares <9> que publicaba en sus páginas la nueva arquitectura europea del concreto armado. Los principales periódicos en sus secciones de arquitectura, se referían a las obras de Poelzig, Mendelsohn, Hoffman, Le Corbusier, etc. En la revista "Cemento" se difundió ampliamente la "Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes" celebrada en París en 1925. Existía un interés dentro de las jóvenes generaciones de arquitectos por conocer lo que se estaba construyendo en Europa en esa época. Este interés lo compartían los grupos en el poder, y se reflejó en los monumentales edificios nacionalistas que la Revolución hecha gobierno se construía a sí misma, comenzarían a usarse elementos formales de la nueva arquitectura occidental. En estos edificios de gobierno se mezclaban elementos de diferente origen, son edificios neo-coloniales o neo-prehispanistas, en donde se intercalan elementos art-decò <10>, incluso a veces, de manera muy tímida proponen un ordenamiento en planta de tipo funcionalista.



En México (1938 - 1980)

4.1.2. Etapa experimental de la arquitectura funcional y su consolidación institucional (1924-1940)

Desde el gobierno de Calles en (1924-1934) y a lo largo del sexenio de Lázaro Cárdenas (1934-1940) se lleva a cabo un desarrollo continuo de la arquitectura del gobierno mexicano. El Estado siguió siendo el principal determinante de la cultura arquitectónica dominante, y persiguió dos programas proyectuales. Por un lado se construyeron obras urbanas suntuosas con un discurso hegemónico, unificador e ideológico, que eran proyectadas por los arquitectos de prestigio de la burguesía. Pero el Estado también tenía que mediar con los trabajadores y el capital, asumiendo y controlando los programas de obras públicas y de bienestar social. Después de que se había gastado el dinero en esas obras urbanas suntuosas, lo que sobraba se destinaba simbólicamente a la justa atención de las mayorías. Para quienes se construían obras baratas y muchas. En estas obras al gobierno le interesaba integrar los nuevos procesos constructivos, los avances tecnológicos que redujeran espacio, material y tiempo de construcción <11>. Estas últimas obras baratas y muchas, eran proyectadas por arquitectos jóvenes, aún sin renombre.

Desde finales de los veinte hasta 1940 -según González Lobo- se notan en las obras de tipo social realizadas por el Estado una "progresiva organización institucional de los sectores de obras para la salud, escolares y de vivienda". Primeramente se lleva a cabo una "etapa experimental" y entre "1935-1940 pasan como tipologías viables a su etapa de expansión, verificación y consolidación institucional, para dar paso en los fines del cardenismo, y básicamente durante la administración de Avila Camacho, a los programas estatales de obras: hospitales, escuelas y, más tardíamente, de vivienda". Por lo tanto se trata de momentos excepcionales en los que el Estado mexicano promoverá para las obras de interés social un trabajo creativo e innovador con tal de que produzcan "mucho por poco" <12>.

Vers une Architecture de Le Corbusier llega a México en 1926. La influencia del arquitecto suizo-francés Le Corbusier fue sin duda alguna la más fuerte y no sólo en México. "En realidad la influencia de Le Corbusier en la insurgencia de la arquitectura contemporánea latinoamericana fue un hecho incontestable" <13>. Los escritos de Le Corbusier fueron fuente de inspiración para los grupos funcionalistas radicales, que tenían plena conciencia de la pobreza en que vivían las grandes mayorías y la gran necesidad de vivienda y de servicios que se padecía. La única esperanza para resolver estos problemas era construir al "mínimo costo con la máxima eficiencia". Esta frase se convierte en el lema de estos grupos y claro, responde a las



4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

expectativas del gobierno revolucionario con respecto a las obras de "interés social".

Esta fuerte penetración cultural en toda América Latina se comprende en tanto que la cultura de entreguerras se encontraba en plena expansión: Europa en su reconstrucción capitalista y los Estados Unidos en su ejemplar desarrollo. En México fue una generación de jóvenes arquitectos, la que descubrió desde México la arquitectura moderna que provenía de las escuelas europeas, sobre todo de la lecorbusiana y bauhausiana <14> y poco a poco la adoptó. Estos jóvenes arquitectos mexicanos habían nacido a principio de este siglo, por lo que habían vivido el impacto de la Revolución Mexicana, en la que se habían inmolado a un millón de habitantes (de los quince totales). Esa Revolución les exigía respuestas concretas en beneficio de las mayorías. Desde esta perspectiva las obras importantes de la arquitectura moderna europea, cuyo impacto habían experimentado ya estos jóvenes, fueron confrontadas con su propia realidad, identificándose con aquellos grupos que pregonaban en Europa una arquitectura de tipo social <15>.

Para estudiar la arquitectura europea muchos jóvenes arquitectos mexicanos viajaron largamente a Europa en la época de entreguerras: Luis Barragán, José Villagrán, Enrique Yáñez, Enrique del Moral, etc. Siempre anhelantes de conocer y aprender del viejo continente, aunque después algunos de ellos negaran ciertas influencias. También recordemos los viajes a los Estados Unidos, en los que se argumentaba sólo querer aprender la tecnología norteamericana, como frecuentemente lo hicieron Francisco Serrano y muchos otros.

De esta manera se lograba en el estrecho grupo de arquitectos mexicanos, sobre todo entre los jóvenes, estar al tanto de lo que acontecía en Europa y los Estados Unidos con respecto a la arquitectura moderna.

Dentro de este grupo de jóvenes se encontraba José Villagrán García, quien, según cuenta la anécdota oficial fue el creador del funcionalismo mexicano, como joven egresado de la Academia en 1924 comenzó a impartir clases de teoría <16> con Pablo Flores y Carlos Obregón Santacilia a estudiantes de niveles inferiores. Por lo que, según la anécdota, así se convierte, en el "teórico y maestro del funcionalismo a la mexicana". Sin duda es importante su aportación al crear "una" teoría propia. Pero se trata de toda una generación de arquitectos, que se enfrentaron de una manera novedosa a los retos de su momento. Entre esos estudiantes de niveles inferiores se encontraban los que cambiarían el rumbo de la arquitectura mexicana: O'Gorman, Legarreta, Aburto, Yáñez, Gutiérrez Camarena, del Moral, entre los principales.



En México (1938 - 1980)

Surgieron así en nuestro medio desde mitad de los años veinte respuestas acordes a las necesidades "posrevolucionarias". Ante la urgente necesidad de atender medicamente un país pobre y extenso, el gremio de los médicos, junto con el gobierno, impulsaron una política de atención y cobertura a la totalidad de la población. En 1925 Villagrán construyó un Instituto de Higiene y Granja Sanitaria, designada oficialmente como la primera obra funcionalista mexicana. En 1929 Villagrán realizó otra obra de salud, el Hospital de Huipulco, en donde se demuestra clara la influencia del racionalismo europeo, especialmente de la obra de Le Corbusier. En la granja sanitaria (1925), en el Departamento de Salubridad y Asistencia (1926) de Carlos Obregón Santacilia y en el hospital de Huipulco se utilizan grandes volúmenes rodeados perimetralmente por jardines, logrando así amplios espacios interiores soleados, cómodos y ventilados. La disposición de las áreas responde al "esquema de funciones", que se ideó pensando en un mínimo de recorridos y la adecuada privacidad de las diferentes funciones.

En la misma época, Cetto en Alemania también entró a una fuerte dinámica de proyectos en Frankfurt. Los proyectos de los edificios para la Compañía de Luz, los "Volkshäuser", los proyectos en los parques de Frankfurt son búsquedas en las que Cetto demostró un dominio del lenguaje. Por aquellos años veinte Cetto se codeaba en las reuniones del CIAM con Le Corbusier, Giedion, Gropius, era amigo de Mies, más tarde de Wright. Interesante es pensar que en 1938, cuando Cetto llegaba a México y se dirigió directamente a Villagrán, con sus planos y fotos de Frankfurt, Villagrán no tuvo trabajo de proyecto para él. Lo mandó a la obra, sabiendo que Cetto no hablaba el español. Cetto supo sacar provecho de esa experiencia, y después comentaba de ella, que fue en esa obra donde aprendió el idioma, especialmente el de los albañiles. Me impresiona profundamente la humildad y sencillez con la que Cetto no sólo aceptó esta decisión, sino que agradecía a Villagrán el trabajo que le había ofrecido.

En México a finales de los veinte en la propia Secretaría de Salubridad se proyectaron masivamente "prototipos" de letrinas, fosas sépticas, baños públicos, algunos centros urbanos o rurales de asistencia, etc. Ya que el problema era enorme y el presupuesto mínimo, debían ser construcciones que utilizaran un mínimo de material y mano de obra, con materiales "eternos", que no necesitaran mantenimiento. Las instalaciones así quedan aparentes, al igual que los castillos, las trabes y las losas de concreto, utilizando en las zonas rurales los materiales de la región (17). "El edificio de salud en las comunidades del país es el primer signo de la Revolución en el seno de la población; por ello, junto con la escuela "revolucionaria" (pública), serán los elementos tipológicos que empleará el PNR, para manifestarse e



4 Max Cetto

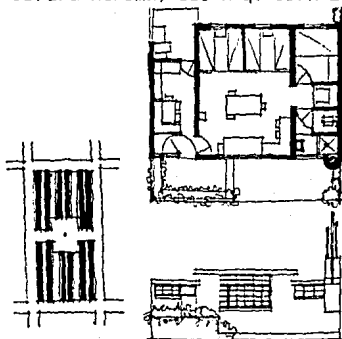
En México (1938 - 1980)

integrar a las masas populares a los programas sociopolíticos de la "Revolución". De ahí su importante discurso lingüístico, contrastante con el medio arquitectónico tradicional: concreto, vidrio en grandes ventanales, hierro y formas y relaciones volumétricas que anuncian al poblado que "con la revolución" entran en el mismo la salud, la prosperidad y ¡el futuro! <18>.

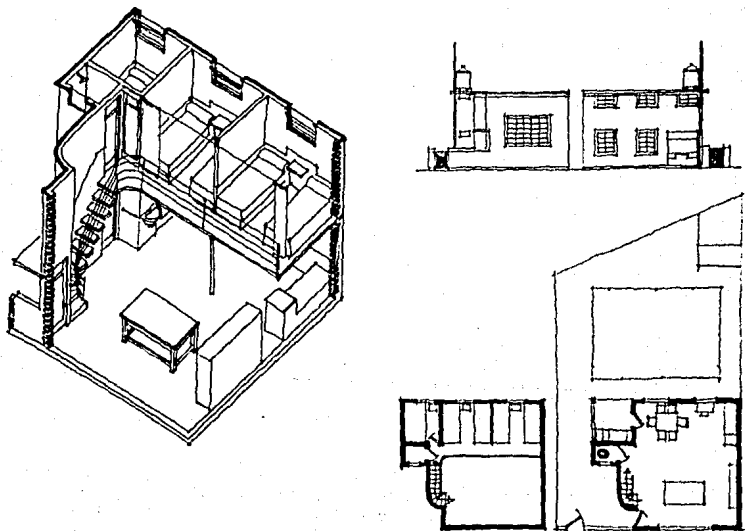
En la construcción de las escuelas públicas "revolucionarias" reconocemos dos protagonistas. Se trata por un lado del secretario de Educación Pública de 1932 a 1936, el socialista y radical Narciso Bassols y por el otro lado del joven arquitecto radical Juan O'Gorman <19>. Este pregonaba un funcionalismo socializante, que con el mínimo costo produjera un máximo beneficio espacial, esta era la clave para responder a la producción espacial que requería el país. Este funcionalismo lo había concretado Juan O'Gorman en la casa para su familia (1928) y en la casa y estudio del pintor y muralista Diego Rivera (1929). En ambas casas la influencia de Le Corbusier es evidente. La segunda nos recordará a la casa estudio para Ozenfant de Le Corbusier (1922). De O'Gorman se comentaba, que era el joven "con el libro de Le Corbusier bajo el brazo". Por todo esto Bassols invitará a O'Gorman a colaborar como jefe del Departamento de Edificios de la Secretaría de Educación Pública en 1932. Así entre los años de 1932 a 1935 amplió y arregló 54 escuelas y construyó 19. Esta tipología totalmente innovadora, desconcertó a muchos, ya que se pensaba, que las escuelas debían semejar claustros del siglo XVI. Se trata de escuelas de aulas de 6 x 9 metros, a partir de la cual se modulaba el resto. Los materiales serán de la región: en la ciudad concreto armado, en el campo tabique y bóveda catalana, conservando aparentes los materiales. Las aulas tenían iluminación de un lado y ventilas de tubos de albañal en el muro opuesto. El patrón de las escuelas públicas fue simplificado y podía ser reproducido con gran economía y sencillez en todo el país <20>. Fue un éxito sorpresivo y total.

Los primeros prototipos de vivienda obrera mínima fueron proyectados y algunos construidos en los primeros años treinta. En 1930 un extraordinario joven arquitecto Juan Legarreta, elabora en su tesis profesional un prototipo de vivienda obrera. Este prototipo de 50 m² intentaba ser lo más económico posible y capaz de ser repetido. Era un proyecto muy notable, porque además respondía a la realidad familiar mexicana: a la madre (su cocina, su comedor, su patio) la coloca en el centro de su hogar y además crea un gran espacio central flexible <21>. En 1932 se lleva a cabo el Concurso de la Casa Obrera Mínima (véanse representaciones 48 y 49). El primer lugar lo gana Legarreta, por lo que elabora el proyecto para un conjunto habitacional obrero en la Colonia Moctezuma. Para este conjunto Legarreta propone tres prototipos de casas, pequeñas en su mayoría, luego medianas

48. Planta de conjunto y de vivienda y fachada del primer premio para la Casa Obrera Mínima, del Arq. Juan Legarreta, 1932.



49. Isométrico, plantas y fachadas del segundo premio del Concurso para la Casa Obrera Mínima, del Arq. Enrique Yáñez, 1932.





4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

y unas pocas con comercio en planta baja. Más tarde, en 1933 se construyen según su proyecto los conjuntos habitacionales en la Balbuena y San Jacinto. Legarreta es nombrado miembro del Consejo de Arquitectura del Distrito Federal.

Con respecto a la vivienda campesina Alvaro Aburto creará prototipos de vivienda. Algunos de estos serán construidos durante el sexenio cardenista. Ya presentamos así a la "tríada radical": Juan Legarreta, Juan O'Gorman y Alvaro Aburto.

En 1932 Narciso Bassols crea la Escuela Superior de Construcción, dentro del Instituto Politécnico Nacional, como alternativa a la Facultad de Arquitectura en la Universidad Nacional (la Academia). José Antonio Cuevas y Juan O'Gorman estudian los programas y en 1932 comienzan las clases. También Legarreta, Aburto, Enrique Yáñez y Raúl Cacho forman parte de la planta docente inicial. Con esto se radicalizan más las posiciones: "arquitecto universitario versus arquitecto técnico" <22>. En la confrontación que va creciendo de aquí en adelante, los "técnicos" tomarán los postulados de Le Corbusier para avalar a la escuela, claro que ellos los usarán con características más radicales. Postulaban el total abandono de las posiciones academicistas y la adopción radical de la arquitectura técnica <23>. Por estas fechas la Escuela Nacional de Arquitectura ya había aceptado de una u otra manera las posiciones de la arquitectura funcional, pero no aceptaba que la arquitectura se concibiera sólo como técnica constructiva.

En 1933 la Sociedad de Arquitectos convoca a un debate para definir cuál debía ser la orientación arquitectónica en México. Vargas Salguero interpreta esta acción no como una búsqueda de orientación sino como un "cerrar filas y emprender la lucha contra el funcionalismo socialista" <24>. La disputa fue muy violenta. Legarreta por ejemplo exclamó al terminar su ponencia: "Un pueblo que vive en jacales y cuartos redondos, no puede hablar de arquitectura. Haremos las casas del pueblo. Estetas y retóricos ¡ojalá mueran todos. Harán después sus discusiones!" <25>. Juan O'Gorman en su participación aclara: "a la arquitectura que unos llaman funcional o racional y otros alemana, sueca, internacional o moderna, la llamaremos arquitectura técnica. [...] La diferencia entre un arquitecto técnico y un arquitecto académico o artístico, será perfectamente clara. El técnico es útil a la mayoría, y el académico, útil a la minoría" <26>.

La lucha entre los arquitectos técnicos y los académicos era resultado de la Revolución Mexicana, que exigía al gobierno lograr un pacto con las masas, y resolver los problemas sociales del pueblo. Esta exigencia concernía directamente a los



En México (1938 - 1980)

arquitectos, pero la tarea y su magnitud era totalmente desconocida por los arquitectos mexicanos. Sólo una generación de arquitectos jóvenes podía comprender estos nuevos retos. En este sentido ellos se abrieron a conocer las obras de Occidente. La necesidad común de crear una arquitectura social, permitió a los arquitectos mexicanos acceder a esa arquitectura desde una visión e interpretación propia, no como simple copia formal. El proceso mexicano posrevolucionario de hecho tiene muchas similitudes con el proceso de la República de Weimar en tanto que ésta también tuvo que recurrir al pacto social con los diferentes grupos para mantener la estabilidad del sistema. Al estar los social-demócratas en el poder en Alemania tuvieron que satisfacer las demandas de los trabajadores para mantener el pacto con ellos. La nueva arquitectura enfrentó entonces retos desconocidos, como se describió anteriormente en el caso de May. Pero en Europa el proceso de la búsqueda de una nueva arquitectura había comenzado desde finales del siglo pasado con Poelzig, Behrens, Loos, entre otros. En México no existió ningún pionero, esa generación sola tenía que encontrar esa nueva arquitectura mexicana. Rechazo la idea de que Villagrán haya sido el pionero de esa generación, dada su proximidad en edades. La gran motivación para esa nueva arquitectura fue nada menos que la Revolución de 1910, y les tomó veinte años comprenderlo. En la antigua Academia de San Carlos, que dominaba la escena arquitectónica hasta bien entrados los años veinte la mayoría de los profesores eran extranjeros y su enseñanza se caracterizaba por la multiplicidad estilística, inspirada en la Escuela de Bellas Artes de París. De este grupo no podría surgir el interés por una arquitectura de tipo social.

Lázaro Cárdenas fue elegido presidente en 1934 y siguió con el proyecto modernizador del país. Desde el principio de su sexenio embistió a los capitales extranjeros en el interior. En materia de política exterior se mostraba anti-fascista, anti-imperialista y pro-latinoamericanista. Los grupos de izquierda como el Partido Comunista Mexicano y la Confederación de Trabajadores de México (CTM) estaban muy admirados por la política de Cárdenas. Ellos creían que México se encontraba en la antesala al socialismo. Pero Cárdenas impulsaba con ello a la burguesía nacional, para independizarla del Imperio. El Estado debía ser el árbitro en la lucha de clases institucionalizada. Cárdenas logró controlar magistralmente a los sectores sociales. A los campesinos les repartió la tierra, a los trabajadores los sindicalizó y fomentó las cooperativas de producción y consumo para que unidos pudieran reivindicarse frente al capital. Impuso, a su vez, a los patrones un marco jurídico al que debían someterse, reconociendo el papel arbitral del Estado. Se institucionaliza el control: convirtió a los líderes en agentes del gobierno <27>.



4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

Los servicios debían extenderse más rápida y eficazmente por todo el país, para responder a las demandas populares y demostrar la actitud benévola del gobierno con su pueblo. En la arquitectura hospitalaria y escolar los prototipos "experimentales" propuestos hasta entonces serán perfeccionados y difundidos en proyectos más ambiciosos durante el sexenio de Cárdenas. Así por ejemplo a partir de la experiencia de Villagrán en la Granja Sanitaria y el Hospital de Huipulco, en 1937 proyecta y construye con el cardiólogo Ignacio Chávez el Instituto Nacional de Cardiología. Se trata de la aplicación de la fórmula que para los nuevos hospitales habían creado los médicos en la administración: el hospital como centro preventivo de las enfermedades, como centro de investigación y como centro de docencia. Se trataba de un segundo momento de la arquitectura de la salud "la culminación de las experiencias que iban a definir la arquitectura hospitalaria funcional en nuestro país. De aquí salió el esquema básico de hospital que se aplicó al Programa Nacional de Construcción de Hospitales" <28>, que operará de 1941-1945.

Las escuelas proyectadas por O'Gorman tendrán un gran efecto para la construcción de escuelas posteriores. Al comienzo del régimen de Cárdenas, se funda la Comisión de Construcciones Escolares, que gracias a la simplificación del patrón arquitectónico cubrieron el país con escuelas tipo Juan O'Gorman para la educación socialista promovida por Lázaro Cárdenas <29>.

Durante este sexenio de euforia sindicalista los arquitectos funcionalistas radicales propusieron una arquitectura para los nuevos y poderosos sindicatos. Estos edificios debían mostrar la presencia de la "clase obrera que avanza". Juan O'Gorman proyectó y construyó en 1936 el Sindicato de Cinematografistas. Se trata de un edificio polifuncional de costo mínimo, con planta libre, columnas en planta baja, franjas de ventanas corridas. De 1936 a 1940 Enrique Yáñez proyecta y construye el Sindicato Mexicano de Electricistas, retomando muchos elementos del edificio anterior. En 1938 la CTM convoca a un concurso para su edificio. Este iba a ser el edificio sindical más importante. El primer lugar lo ganan Alberto T. Arai y Enrique Guerrero, el segundo Raúl Cacho y Balbino Hernández. Todos ellos pertenecían a la Unión de Arquitectos Socialistas <30>. Este grupo había desarrollado por 1938 un "Proyecto de la Ciudad Obrera en México". Se trató de un extraño proyecto con casas colectivas, internados para los niños de todos los trabajadores, zona agrícola para trabajo femenino. González Lobo reconoce que "la ideología implícita en las actuaciones de los arquitectos socialistas mexicanos tiene grandes correspondencias con los trabajos más comprometidos de la izquierda alemana [...]". Coincidían con la Novembergruppe, el Berliner Ring, o los manifiestos productivistas de Tatlin y



En México (1938 - 1980)

Radchenko en que el intelectual tiene una función puramente técnica y en que el trabajo industrial estandariza totalmente el proyecto, al grado de perder toda modalidad. Se trata de un grupo que espera el triunfo del proletariado para decidir cambios radicales. Existía una separación entre este grupo y el de Legarreta, O'Gorman y Aburto, que partían de las situaciones reales, existentes <31>.

4.1.3. El exilio europeo en México, la izquierda mexicana durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940)

Durante este sexenio México fue albergue de exilados europeos. El caso más importante fue sin duda Trotzki, quien llega a México a principios de 1937. Lázaro Cárdenas ganaba una imagen internacional al recibir en México a Trotzki, quien no era aceptado en ningún otro país. Este acto, al igual que el apoyo que Cárdenas ofrece a la República Española y la Nacionalización del Petróleo, crean en el exterior una imagen concreta del México cardenista, que atrae a refugiados políticos, intelectuales y artistas de izquierda que huyen de Europa. En México se crea un espacio del exilio, que tendría fuertes repercusiones en México.

De esta manera llegan a México cientos de refugiados políticos españoles, invitados por Cárdenas. También llegaron los artistas surrealistas Antonin Artaud, quien escribió su célebre libro "Viaje al país de los Tarahumaras", André Bretón, Remedios Varo, Leonora Carrington, Gerardo Lizárraga, Esteban Francés, Gunther Gerszo, Kati Horna, Emerico Weisz, Luis Buñuel y el pintor surrealista austriaco Wolfgang Paalen, quien intentará en México "integrar el arte prehispánico al surrealismo" <32>. Cetto construyó en 1945 para él una casa.

Volvería a México Tina Modotti, después de haber trabajado en la Unión Soviética, luchado en la Guerra Civil Española, con el Comandante Carlos (Carlos Contreras). También llegaría el arquitecto alemán-suizo Hannes Meyer <33> con su esposa Lena, quienes igualmente habían fracasado en sus proyectos en la Unión Soviética y quisieron luchar en la Guerra Civil Española, pero para entonces ésta ya se había definido. Después de esta experiencia Europa ya no les proporciona refugio, ni razón para permanecer, por lo que deciden llegar a México. También se exilan en México grupos de izquierda, de resistencia política al fascismo alemán, como el grupo "Freies Deutschland" o el grupo "Heinrich Heine". Estos grupos estaban en estrecho contacto con toda la colonia alemana de resistencia repartida por toda América



4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

Latina y los Estados Unidos, desde donde publicaban libros, manifiestos, para difundir el terror nazi, para lograr apoyo en esos países al anti-fascismo. El gobierno de Cárdenas permitió la existencia de tales grupos. En esos grupos en México se encontraban el escritor Ludwig Renn, la escritora Anna Seghers, André Simone, el escritor Egon Erwin Kisch, Alexander Abusch, entre muchos otros <34>.

Todos ellos llegaron a México refugiándose de la guerra y atraídos por la excepcional belleza del país y por el régimen de Cárdenas, ya que creían que se trataba de un país socialista. El reconocimiento mundial de México por su pintura mural daba a los exilados la impresión, de que iba a ser posible participar en la cultura mexicana. Lo mismo ocurrió con los arquitectos, la arquitectura mexicana parecía caminar por senderos similares a los que los arquitectos radicales de Europa, como Hannes Meyer y Cetto, habían transitado. Sin duda alguna en México debía haber una gran curiosidad por conocer lo que había ocurrido en Europa. A pesar de que sí la había, cuando llegaron estos arquitectos a dar testimonio de sus experiencias, no se les prestó la debida atención. Los arquitectos funcionalistas mexicanos muy preocupados por su propio trabajo, excluyeron a estos hombres de la escena. Meyer, que dependió para desempeñar su labor de enseñanza del urbanismo en México de funcionarios del gobierno de Avila Camacho, experimentó que se le marginara totalmente de cualquier labor de importancia. Seguramente esos funcionarios cumplían órdenes, ya que Meyer era demasiado radical en sus planteamientos.

El caso de Vladimir Kaspé, es diferente. El también llegó en esos momentos a México, pero él había conocido al Arq. Mario Pani en la Academia de las Bellas Artes en París, donde habían estudiado juntos. Mario Pani recibió a Vladimir Kaspé y le ofreció trabajo de despacho e invitó a colaborar en la Revista Arquitectura - México, donde Kaspé recurriendo a sus amistades en Europa, pudo obtener escritos europeos, que informaron al público mexicano sobre los acontecimientos y reflexiones arquitectónicas europeas.

La suerte que corrió Kaspé no fue igual a la de los demás exilados. En general se puede decir, que llegaron a México, y a pesar de que este país les ofreció hospitalariamente un lugar donde vivir, no pudieron integrarse totalmente a la sociedad. "Aunque México acogía oficialmente este flujo de europeos, sin embargo, siempre hubo cierto distanciamiento entre los emigrados y los círculos artísticos mexicanos" <35>. Esto se debió a que la mayoría de los exilados no deseaban asentarse en México, ya que pensaban marcharse en cuanto acabara el fascismo alemán o español. Los artistas mexicanos se colocaron a la defensiva en



cuanto que los extranjeros podían robarles las pocas posibilidades de acción en su propio país. Pero el hecho de invitar a tantos exilados de izquierda, favoreció a Cárdenas en cuanto que su imagen como solidario presidente de izquierda latinoamericano, se enfatizó en el extranjero y en el interior. También es cierto que la llegada de intelectuales y políticos de izquierda, creó divisiones en los grupos mexicanos. Esto se observa claramente a la llegada de Trotski, que divide al Partido Comunista Mexicano.

Los grupos de la izquierda mexicana durante el régimen de Cárdenas se habían encontrado en su apogeo, seducidos por el populismo cardenista. Pero comenzarán a debilitarse en los dos últimos años de su sexenio y algunos desaparecen durante el régimen de Avila Camacho y Miguel Alemán, pierden cualquier apoyo del gobierno. La Unión de Arquitectos Socialistas se disolvió a finales de 1939. Los demás radicales o fueron traicionados, silenciados u optarán por la discreción. Sin duda alguna esto se debió a la consolidación del proyecto del capitalismo, que implicó el abandono de la retórica y de los planes socialistas del Estado, con esto todas las circunstancias anteriormente favorables a estos grupos de izquierda fueron trastocadas. Cárdenas condujo este cambio de orientación política, imponiendo una nueva dirigencia sindical en la CTM al destituir al socialista radical Lombardo Toledano. Además, ante la posibilidad de colocar como candidato del partido a la presidencia a Múgica, un socialista destacado, escogió al conservador Avila Camacho. Los divididos grupos de izquierda, que creían que llegarían al socialismo de la mano del Estado, tuvieron que emprender la retirada.

Cuando llega Cetto a México existía un momento sumamente propicio para la arquitectura mexicana, pues había transitado en los años anteriores por un lapso de experimentación, que le permitió conocer la nueva técnica constructiva. De ahí en adelante los arquitectos mexicanos buscaron una arquitectura no sólo técnica, sino que también respondiera formalmente y en contenido al contexto mexicano. En esta búsqueda Cetto participó ampliamente. Pero debido a la manera exclusiva y elitista, con la cual desde entonces se reparten los proyectos arquitectónicos del país, Cetto proyectó muy poco comparado con su actividad de Frankfurt.



4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

4.1.4. Frutos de la arquitectura funcionalista mexicana (1940-1952)

Durante el régimen de Avila Camacho (1940-1946) y el siguiente de Miguel Alemán (1946-1952) <36> gracias a la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) la industria nacional crece, se da así el gran "despegue" de la economía mexicana. El Estado favoreció al capital sobre el trabajo en aras de ese crecimiento económico, por esto gran parte de los recursos del Estado fueron invertidos en la creación de una amplia infraestructura como caminos, centrales eléctricas, presas, corredores industriales, etc. Se centralizó mucho más el poder nacional, y fue impulsado el crecimiento de la población urbana <37>. Ello demandó instalaciones urbanas y arquitectónicas nuevas, forzó al gobierno a construir obras de bienestar social. Se elaboraron por ello los programas estatales para hospitales, escuelas, las grandes obras para las universidades y los primeros multifamiliares. Miguel Alemán decidirá en 1946 "vestir de moderno a México de la noche a la mañana".

El proceso de la arquitectura mexicana maduraba y se llegaba a un carácter propio, independiente de occidente. "En las dos décadas antes, entre y después de la Segunda Guerra Mundial, el desarrollo de la arquitectura moderna en Europa fue seriamente interrumpido. Desde entonces el trabajo, que había comenzado en Europa, fue continuado con gran fuerza en el continente americano. Inicialmente los EEUU tomaron la delantera [...] Los países latinoamericanos, sin embargo, sólo se encontraban muy poco detrás del norte, ya que en los primeros años treinta hubo manifestaciones revolucionarias en todos los campos de la arquitectura [...]. Es verdad, que en el primer cuarto de siglo México no tuvo ningún pionero de la talla de un Gaudí, Perret, Henry van de Velde o Whright; pero en la gente misma existe en tal abundancia el placer por el trabajo creativo y artístico, que a lo largo de una generación y sin alguna influencia directa del exterior, la arquitectura mexicana comenzó a hablar fluidamente el idioma de nuestro tiempo" <38>.

Veinte años después de esta reflexión de Max Cetto, en 1980 José Luis Benlliure escribirá un texto sobre la arquitectura de los años cuarenta, que deberemos releer con cuidado: "Tenemos así en los primeros años cuarenta una arquitectura moderna mexicana, que está produciendo una obra muy abundante, que tiene su origen en la entusiasta adhesión de unos cuantos arquitectos mexicanos a las ideas del funcionalismo, esto allá muy a finales de los veinte y principios de los treinta [...] Durante la época de la Segunda Guerra Mundial la búsqueda de la arquitectura mexicana fue independiente de Europa. La tecnología era sencilla y propia y en función de las nuevas necesidades había que crear nuevos



En México (1938 - 1980)

esquemas, que ya no podían corresponder a ningún modelo que surgiera en contemporaneidad en Europa, porque allí todo proceso arquitectónico había sido interrumpido [...] Los pioneros del funcionalismo mexicano no siguieron después el camino del internacionalismo, sino que en general fueron inclinándose, cada vez más, hacia expresiones de mayor sello local" <39>. Encontramos así en los cuarenta un funcionalismo mexicano, que valoró la arquitectura vernácula. "Se trata, pues, de una actitud generalizada: aquella que con ojos modernos y racionales, funcionales y locales, inicia la asimilación sin imposturas y decantada -ya no superficial, obvia e inmediata- de lo mexicano "esencial" para la arquitectura [...] Definiendo así una experiencia única en el mundo" <40>.

En materia de salud se llevó a cabo de 1941 a 1945 el Programa Nacional de Hospitales para dotar de hospitales muy completos el interior del país. Destacan Mario Pani <41>, un joven que en 1936 vuelve a México después de estudiar exitosamente en la Academia de Bellas Artes en París y Enrique Yáñez, quien será el mejor en la construcción de hospitales y coordinará el proyecto del Centro Médico Nacional (1946), donde se buscará la integración de arquitectura, pintura y escultura. En 1945 Obregón Santacilia construirá un edificio funcional para el Instituto Mexicano del Seguro Social.

En 1944 se creará el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE), participando Mario Pani, Enrique Yáñez y José Villagrán. El CAPFCE estaba organizado en jefaturas de zonas regionales donde se diseñaban individualmente las obras. "La realización de estas escuelas a través del CAPFCE en esta primera etapa -nos informa Meyer, que colaboró con ellos- fue una demostración de que en el aspecto constructivo existió en México una gran libertad en cuanto al desarrollo de la cultura regional, reflejándose la riqueza de formas y estructuras de construcción de acuerdo a la situación económica y social de cada región dentro de este extenso país" <42>.

La culminación de la arquitectura educativa es la construcción de la Ciudad Universitaria de 1946-1954, la obra más representativa de la arquitectura mexicana contemporánea. El planteamiento de conjunto se debe a Mario Pani y Enrique del Moral. Como antecedentes podría nombrar dos obras que realiza casi simultáneamente Mario Pani en 1946. La Escuela Nacional de Maestros y el Conservatorio de Música. En ambos hay una integración con la pintura y la escultura, que se logra magistralmente en el auditorio al aire libre de la Normal, donde un mural de Orozco realza el espacio contenido. Se trata de enormes conjuntos de ordenación clásica, creando espacios



4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

monumentales, concebidos por ejes direccionales. Al igual que las demás intervenciones de grandes conjuntos, se pretendía que fueran referencias urbanas, puntos de apoyo centrales de la nación. Hay que entender esto a partir de las intenciones de Miguel Alemán (1946-1952) de "vestir de moderno a México de la noche a la mañana". Estos edificios nos podrían recordar a las construcciones de los regímenes fascistas europeos. Representan aquel tipo de arquitectura que caracterizamos al comienzo del artículo, aquella que el Estado Mexicano se construye a sí mismo, logrando la imagen deseada: lo moderno = lo nacional. Por esto mismo la Ciudad Universitaria en su totalidad se proyecta y construye funcionalmente, pero a la mexicana. El plan de conjunto asemeja a un hombre; en un extremo del campus se encuentra la torre de rectoría como cabeza, al centro el inmenso campus verde, en el brazo derecho se encuentran las áreas técnicas y en el izquierdo las de humanidades, encabezadas por la gran biblioteca de Juan O'Gorman, totalmente revestida por un mural de mosaico. Las obras parciales fueron encargadas a una tríada de arquitectos, llegando así a 150 el número de colaboradores. Encontramos una búsqueda de expresión propia, mexicana, a partir de materiales de la región, sistemas constructivos y tecnología propios y características formales muy interesantes y variadas. Sin duda esto se logró especialmente en los frontones de Alberto T. Arai y en el estadio de Augusto Pérez Palacios, que armoniza con el violento y dramático paisaje del Pedregal, en el que se encuentra.

Si desde 1925 a 1946 sólo se habían construido anualmente 500 viviendas por parte del Estado, a partir de 1946 a 1952 se construirán 2500 anuales. Número que aún crecerá, pero sin responder ni aún lejanamente a la demanda popular. De las 2500, 500 viviendas anuales eran multifamiliares (43). En 1947 Mario Pani construye el primer multifamiliar; el "Miguel Alemán" de 1,080 departamentos, en edificios de 14 pisos, siguiendo las teorías de Le Corbusier con respecto a la densificación habitacional del terreno. Más tarde se construirá el multifamiliar "Presidente Juárez" construido de 1950 a 1952, también proyectado por Mario Pani (destruido en el temblor de 1985), con interesantes relieves en concreto coloreado del pintor Carlos Mérida. Muchos años después en 1964 se construirá la Ciudad Habitacional "Nonoalco-Tlatelolco" para más de cien mil habitantes. El diseño de este macroconjunto también fue dirigido por Pani (también destruido parcialmente en 1985).

Pero al terminar la Segunda Guerra Mundial poco a poco comienza a imponerse la cultura de los Estados Unidos. Max Cetto en su libro "Moderne Architektur in Mexiko" en 1960 ya critica proféticamente algunas tendencias que se estaban presentando, porque se habían comenzado a construir en México los primeros



En México (1938 - 1980)

edificios de oficinas con fachada de vidrio, pero aún mantenían una cierta corporeidad, que luego irían perdiendo hasta quedar sólo el escueto prisma de cristal. Este "estilo internacional" que invade y se impone a la escena arquitectónica mexicana -según Benlliure- no es en México prolongación o posterior desarrollo de la original corriente funcionalista mexicana, que había optado por expresiones de mayor sello local, [...] sino que los otros arquitectos que siguen la corriente internacionalista lo que hacen, en suma, es retomar el modelo de la vanguardia europea y luego estadounidense <44>. Debe decirse que a partir de los sesenta la arquitectura mexicana va presentando un "proceso de abandono de las características formales y del significado social que antes la caracterizaron, y va adoptando los lineamientos abstractos de la arquitectura internacional" <45>.

La Escuela Nacional de Arquitectura en los finales de los sesenta era totalmente incongruente con la realidad. Vemos entonces la adopción de la corriente internacional emanada de las escuelas europeas, que entonces encontró sus principales seguidores en "la variedad formal desarrollada por Mies van der Rohe durante su estancia en los Estados Unidos, y comercializada por la firma de arquitectos Skidmore, Owings & Merrill (SOM)" <46>. A partir del movimiento del 1968 comenzaron los conflictos que crearon en la Facultad de Arquitectura al Autogobierno, que desde 1972 funciona paralelamente a la corriente tradicional. El Autogobierno buscaba a partir de una enseñanza dialogal, ser congruente con su realidad. Los temas de diseño partían de temas reales, por lo que sería necesaria la participación y vinculación de los estudiantes con los problemas de las comunidades <47>. En este proyecto Cetto participaría, ya que él estaba plenamente convencido, de que esa enseñanza de la arquitectura respondía a las necesidades de México.

4.2. LA PARTICIPACION DE MAX CETTO EN LA ARQUITECTURA MEXICANA, ESPECIALMENTE EN EL PROCESO DE LA CONSTRUCCION DE VIVIENDA PRIVADA (1925-1955)

4.2.1. La sensibilidad expresionista de Max Cetto confrontada al México de los años treinta y cuarenta

Esta extensa panorámica dilucida la intensa vida cultural del México cardenista y posterior. Sólo desde la singularidad del caso mexicano se explica el quehacer de Max Cetto. Llegado a México a principios de 1939, con gran curiosidad se empapa de esa nueva cultura tan diferente y original.



4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

Catarina llega poco después a México, donde viven en una sencilla casa con vista a un típico patio mexicano, lleno de flores y colores, colores y sonidos. "¡Esto es México!" decía Luis Barragán cuando los iba a visitar. De 1940 data una pintura de Cetto que representa un gran muro de algún barrio popular, con una ventana y puerta, de colores contrastantes, chillantes, aplanados rugosos. En México seguramente le había impresionado el uso del "muro" y del "color". Era el color de importancia primordial en la obra arquitectónica, que los pintores expresionistas habían reconquistado a principios de siglo, mezclando colores potentes. Sin duda Cetto reconoció pronto el valor de esos colores, que muchos otros artistas modernos hubieran descartado por kitsch. El comenzaba a conocer no sólo la fuerza de la naturaleza en México, sino el gusto y la creatividad de su gente. Max y Catarina gustaban de conversar con la gente, oír sus historias y aprender de ellos. En sus escritos sobre arquitectura mexicana siempre resalta esa creatividad de manera especial. La ciudad de México en aquél entonces tenía aún barrios muy homogéneos, con toda esa vida de provincia. Era una ciudad realmente bella, a sus alrededores se encontraban poblados, como Coyoacán, San Ángel, Tlalpan, San Jerónimo, Axcaputzalco, Tacubaya, todos ellos con personalidad propia, pero en pocas décadas perderían su identidad al ser incorporados a la gran capital. La ciudad misma debió ser sumamente majestuosa, por su centro colonial, sus colonias del siglo XIX, la vida popular cotidiana, que Cetto y Catarina compartieron.

De aquí en adelante entre Catarina y Max sólo se hablaron en español, el alemán les recordaba antiguos sufrimientos. Poco a poco fueron conociendo a todos los personajes de ese México. Conocieron también a todos aquellos que destacaron en la cultura, en la política, mexicanos y extranjeros. En esa joven pareja de ninguna manera existió un ánimo de marginarse de la sociedad, de pertenecer al exilio. Ellos ya no deseaban volver.

Curiosamente Catarina tenía una tía suiza, que tiempos atrás se había casado en México y había emparentado con la familia de Adalberto Tejeda. Por medio de estos conocidos Max y Catarina vivieron una temporada en la casa de Adalberto Tejeda. Allí ellos convivieron con la realidad política y comprendieron la actitud benevolente del gobierno populista de Cárdenas. A su casa asistían cientos de campesinos veracruzanos a platicar con Tejeda sobre sus problemas, allí siempre eran bien recibidos y oídos. En casa de Tejeda conocieron a Lázaro Cárdenas, un hombre que causó un gran impacto en la joven pareja alemana.

Fueron tiempos de lectura, de grupos de discusión, de grupos de amigos, de toma de conciencia de la historia del país, de su cultura antigua y colonial impresionante, de una fuerte cultura



popular que persistía. En la bibliografía de Cetto encontramos a Prescott, y su "The Conquest of Mexico and the Conquest of Peru", del siglo pasado, encontramos a Bernal Díaz del Castillo, que Max leía por las noches a sus hijas, el famoso "Ensayo Político sobre el Reino de la Nueva España" en cuatro volúmenes de Alexander von Humboldt, todos los libros de Bruno Traven. Con respecto al arte prehispánico se hallan en esa biblioteca todos los libros de Westheim, de Soustelle, muchos sobre los mayas: Thompson, Morley, Hartung. Reconocemos en esos libros de lectura una búsqueda que fructificaría por aquellos años. Cetto visitó estos sitios arqueológicos y arquitectónicos, buscando pautas para la nueva arquitectura mexicana. comprendió la necesidad de que el arte y la arquitectura en nuestros países se nutriera de sus profundas raíces históricas. Su entendimiento de esa arquitectura antigua y la colonial se plasma en su libro titulado "... de 1960, donde describe justamente la arquitectura antigua y colonial.

Durante los años de la Segunda Guerra Mundial ellos conocieron a importantes investigadores, con quienes compartían el cariño y la admiración por México. Entre ellos a algunos norteamericanos que llegaron a México durante la Segunda Guerra Mundial, como John McAndrew, quien realizaría un importante estudio sobre las capillas abiertas del siglo XVI en México. Al igual que Elizabeth Wilder Weisman, quien estudiara la escultura de la época colonial mexicana. También frecuentaban a George Kubler, especialista en la arquitectura mexicana del siglo XVI. Todos ellos se reunían alrededor de los mexicanos Manuel Toussaint y Salvador Toscano. Al terminar la guerra fueron editados los frutos de las investigaciones de todos estos extranjeros sobre el arte mexicano. Igualmente conocían Catarina y Max al francés Jacques Soustelle, al alemán Paul Westheim. Ambos sobresaldrían por sus estudios sobre la época antigua. Paul Westheim participaría en la investigación sobre el arte antiguo, afirmándolo por primera vez como estética. En todos los grupos en que se movía esta joven pareja, se aprecia el gran impacto que causó en esa gente el descubrimiento de las antiguas culturas de México, que resurgirían revaloradas en los trabajos e investigaciones de estos artistas e intelectuales mexicanos y exilados europeos y norteamericanos.

En cuanto a la arquitectura en México había mucho campo para un arquitecto de sensibilidad expresionista. Aún la arquitectura funcionalista, que se había desarrollado en México después de la Revolución demostraba un fuerte apego a la tierra, a los elementos regionales. Toda la búsqueda que emprende Cetto junto a otros se reflejarán en su obra en los años cuarenta y cincuenta. Por lo que se trata de una obra preferencial, fecunda y simbólica de ese momento. Esta búsqueda no es individual, sino fruto de una historia, en la que muchos grupos participaron. Cetto



4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

compartió esta búsqueda con un grupo de arquitectos de vanguardia, como lo eran Barragán, O'Gorman, del Moral, Rubio y de artistas como lo eran Jesús Reyes Ferreira, Mathias Goeritz, Carlos Mérida, Rufino Tamayo, Diego Rivera y Frida Kahlo. En todos ellos la reflexión sobre las raíces propias de México es ineludible y fuente de inspiración.

Es en este punto, donde yo observo la aportación de la experiencia de Max Cetto. El se incerta en esta búsqueda gracias a su bagaje expresionista, que le posibilita no sólo comprenderla, sino enriquecerla. La sensibilidad creada por los expresionistas le permitió a Cetto descubrir la arquitectura prehispánica y maravillarse ante ella. Fue capaz de valorar a tal grado aquella arquitectura del pasado, que encontró en ella conceptos fundamentales para la arquitectura mexicana de su momento. Esta sensibilidad también fue compartida por otros artistas expresionistas exilados en México por causa de la Segunda Guerra Mundial y del nacional-socialismo. Esta revelación los invitó a permanecer.

Interesante resulta el caso de Paul Westheim, quien había sido un reconocido crítico de arte del expresionismo en Alemania. llega a México en 1941 y descubre al México antiguo como un fenómeno artístico. Al respecto comentó Mariana Frenk, esposa de Westheim: "se lanza con pasión sobre el estudio [de la antigua cultura mexicana] [...] y le ayuda una cierta afinidad entre el expresionismo europeo, cargado de ideas transcendentales y, en muchos casos, religiosas, y el crear de los pueblos mesoamericanos, que con pocas excepciones, era expresión de profunda religiosidad. Para exteriorizar sus vivencias - vivencias colectivas en un caso, individuales en el otro - ambos se servían de la forma expresiva. A Westheim el paso de un arte expresivo a otro arte expresivo no le parecía tan difícil" <48>. Al llegar a México "lo esperaba una de las más hondas experiencias de su vida: su primer encuentro con los tesoros de la antigüedad mexicana. Ante la Coatlicue, ante las máscaras toetihuacas y los relieves de Palenque siente algo como una descarga eléctrica, un "coup de foudre", una pasión a primera vista" <49>. Desde entonces Westheim le repite constantemente a Mariana, que "Este es una pis en que un estudioso del arte puede vivir" y se lamenta de no haber llegado diez años antes. Westheim descubre la fuerza de abstracción utilizada en el arte antiguo mexicano y lo proclama como arte, a la altura de las demás expresiones artísticas del mundo. Pero Westheim también conoció y admiró profundamente la obra de José Clemente Orozco, en la cual se revela una fuerte influencia expresionista o una sensibilidad muy emparentada. Algo similar ocurre en el caso de Rufino Tamayo, quien se inspiró en las pinturas murales de Bonampak en cuanto a los colores de sus pinturas. Lo mismo habían hecho los



En México (1938 - 1980)

expresionistas a principios de siglo. No es de sorprenderse entonces, que Westheim le dedicara un libro a Tamayo.

Otro alemán de herencia expresionista es el pintor, escultor y arquitecto Mathias Goeritz (1915-1990), quien llega en 1949 a México huyendo del fascismo europeo e invitado a participar en la creación de la nueva escuela de Arquitectura en la Ciudad de Guadalajara. Goeritz después de haber estudiado en Danzig y Berlín, donde se nutre del Dadaísmo y del Expresionismo, llegó a España, donde abrió la "Escuela de Altamira". Su pasión por las pinturas prehistóricas en Altamira es reflejo de esa actitud expresionista de volver a las culturas primitivas. En México pronto conocerá a Luis Barragán y a Jesús Reyes Ferreira. Conjuntamente realizarán muchos proyectos. Con Barragán había trabajado desde hacía diez años Max Cetto. Este grupo de avanzada en el medio mexicano, tiene muchos nexos con el expresionismo. Esto es evidente por la reunión de Cetto y Goeritz, pero también por el uso del color de Reyes Ferreira, muy similar al que utilizaban los expresionistas desde principios de siglo. Además Barragán cuenta que en 1928 conoció a José Clemente Orozco en Nueva York. Este gran muralista mexicano le abrió con sus pinturas de los pueblos mexicanos, en donde las casas presentan grandes volúmenes, en donde se enfatiza el muro, el volumen cerrado. Pero seguramente le habló del expresionismo, que recomendó conocerlo en Europa. En 1935 Barragán tuvo en su largo viaje por Europa posibilidad de conocer el expresionismo, en ese momento aún podía exponerse en Alemania. La obra de Foelzig y de Mendelsohn había sido representada en muchas ocasiones en las revistas internacionales que Barragán se esforzaba mucho por conseguir, por lo tanto eran conocidas por Barragán. El expresionismo fue una corriente conocida en toda Latinoamérica y copiada en muchos casos.

Cetto tenía buena amistad con Westheim y Goeritz y compartieron estos sentimientos frente a la gran cultura que se les presentaba. Tristemente a Max Cetto se le presentaron pocas oportunidades para realizar obras individuales desde el principio. Pero San José Purda en enero de 1940 fue un importante experimento para Cetto, en donde comprendió la fuerza de la naturaleza y las tradiciones. Pocas experiencias serían tan interesantes como esa. Colgados de una rocosa barranca se encuentran hotel y balneario, en un rincón olvidado de Michoacán. En ese momento Cetto pudo demostrar su sensibilidad por el paisaje y la fuerza de su expresión, el simbolismo en las formas redondas. Para él el lenguaje de la arquitectura moderna, que se empezaba a imponer como internacional no era un imperativo. Cetto dominaba la técnica, y comprendía en San José Purda el imperativo de la naturaleza. Es en ese medio donde comprende la importancia de la piedra, que de allí en adelante fue su material preferido.



4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

Las casas que construyó Cetto en México demuestran el dominio de la arquitectura técnica lograda desde Frankfurt, para entonces integra esa interpretación de México en su obra. Siempre respeta el terreno, lo recorre en varias ocasiones, para conocer las mejores vistas, la mejor orientación, descubrir desde donde debe desplantar su edificio. Utiliza elementos regionales, la piedra, la madera, permite que la vegetación penetre a la casa y propone esa vegetación como elemento primordial, al cual el elemento arquitectónico reverencia.

En este estudio sólo analizaré las casas que Cetto construyó de 1939 a alrededor de 1960 en México, porque es durante este periodo en el que él desarrolla una fructífera búsqueda para concebir el espacio de la casa, enraizada siempre al terreno sobre la que está construida.

Ese amor a la tierra que demuestra Cetto y radicaliza en el Pedregal, donde se asienta sobre un terreno inhóspito, de allí su poesía, une a Cetto a los expresionistas y a Wright. Neutra en cambio prefería distanciarse de la tierra. El construye una fuerte placa de concreto que elevaba su obra sobre la tierra. Wright utiliza el elemento vertical que ancla su construcción a la tierra. El elemento horizontal lo realce con el horizonte y la planicie del paisaje de las praderas. Por ello Wright hablaba del espíritu de la pradera, que a él lo contenía. Pero ese amor a la tierra también identificaba a Cetto con la arquitectura mexicana popular. El amor a la tierra es un sentimiento muy fuerte en todos los pueblos de América Latina.

Con los años Cetto llamará a su interpretación rústico contemporáneo. En México logrará una síntesis de una arquitectura vernácula y la arquitectura contemporánea. Realizará con ojos expresionistas contemporáneos en los pueblos mexicanos una minuciosa lectura de esa arquitectura que cubría todo el país. Comprendió que los criterios de aprehensión del exterior que le permiten cristalizar una arquitectura eran muy similares a los del pueblo. Los criterios con las cuales los expresionistas valoraban el arte y el impacto que las antiguas culturas causaron en ellos, les permitió en la arquitectura a principios de siglo comenzar una fructífera y renovada búsqueda en el arte de esas culturas antiguas, llamadas "primitivas", marginadas. Rescataron así el color, las formas, los símbolos, la tradición, la escala, la metáfora, la abstracción y otros elementos de aquellas culturas. Estos elementos también los observamos así en el grupo que rodeó a Cetto en México, Rubio, Barragán, Goeritz, Tamayo, Mérida, el O'Gorman de su propia casa en San Jerónimo, el de las cuevas y de la piedra.

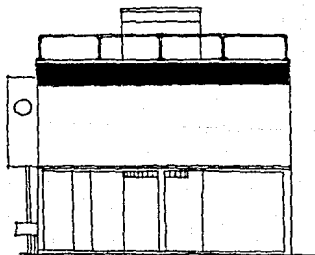
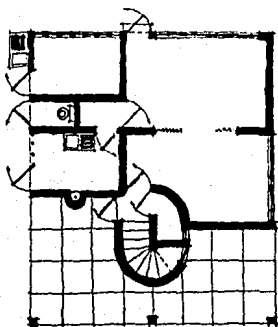
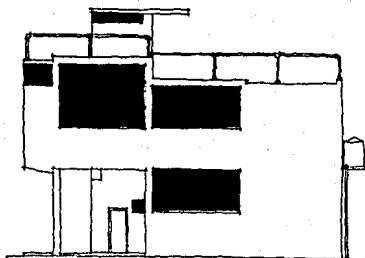
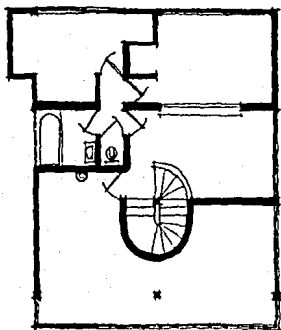


Cetto ayuda a que la arquitectura mexicana, vuelva los ojos hacia atrás. La cultura vernácula popular, para algunos mexicanos, significaba lo atrasado, lo "primitivo" y despreciable. Cetto, al igual que muchos otros extranjeros desconocían una cultura popular tan arraigada, tan "barroca", tan compleja y profunda. Por esto ellos pudieron recordar, que en esa cultura se encontraban las raíces de la nueva. No se podía simplemente ignorar, o pasar por encima. Además el expresionismo le daba a Cetto herramientas científicas para valorar ese arte popular. Lo que en ciertos arquitectos mexicanos era una intuición, Cetto pudo corroborarlo con seguridad. Este será el momento del cambio en algunos arquitectos, que quizás, serán los más importantes de la arquitectura mexicana contemporánea.

O'Gorman, íntimo amigo y compadre de Cetto dará un fuerte viraje. De pronto se dió cuenta, que él y los demás arquitectos radicales habían sido utilizados por el gobierno para dar la imagen, a la sociedad posrevolucionaria, de que el gobierno se preocupaba por resolver las necesidades del pueblo. Pero en cuanto los arquitectos habían resuelto los problemas técnicos de la nueva arquitectura, esa nueva corriente funcionalista fue impuesta como corriente oficial, olvidando a sus creadores. Esos arquitectos hubieran sido demasiado radicales, por ello sólo se tomó el trabajo de un cierto grupo de arquitectos ligados al poder. Al ser marginados, muchos de estos arquitectos comenzaron un nuevo camino, éste es el caso de O'Gorman y de Alberto T. Arai. Este último arquitecto había sido parte del grupo de Arquitectos Socialistas, más tarde estudió Filosofía y realizó en 1949 estudios sobre Bonampak, publicados en un libro "La arquitectura de Bonampak. Ensayo de interpretación del arte maya" <50>. En ese estudio resalta la idea, muy utilizada por la arquitectura mexicana de los cuarenta, de la integración de la pintura, la escultura y la arquitectura, en este caso en el arte maya. Sus diseños se plasmarían en el diseño de los Frontones de Ciudad Universitaria.

Juan O'Gorman había sido el precoz rebelde, que luchó por una arquitectura nueva en México. Su gran aprendizaje dentro de la experimentación para una arquitectura al servicio del pueblo se remonta a la construcción de escuelas a principios de los años treinta. Su éxito fue determinante para que se prosiguiera en la búsqueda de esta arquitectura funcional. A finales de los años treinta encontramos a Juan O'Gorman dominando perfectamente el lenguaje moderno, como fiel admirador de Le Corbusier, ejemplo de ello es la casa en Santa Rita No. 24 de 1937 <véase representación 50>, donde se reconoce transformado el esquema de la Villa Savoye de 1929-1931. Alrededor de 1940 O'Gorman cambia radicalmente. En este viraje Max Cetto tuvo una fuerte y directa influencia. O'Gorman olvida a Le Corbusier y comienza a aprender

50. Casa en Sta. Rita 24, Arq. Juan O'Gorman, 1937, Cd. de México.
Fachadas y Plantas.





En México (1938 - 1980)

de Wright. De allí en adelante promueve una arquitectura orgánica, cuya cristalización es la casa propia de O'Gorman en San Jerónimo de 1947. La influencia de Wright a partir de este momento es en nuestro medio muy importante. Wright propone caminos nuevos. A algunos grupos de arquitectos, que por aquellos años buscaban una arquitectura mexicana, Wright les propuso alternativas. México requería de una arquitectura propia, moderna, pero con rasgos mexicanos, que identificara la imagen de México en el extranjero. En este sentido fue fundamental la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, que se volvió metáfora de nuestra arquitectura en el exterior. En esta búsqueda de los años cuarenta y cincuenta Wright fue un pionero.

El pasado arquitectónico de Cetto era preciso y adecuado en ese momento mexicano, su herencia expresionista y wrightiana eran necesarias. El México de entonces no le ofreció un lugar correspondiente, pero Cetto poco a poco supo comenzar de nuevo. Tristemente su obra realizada durante los primeros años en México no pudo reclamarla porque aún no tenía permiso para trabajar y "andan navegando bajo el nombre de otro arquitecto" (51). Es impresionante que ante ciertos golpes tan duros, como el ser ignorado casi por completo en un medio, que no le daba crédito por su trabajo y que tenía ser rebasado por ese extranjero, Cetto callara debido a una personalidad sumamente respetuosa y cortés. La tragedia europea le había enseñado a agradecer la tranquilidad con la que podía desempeñarse en algunos trabajos. Aprendió a no protestar contra el hecho de que su talento sirviera para agrandar el prestigio y la fortuna de algún otro arquitecto.

4.2.2. La construcción de vivienda privada en México (1925-1955)

En los años veinte en México entraba la arquitectura de entreguerras europea. Todos los edificios para las actividades propias del moderno estilo de vida que entraba en esos años, como lo eran los cines, las casas departamentales, los exclusivos centros deportivos, los edificios de oficinas, serían construidos por la iniciativa privada en esos nuevos estilos.

De igual manera surgieron en los años veinte y treinta para la creciente y consolidada clase media de la ciudad de México nuevas colonias, como la Hipódromo, Condesa, Roma, Escandón y Tacubaya, que representan en conjunto las zonas más profusas y homogéneas del art-decò. En la Colonia Hipódromo, Javier Stávoli construyó un Teatro al aire libre y pérgolas circundantes (1927). Son del arquitecto Buenrostro tres edificios muy especiales: el



4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

Roxy, el San Martín y el Tehuacán (1931) alrededor del Parque México. El edificio Basurto, uno de los edificios para la burguesía, proyectado y construido (1940-1944) por Francisco J. Serrano, demuestra un juego muy creativo de volúmenes. El mismo construye el interesante Edificio Jardín (1931) y muchas casa habitación muy características en esas colonias y cines con novedosos juegos de luces, que él conoció y estudió en los Estados Unidos. A pesar de que Serrano sólo aceptaba haber recibido influencia de Le Corbusier, vemos en sus obras la presencia de Frank Lloyd Wright y Erich Mendelsohn. González Lobo hace la distinción entre aquél art-decò, que fue copia fiel de modelos extranjeros y aquél otro que llamó "art-decò nacional" que fue obra de Juan Segura y Francisco Serrano, arquitectos entusiastas y muy creativos, que no sólo reprodujeron al art-decò, sino que lograron una síntesis y una aportación mayor.

Otra corriente que se difundió desde aquellos años y que fue promovida por los especuladores de terrenos en todas las nuevas colonias de clase media y alta en la ciudad de México, fue el "colonial californiano", que proliferó hasta los años cincuenta. En aquél tiempo en California estaba de moda una arquitectura colonial plateresca, con un toque popular mexicano, ranchero y provinciano. Se trata de viviendas de aplanados, con arcos en ventanas y puertas, aleros con tejas, rejas forjadas y elementos barrocos en canera. A pesar de ser una arquitectura inspirada en el colonial mexicano, llegó a México como una moda impuesta por los Estados Unidos.

En algunos edificios de vivienda y de oficinas de los treinta y cuarenta se observa una fuerte influencia de los expresionistas alemanes. Esta influencia es evidente en edificios que se curvean en sus esquinas, citando claramente algún proyecto de casa comercial de Poelzig o de Mendelsohn. Al igual que en otros edificios, que remarcan el movimiento de la esquina, utilizando pronunciadas cornisas y gruesas mangueterías acompañando las franjas horizontales acristaladas, como lo hacía Mendelsohn en sus almacenes alrededor de los años 1927 y 1928. Muchos edificios y casas en esquinas del centro, de la colonia Roma, Hipódromo, y otras se curveaban de muchas maneras, creando balcones, miradores, espacios de estar redondos. Se trataba de búsquedas nuevas, muy cercanas a las que habían experimentado los arquitectos expresionistas alemanes, en los que se inspiraban. Enrique Browne corrobora, que esta influencia de los expresionistas fue general en toda América Latina: "La salida predilecta fue recurrir al expresionismo: ofrecía más posibilidades simbólicas a los edificios representativos sin alejarse de los límites del estilo internacional" (52). Más adelante en México, ya no sólo serían utilizadas algunas formas expresionistas como meras metáforas por los arquitectos



En México (1938 - 1980)

mexicanos. Algunos arquitectos reconocían en la búsqueda de los expresionistas alemanes criterios muy próximos a los que se requerían aquí para crear una sensibilidad estética propia, que permitiera concebir el espacio en nuestras tierras.

A finales de los años treinta comenzó vertiginosamente la construcción de viviendas colectivas de rentas; también la iniciativa privada tenía confianza en el "despegue" mexicano. Los terrenos eran aprovechados intensivamente. Encontramos en este sector de la construcción para el "consumo mercantil" ejemplos muy interesantes del nuevo lenguaje. A finales de los treinta y principios de los cuarenta vemos muchos edificios modernos en la colonia Cuauhtémoc, de un funcionalismo sencillo, que lograban una gran unidad en la colonia, edificios de cuatro pisos con franjas de ventanas corridas, demostrando hacia afuera el funcionamiento en el interior, con aplanados, dialogando así unos con otros. La búsqueda de esta arquitectura se refleja en la obra de Luis Barragán, pero con mucho más talento en la obra de Enrique del Moral. Esto se observa claramente en la Glorieta Melchor Ocampo, donde los dos edificios de las esquinas son de ambos arquitectos. La Glorieta Melchor Ocampo, representa el punto de llegada de Max Cetto. Cetto arribó a México a finales de 1938 o a principios de 1939. Barragán le da créditos en un edificio para apartamentos para cuatro artistas en la Glorieta Melchor Ocampo, de 1939, que sin duda representa la mejor obra de Barragán de aquella etapa funcionalista.

4.2.3. La pareja de trabajo Luis Barragán y Max Cetto

Para lograr entender la participación de Cetto con Barragán habrá que estudiar las obras que Barragán realizó en ausencia de Cetto. Barragán <SB> (1905-1989) nacido en Jalisco, estudió en Guadalajara la carrera de Ingeniero Civil, presentando ciertos cursos para obtener la carrera de Arquitecto. Terminados estos estudios en 1924 viajó durante dos años a Europa, regresó en 1925, pero mantuvo un fuerte contacto por libros y revistas con Europa. Trabajó con su hermano, luego se independizó. Alrededor de 1928 viajó a Estados Unidos, donde permaneció tres meses en Nueva York y conoció a José Clemente Orozco y a editores de revistas norteamericanas. Esto le facilitaría dar a conocer su obra en el exterior. Regresó a Guadalajara y proyectó varias obras alrededor de 1928-1930. Estas casas demuestran una búsqueda semejante a la del neocolonial, utilizado en aquellos años, aunque enfatiza ciertas influencias de la arquitectura árabe.



En México (1938 - 1980)

mexicanos. Algunos arquitectos reconocían en la búsqueda de los expresionistas alemanes criterios muy próximos a los que se requerían aquí para crear una sensibilidad estética propia, que permitiera concebir el espacio en nuestras tierras.

A finales de los años treinta comenzó vertiginosamente la construcción de viviendas colectivas de rentas; también la iniciativa privada tenía confianza en el "despegue" mexicano. Los terrenos eran aprovechados intensivamente. Encontramos en este sector de la construcción para el "consumo mercantil" ejemplos muy interesantes del nuevo lenguaje. A finales de los treinta y principios de los cuarenta vemos muchos edificios modernos en la colonia Cuauhtémoc, de un funcionalismo sencillo, que lograban una gran unidad en la colonia, edificios de cuatro pisos con franjas de ventanas corridas, demostrando hacia afuera el funcionamiento en el interior, con aplanados, dialogando así unos con otros. La búsqueda de esta arquitectura se refleja en la obra de Luis Barragán, pero con mucho más talento en la obra de Enrique del Moral. Esto se observa claramente en la Glorieta Melchor Ocampo, donde los dos edificios de las esquinas son de ambos arquitectos. La Glorieta Melchor Ocampo, representa el punto de llegada de Max Cetto. Cetto arribó a México a finales de 1938 o a principios de 1939. Barragán le da créditos en un edificio para apartamentos para cuatro artistas en la Glorieta Melchor Ocampo, de 1939, que sin duda representa la mejor obra de Barragán de aquella etapa funcionalista.

4.2.3. La pareja de trabajo Luis Barragán y Max Cetto

Para lograr entender la participación de Cetto con Barragán habrá que estudiar las obras que Barragán realizó en ausencia de Cetto. Barragán (58) (1905-1989) nacido en Jalisco, estudió en Guadalajara la carrera de Ingeniero Civil, presentando ciertos cursos para obtener la carrera de Arquitecto. Terminados estos estudios en 1924 viajó durante dos años a Europa, regresó en 1925, pero mantuvo un fuerte contacto por libros y revistas con Europa. Trabajó con su hermano, luego se independizó. Alrededor de 1928 viajó a Estados Unidos, donde permaneció tres meses en Nueva York y conoció a José Clemente Orozco y a editores de revistas norteamericanas. Esto le facilitaría dar a conocer su obra en el exterior. Regresó a Guadalajara y proyectó varias obras alrededor de 1928-1930. Estas casas demuestran una búsqueda semejante a la del neocolonial, utilizado en aquellos años, aunque enfatiza ciertas influencias de la arquitectura árabe.



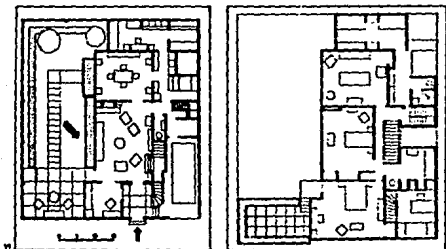
Estas influencias Barragán las ha justificado por sus viajes al Norte de Africa. Observamos el uso del color, de las texturas rugosas, del agua, los patios, plantas laberínticas, diferentes alturas, etc. Todos estos elementos con los cuales se ha identificado a Barragán, no eran en aquel entonces frutos de una clara conciencia de relacionamiento con la arquitectura tradicional de México. Su acercamiento a la arquitectura partía de una adición de elementos, con los cuales él se identificaba intuitivamente.

En 1935 viaja a Europa, se dice que sobre todo a Francia, donde conoce la obra de Le Corbusier. En 1936 se establece en la Ciudad de México, donde trabaja como arquitecto hasta 1940 en que se dedica al negocio de especular con terrenos. Durante esos años se dedica a realizar algunos jardines. A partir de 1946 y hasta 1952-1953 especula con El Pedregal y desarrolla toda la concepción urbana paisajística de ese nuevo fraccionamiento.

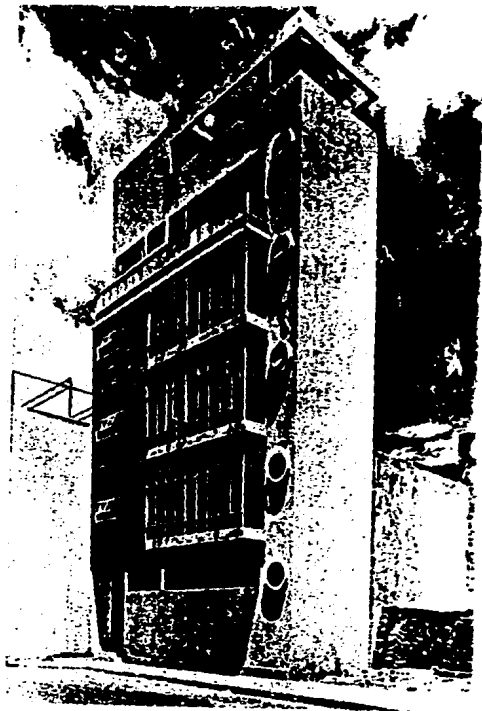
A partir de los primeros años treinta, gracias a la labor de los arquitectos radicales, el funcionalismo comienza a ser utilizado en el medio mexicano. Barragán rápidamente entiende que él también tiene que utilizar un lenguaje contemporáneo. En su viaje por Europa busca esa influencia. De esta manera de 1936 a 1940 experimenta al igual que muchos otros, con esa nueva técnica del concreto armado para edificios de varios pisos, en los cuales se debe aprovechar al máximo la luz, ventilación y el espacio. Ya no existe el juego de vistas de la casa desde el jardín, en estos edificios es fundamental la fachada desde la calle. En esa fachada son fundamentales las proporciones, entre vanos y macizos, la modulación de la herrería, lo cual vuelve claro y elegante el manejo en fachada.

Conociendo las obras de Barragán anteriores a la llegada de Cetto se puede intuir como se benefician ambos arquitectos de esta relación. Al establecerse Barragán en la Ciudad de México, construye en 1936 las casas duplex frente al Parque México, Av. México No. 36 y No. 38, Col. Hipódromo Condesa. Estas casas son las mejores obras de esta etapa. Katzmann cita mucho las casas de Barragán de aquella época. Sin duda son obras novedosas, se ubican dentro de una búsqueda del dominio del nuevo lenguaje técnico. La obra de Barragán sólo se inscribe en el ámbito habitacional. No hay que perder de vista, que muchos otros arquitectos también construyeron interesantes casas por estos años, experimentando el nuevo estilo de su época. Vemos en esta búsqueda como excelentes frutos la casa de Dublin 7 de José Villagrán <véase representación 51>, la casa de Estrasburgo de Enrique de la Mora, en la que, en 1938, construye sobre un terreno de 27 m2 varios departamentos <véase representación 52>. Una casa en Acapulco de Carlos Obregón Santacilia de 1937 <véase

51. Casa propia del Arq. José Villagrán García. calle Dublin No. 7, México. D.F., del Arq. José Villagrán García, 1935. Plantas.



52. Casa en la calle Estrasburgo, Enrique de la Mora, 1939. Foto.





4 Max Cetto

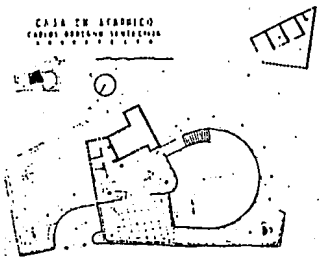
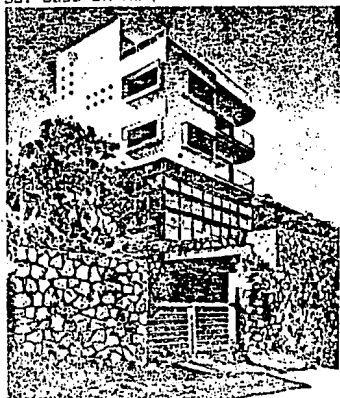
En México (1938 - 1980)

representación 53) me ha llamado la atención, por utilizar criterios similares de diseño a los que usaría Cetto varios años después. Esta casa consta de tres pisos, surge del mismo suelo en que se apoya, y se desplanta sobre muros de piedra aparente. Se trata de una planta sumamente funcional. Hacia la vista Obregón Santacilia ubica un pabellón semicircular, que funciona como terraza en los pisos superiores. Las casas en Monte Altai No. 519 de Enrique Del Moral (véase representación 54) proponen una elegancia volumétrica que Barragán no manejaba. En Barragán se observa una trayectoria interesante y ninguna etapa debe ser olvidada, cada una de ellas fue necesaria.

A lo largo de estos prolíferos años construirá muchas casas para renta: dos casas en renta en la Av. Mazatlán, Col. Roma (1936); Casa para renta en calle Guadiana No. 3 (1936-1940) (véase representación 55); Edificio de departamentos en Plaza Melchor Ocampo No. 40, Col. Cuauhtémoc (1936-1940); Edificio de departamentos calle Elba, esquina Atoyac, Col. Cuauhtémoc (1936-1940); Casa del Sr. David Kostovetsky, Ave. Nuevo León No. 103, Col. Hipódromo Condesa (1938); Casa del Sr. Arturo Figueroa Uriza, Ave. Sullivan No. 55 y 57, Col. San Rafael (1939). De todos estos edificios las casas duplex frente al Parque México (véase representación 56) y el edificio de departamento para artistas que realizan Barragán y Cetto juntos en la Plaza Melchor Ocampo (véase representación 57) son sus mejores obras. El edificio para artistas en la Glorieta Melchor Ocampo logra a pesar de la estrechez del espacio y la complejidad del predio, un edificio de un valor espacial interno inmenso. Otro proyecto interesante, en el que participó Cetto, ya que se encuentran ciertos planos de este proyecto en casa de Catarina, dibujados por él, resulta el de un edificio de apartamentos en la calle Lerma No. 147, propiedad de las Sritas. Carmen y Paz Orozco (véase representación 58), cuya fachada resulta muy elegante.

Se observa en muchas de las casas de Barragán una falta de claridad. El concebía los espacios a partir de conceptos complejos, pero a veces contradictorios, a pesar de ello logra en muchos casos, ambientes agradables. Pero la falta de claridad en sus conceptos, que seguramente se debe a que no estudió realmente arquitectura, originó en Barragán una fuerte inseguridad. Su inseguridad se demuestra en la poca obra que realizó, sin aventurarse a abandonar el ámbito de la construcción residencial. También se demuestra en la constante necesidad de reafirmar sus decisiones con sus amigos, Reyes Ferreira, Cetto, Gocritz, etc. Barragán fue un hombre de fuertes intuiciones, pero que no tenía la capacidad de llevarlas al papel, no sabía dibujar. Además estas intuiciones, si no le eran corroboradas, no se atrevía a externarlas. Por ello Barragán casi nunca dio conferencias y siempre requirió de la compañía de otras personas que le

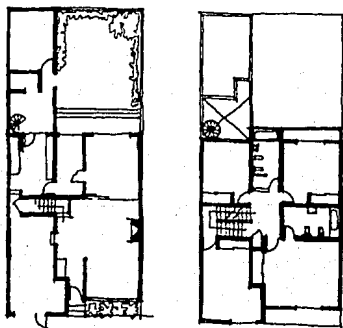
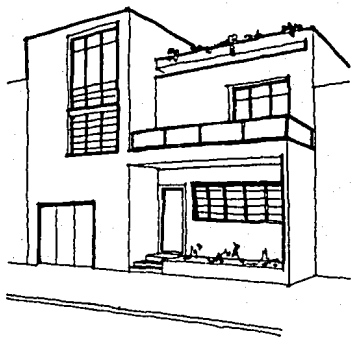
53. Casa en Acapulco, de Obregón Santacilia, 1937.



54. Casas en Monte Atai No. 519, de Enrique del Moral, 1938.



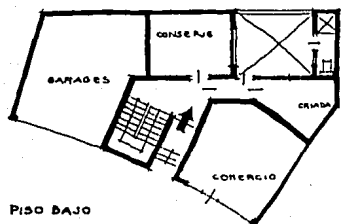
55. Casa en Guadiana No. 3, México, Luis Barragán, 1936-1940
Perspectiva y plantas



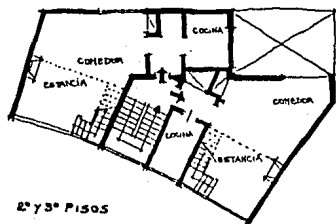
56. Casas duplex frente al Parque México, Av. México No. 36 y No. 38, Col. Hipódromo Condesa, Arq. Luis Barragán, 1936, México. Perspectiva fachada



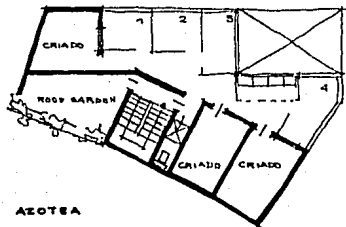
57. Plantas y fachada del edificio para artistas de Luis Barragán y Max Cetto, en Melchor Ucampo No. 39. 1939.



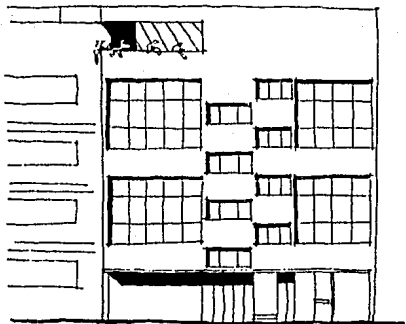
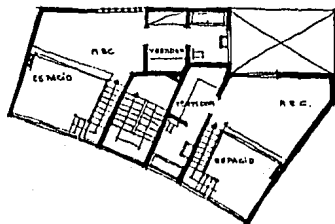
PISO BAJO



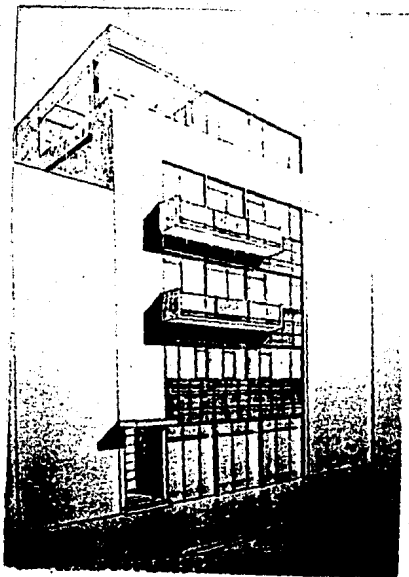
2° y 3° PISOS



AZOTEA



58. Foto de los planos de la fachada del edificio en Río Lerma No. 147, de Luis Barragán (y Max Cetto) del archivo Max Cetto.





4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

confirmaran sus intuiciones. En este sentido Cetto fue fundamental para motivar el cambio hacia la arquitectura madura de Barragán.

Cetto habla demostrado una gran claridad de conceptos y capacidad de síntesis desde sus primeras experiencias profesionales a los 24 años. Claridad que también muestra en su madurez como historiador de la arquitectura. Barragán requería de esa claridad. Cetto era un arquitecto de nivel internacional, que tenía un dominio de la arquitectura racional con la cual Barragán estaba aún experimentando.

Durante aquél primer tiempo Cetto proyectó y dibujó para él. Tras algunas escasas indicaciones de Barragán él debía proponer y diseñar los espacios. En este sentido resultará interesante citar una descripción que hace el último colaborador de Barragán, Raúl Ferrara, sobre su trabajo con él: "Luis no dibujó nunca. En más de veinte años jamás lo vi sentarse al restirador con una regla "I" y las escuadras. Sobre mis propuestas, él hacía indicaciones con pequeños croquis y ponía algunas medidas, generalmente hablaba" <54>. Muy similar me imagino el trabajo con Cetto, pero Barragán en ese momento aún carecía de la experiencia y de una expresión propia, como si la tuvo veinte años más tarde.

Sobre aquellos momentos relató Cetto en una entrevista: "Por las tardes trabajaba con Luis Barragán. Yo no trabajé en las oficinas sino que me llevaba el trabajo a la casa y así era posible sostener a mi pequeña familia y el sueldo que me daba Villagrán fue de lo más sencillo que se puedan imaginar, pues yo ganaba treinta y siete pesos con cincuenta centavos semanales y en los otros trabajos ahí sí me pagaban lo que yo pedía y eso también porque aún no tenía permiso de trabajar aquí, sino hasta que arreglé que se me permitiera quedarme en el país. Ahora bien, los trabajos que yo hice, los realicé en calidad de empleado, así que nunca pude reclamarlos y ahí andan navegando bajo el nombre de otro arquitecto" <55>.

El encuentro entre ambos arquitectos fue muy importante. Barragán era un hombre de mucha intuición, de un carácter sumamente fuerte e impositivo, pero al poco tiempo de trabajar con Cetto, tuvo mucha confianza en el talento de él, a tal grado que le da créditos en la obra de Melchor Ocampo y ocho años más tarde le encarga construir las tres primeras casas en el Pedregal, para que Cetto concibiera la estética arquitectónica de aquél paisaje.

Pero la reflexión de Cetto durante sus estudios con Foelzig, en Frankfurt, en el exilio junto con Wright y Neutra y su confrontación con México no le permiten quedarse allí. El



En México (1938 - 1980)

funcionalismo debía dejarse atrás, era necesario pasar a otra búsqueda. Durante el trabajo Cetto y Barragán debieron comentar sobre la arquitectura europea y norteamericana. Cetto le platicaba sobre sus experiencias y la búsqueda de los grupos con los cuales se identificaba. Barragán también estaba sumamente informado sobre los acontecimientos. De igual manera hablarían sobre la necesidad de que la arquitectura mexicana moderna volviera a sus propias raíces. De esta manera Barragán es capaz de comenzar un cambio. Dejar atrás el funcionalismo a la Le Corbusier y volver a la cultura de las haciendas de Jalisco, de las que él provenía en Jalisco.

Para ambos arquitectos esta relación fue importante. Cetto expresó desde un principio la necesidad de crear una arquitectura que recogiera elementos de la arquitectura nacional. Barragán intuitivamente también sabía esto, pero no poseía una teoría que fundamentara esta intuición. Este método intuitivo conllevaba una fuerte inseguridad, que Barragán no era capaz de solucionar solo. Esta inseguridad lo acompañará durante toda su vida. Pero en esta etapa, a finales de los años treinta, su inseguridad debió ser muy fuerte. Barragán sentía la necesidad de dominar la nueva arquitectura, que provenía de Europa, en este sentido entiendo yo la mayoría de sus obras lecorbuserianas de ese momento, que dejan totalmente de lado sus búsquedas de los años veinte. Al lado de Cetto Barragán aprendería la necesidad de proyectar con conceptos claros, esenciales y sintéticos. Este cambio lo captamos en la Glorieta Melchor Ocampo, donde la fachada del edificio de la esquina de Barragán está compuesto de varios elementos, unidos, ensamblados, mientras que la fachada en el No. 38, donde "participa" Cetto, al igual que la de Río Lerma 147, fueron concebidas a partir de un concepto claro.

Pero no sólo en esto Cetto ayudaría a Barragán, sino que Cetto insistiría en volver a la arquitectura tradicional. En 1940 Cetto junto con Jorge Rubio experimentarán esta vuelta a lo tradicional con mucho éxito en el Hotel y Balneario San José Purda, Michoacán. Barragán comprendía intuitivamente esta necesidad, pero no se sentía lo suficientemente seguro para intentar una arquitectura de este tipo. A mitad de los años cuarenta Barragán experimentará en esa búsqueda en ciertos jardines por Tacubaya. Los jardines apasionaban a Barragán desde su juventud. Pero a la vez implicaban una manera muy poco comprometida de intentar entrar a esa nueva expresión. Su casa más adelante es el primer intento de volver arquitectura esa nueva concepción.

Es necesario estudiar su casa profundamente en este sentido. Fue concebida durante muchos años y construida en varias etapas, en ella participaron muchos arquitectos y artistas amigos de



4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

Barragán con sugerencias y recomendaciones. Entre ellos se encontraba Max Cetto, quien desde 1939 impulsó en él esta arquitectura. En 1949 llegó desde España Mathias Goeritz, quien junto con el pintor Jesús Reyes Ferreira y Barragán comenzarían un nuevo equipo de trabajo.

La imagen que se suele reproducir de Luis Barragán muestra a un Barragán que en la total soledad de 1940 a 1950 domina la arquitectura moderna, su capacidad de abstracción y síntesis, crea su propia vertiente y vuelve a sus raíces de la hacienda por intuición propia y con una seguridad que contagia a Goeritz y los demás. La participación de Max Cetto durante todo ese decenio es totalmente ignorada, en pro del "mito" que se creó desde entonces sobre Barragán mismo. Muy interesante resulta la ponencia de Javier Guzmán Urbiola para el Simposio sobre Luis Barragán, que se celebró en 1990 en la Ciudad de México, en donde demuestra la maquinación de Barragán para crear una imagen de su obra, exaltando algunos aspectos y ocultando aquellos que contradijeran esa imagen.

El estudio de la colaboración de Cetto y Barragán a lo largo de los últimos años treinta, los cuarenta y los primeros cincuenta en el Pedregal es importante para comprender el cambio en Barragán a la obra de madurez. Yo afirmo que en este salto que da Barragán a una obra madura, la figura de Cetto es clave, fundamental. Barragán supo entender lo que Cetto quería comunicarle. Cetto no sabía el mal uso que iba a hacer de esa información. Aún las obras del Pedregal, que son de Cetto con una ligera asesoría de Barragán han "navegado bajo el nombre de" Barragán. Estudiando esta colaboración llegaremos a entender mucho más claro el verdadero mérito de Barragán.

4.2.4. La pareja de Max Cetto y Jorge Rubio

Al llegar Cetto a México, al mismo que trabajaba para Villagrán y Barragán conoció también a un joven arquitecto mexicano, Jorge Rubio, de Yucatán, que llegaba a México después de haber estudiado arquitectura en los Estados Unidos. Ambos simpatizaron rápidamente y comenzaron a trabajar juntos. La principal obra que efectuaron conjuntamente fue el Hotel y Balneario San José Purda. Terminaron el proyecto en enero de 1940. Poco después comenzaron a construirlo.

En este hotel y balneario hay toda una concepción muy novedosa para el México de aquel entonces. Ambos arquitectos conocían y dominaban la arquitectura moderna, pero en San José



En México (1938 - 1980)

Furúa proponen una arquitectura de piedra en su totalidad, que se acomoda orgánicamente en una barranca rocosa. La vegetación y el paisaje en San José Purúa son imperativos para el proyecto. Las grandes zirandas amarillas, que cuelgan sus enormes ramas a todo su alrededor son rodeadas por los edificios, de tal manera, que la arquitectura es un momento de reverencia a la naturaleza. La roca de la montaña traspasa los muros y muestras su presencia en los corredores del hotel. Los corredores empotrados con columnas de piedra y envigados de madera, cubiertos con teja, crean un ritmo desde el cual se admira el paisaje en todos los recorridos.

Rubio y Cetto diseñaron este conjunto en una semana, no desde el restirador, sino sobre el terreno ayudados por el clásico bote de cal. Desde allí ambos imaginaron los espacios y más tarde los pasaron al papel. San José Purúa, que fue el hotel preferido de la elite mexicana, fue muy visitado durante los años cuarenta, cincuenta y sesenta. Muchos arquitectos fueron especialmente para entender esa nueva expresión. Se trata de una arquitectura que funcionó como detonador para una arquitectura nacional. El tema de la arquitectura de piedra será muy recurrente en la segunda mitad de los años cuarenta, tanto en las grandes obras del estado como en la arquitectura habitacional.

En 1943 proyecta y construye Enrique de la Mora una casa en Acapulco, se encuentra sobre una torre de piedra, un gran mirador circular que vuela en cantiliver alrededor de dicha torre y funciona como comedor. Al centro de dicha torre la circulación vertical. Esta idea es igual a la que utilizan Rubio y Cetto en el comedor de San José Purúa <56>.

El manejo tenso de la naturaleza salvaje contrapuesto a la arquitectura de piedra despertó a Barragán, quien en los siguientes años diseñó y realizó algunos jardines en la Colonia Tacubaya. Jardines amurallados, con cambios de desnivel y juegos con piedras, recorridos salvajes. Estos jardines para Barragán fueron el primer paso para descubrir el Pedregal.

Después de San José Purúa, Cetto diseñó con Rubio muchas casas en la ciudad de México. En el archivo de Catarina Cetto se encuentran los siguientes planos sobre esa época:

Proyecto de edificio de apartamentos de cuatro pisos, calle de Santa Veracruz, mayo de 1940; proyecto de un edificio para estudios, calle Santa Veracruz y San Juan de Dios, diciembre 1940 <véase representación 59>; proyecto para edificio, calle Santa Veracruz No. 67, abril 1941; edificio, calle Atlixco <véase representación 60>, noviembre 1941; casa de apartamentos, calle de Puebla, agosto 1942; proyecto para un edificio, calle Santa

59. Fotos del edificio de estudios en plaza Santa Veracruz, esquina con San Juan de Dios, Jorge Rubio (y Max Cetto), 1940.



60. Foto de los planos de la fachada del edificio en calle Atlixco, Jorge Rubio (y Max Cetto), 1941.





4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

Veracruz No. 69, 1942; proyecto para una casa con dos habitaciones para la Sra. Ana Espinosa de Rubio, Calzada Melchor Ocampo, agosto 1943; proyecto para una casa de dos apartamentos para la Sra. Aimee Dutour Rouzar, calle Campos Eliseos, Fraccionamiento Campos Eliseos, septiembre 1943.

Y sin fecha se encuentran los siguientes proyectos:

Proyecto para casa habitación para el Sr. Ing. Orendain, calle Pànucu esquina con Duero; proyecto para una casa habitación para el Arq. Jorge Rubio, calle de Pànucu; proyecto para Ampliación de Fábrica de cerillos "La Imperial".

4.2.5. Las obras individuales de Max Cetto durante los años cuarenta y cincuenta

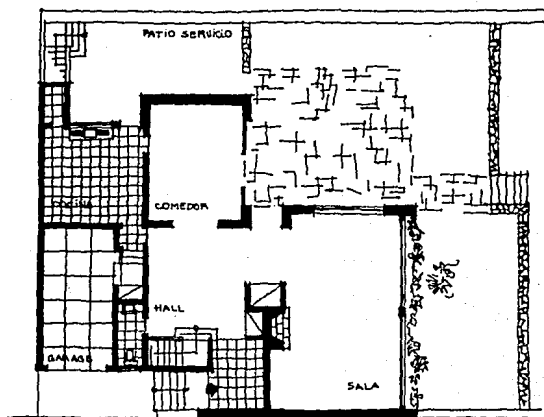
En abril de 1944 se finaliza la obra del Hospital Infantil del Centro Médico, proyectada por José Villagrán García, de cuya supervisión de obra era responsable Max. Se trataba del primer hospital del Centro Médico que se terminó. Se trató de un edificio muy agradable, que a partir de un eje, partían cinco alas de habitaciones, bien iluminadas que terminaban en unos pabellones redondos para asoleamiento de los niños. Este fue el último trabajo que Cetto realiza para Villagrán y termina en 1943 su trabajo como proyectista en colaboración con Jorge Rubio y Luis Barragán, aunque de ninguna manera termina su relación personal.

Ya como arquitecto independiente, logrando que Juan O'Gorman amablemente, firmara como arquitecto responsable los proyectos de Cetto, proyecta y construye en 1945 el estudio del pintor surrealista austriaco Wolfgang Paalen. Al próximo año proyecta y construye la casa del señor Villaseñor (véase representación 61), en la esquina de Tornel y General Cano, Colonia Tacubaya. Villaseñor sería un muy buen cliente de Cetto.

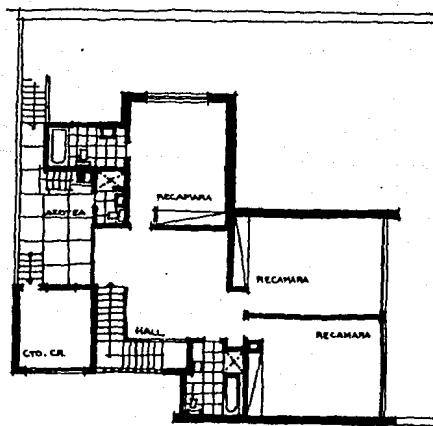
Observamos en esta casa la posición central de la chimenea, los muros de piedra de la casa funcionan como grapas del espacio que fluye libremente. El comedor y la sala forman un patio muy agradable, que se encuentra empedrado.

En la colonia Tacubaya se construirán algunas de las primeras e interesantes búsquedas hacia la arquitectura "rústica contemporánea". La casa Villaseñor en 1946, es la primera de

61. Plantas de la casa Villaseñor, Tornel y General Cano, Tacubaya, México D.F., de Max Cetto, 1946.



PLANTA BAJA



PLANTA ALTA



4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

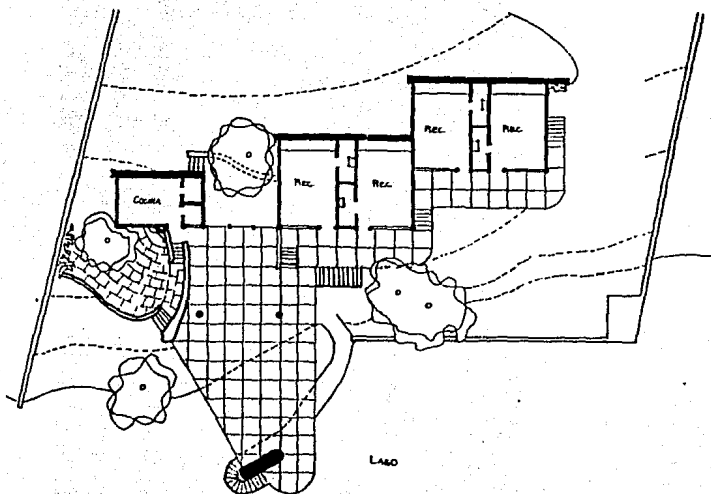
estas, aunque como referencia existen los jardines que Barragán había proyectado en esa región alrededor de 1945.

Habían comenzado a urbanizarse las afueras de la ciudad de México, zonas que permanecían aún muy poco pobladas, y que mantenían un estilo provinciano. Al construir aquí en la segunda mitad de los cuarenta, "un grupo de los pioneros funcionalistas [supo en seguida que] la plástica de los prismas puros no está muy lejos de la geometrización de las arquitecturas vernáculas, ni siquiera de la de los conventos del siglo XVI" (57). De esta manera surgen después de la casa Villaseñor en Tacubaya en 1947, proyectada y construida en etapas la casa particular de Luis Barragán en Francisco Ramírez (véase la representación 63), la casa de Enrique del Moral (1948) (58) a unos pocos metros de allí (véase la representación 64), en el Sur de la ciudad se construye en 1948 la Casa Hill de Max Cetto en Guerrero # 10 (véase la representación 65), en donde Cetto propone un juego volumétrico muy interesante, y los grandes paños ciegos dominan sobre los vanos, a veces en proporciones descomunales; aprovechando los valores de los materiales rústicos.

Durante todos los años cuarenta y cincuenta Cetto se reunía regularmente en la casa de Luis Barragán, con Jesús Reyes Ferreira, Edmundo O'Gorman y luego también con Mathias Goeritz cuando llegó a México. Catarina estuvo presente en alguna de estas comidas con quesadillas, tequila de Jalisco y nos cuenta al respecto: "Las comidas en casa de Luis eran muy simpáticas. Luis era una persona muy interesante y en todo tenía grandeza. Cuando hizo los jardines en Tacubaya comentaban -¡Yo creo que si Frank Lloyd Wright hubiera visto ese jardín muestra, le hubiera gustado!- Luis tenía una visión para los jardines. Después hizo su casa en Francisco Ramírez y cuando quería levantar un muro preguntaba a Chucho - ¿Chucho, qué piensas de ese muro?- Y Chucho contestaba -Pues, que debería tener el tono más oscuro- Y luego seguía preguntando Barragán - Y tú Max, ¿qué opinas?- Max respondía -Debería estar más atrasado-. Todos estos comentarios Luis Barragán los tomaba en cuenta, tumbaba muros, se repintaban. Luis no descansaba hasta que todo estuviera como debía estar" (59).

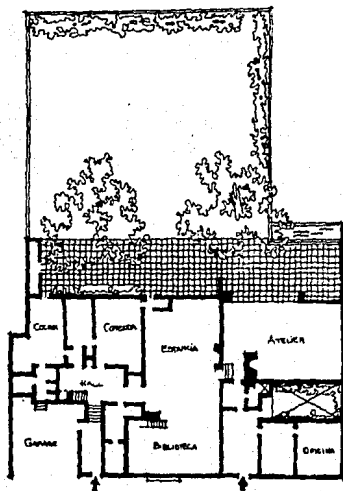
A las orillas del lago de Tequesquitengo Cetto construye en 1947 una casa para el Ing. Bernardo Quintana (véase representación 62). Esta obra resulta especialmente interesante por el juego de muros que propone Cetto al acceso y las dos grandes losas que flotan sobre el lago, ancladas por la columna-pivote de la chimenea, de la que a su vez pende una sensual escalera, que baja al nivel del lago. La relación de esta casa con el lago y todo el paisaje alrededor de éste fue el concepto central del proyecto. A lo largo de su vida Cetto proyectará y

62. Planta y foto de la casa para el Ing. Bernardo Quintana a la orilla del Lago de Tequesquitengo, Morelos, México, de Max Cetto, 1947.

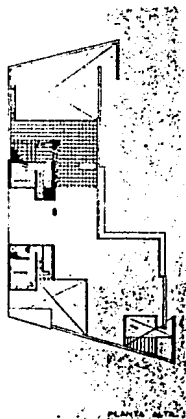
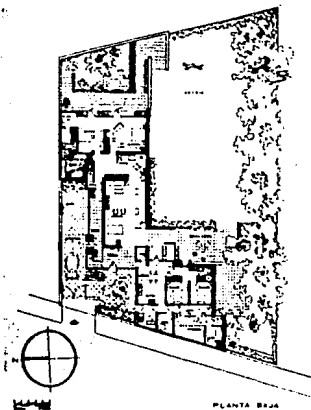
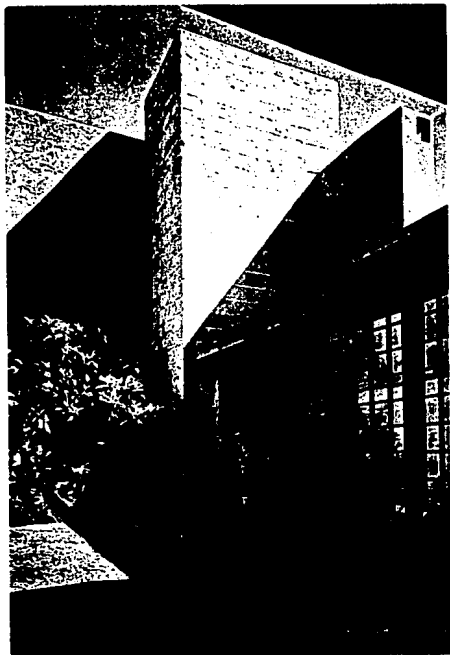




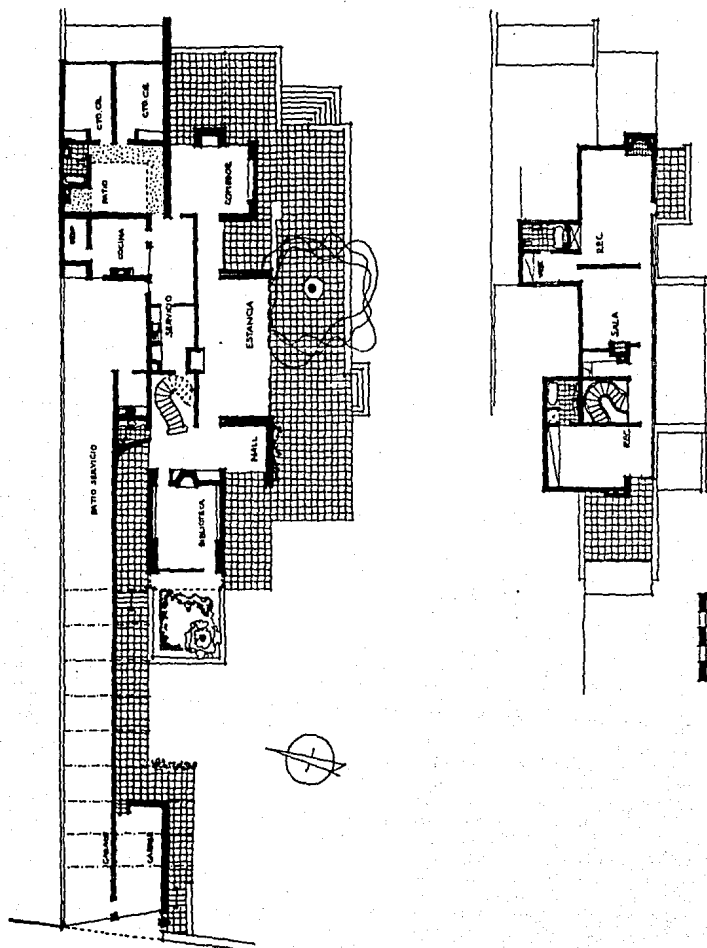
63. Planta de la casa de Luis Barragán en Francisco Ramírez, Tacubaya, 1947.



64. Planta y foto de la casa de Enrique del Moral, en Francisco Ramirez No. 5, Tacubaya, 1948.



65. Plantas de la casa Hill, Calle de Guerrero No. 10, de Max Cetto, 1948.





4 Max Cetto

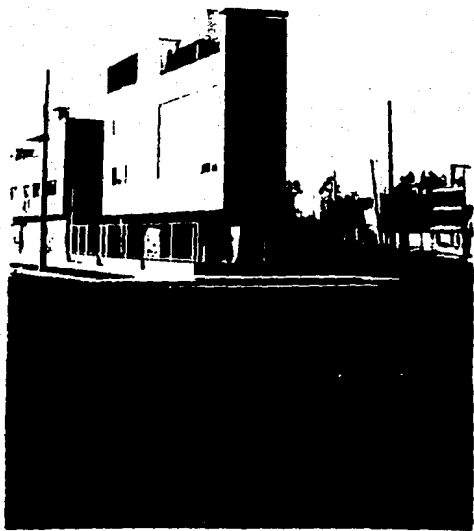
En México (1938 - 1980)

construirá muchas casas para fin de semana en pueblos cercanos a la ciudad, especialmente interesante resulta la casa Deutsch en Tepoztlán (1955), donde utiliza un gran muro de piedra. De este muro de piedra penden del exterior los peldaños de la escalera que asciende a la azotea. En el interior este muro se curva y se convierte en la chimenea, de piedra igualmente es un estante y un nicho en el muro. De esta manera el elemento muro-chimenea es un verdadero elemento escultural, central en la casa.

La casa para el pintor Rufino Tamayo, que construye Max Cetto en 1949 <véase representación 66> es de sumo interés tomando en cuenta la estrechez de la cuña para la cual fue diseñada. Esta obra es la última dentro de la etapa anterior a las obras de Cetto en el Pedregal.

En 1949 comienza a ser construido el Pedregal de San Angel, cuando Max Cetto edifica allí su casa particular en Agua #130 y dos casas más en Av. de las Fuentes #10 y #12 (hoy #130 y #140). La primera #10 con cierta asesoría de Luis Barragán en 1950 y la segunda #12, demuestra ser proyecto de Max Cetto solo de 1951. Las únicas experiencias anteriores en el terreno del Pedregal había sido la casa particular de Juan D'Gorman (1947) <véase representación 71> y el Anahuacalli, donde también participó D'Gorman. En Agua # 130 Cetto demuestra cómo integrar su arquitectura al paisaje y un manejo ya conocido de la piedra. La búsqueda de nuevas posibilidades formales con los materiales rústicos había comenzado para Cetto junto con Jorge Rubio en el Hotel San José Purúa, Mich., a finales de los treinta, en donde los materiales fundamentales del gran conjunto son la piedra y la madera. Pero esta búsqueda fue compartida por muchos otros. Así vemos a finales de los cuarenta, principios de los cincuenta como se difunde esta búsqueda de una arquitectura doméstica propia (podríamos nombrar algunas casas de Mario Pani, Enrique Yáñez, etc.). "Ya desde bastante antes, -cito nuevamente a Benlliure- incluidos estos dos arquitectos [Luis Barragán y Max Cetto] y otros varios más, empieza a diferenciarse una rama del funcionalismo que, por decirlo de alguna manera, tiende a mexicanizarse. Y creo que es en los cuarenta cuando halla su justo equilibrio. Es un funcionalismo en el que ya no se niegan los valores de la forma en cuanto a su propia capacidad expresiva" <60>. Pero la experiencia en el Pedregal me resulta especialmente interesante, porque fue el descubrir la belleza de la naturaleza. Barragán al final de su etapa furiosamente lecorbusiana, comienza a diseñar jardines para casas de la Ciudad y fue a partir de esta sensibilidad, que descubrió junto con el Dr. Atl, excelente pintor de paisajes mexicanos y experto vulcanólogo, que el paisaje del Pedregal podía convertirse en el fraccionamiento más bello e insólito de México. En lo inhóspito se había intuido la belleza.

66. Foto de la casa para Rufino Tamayo, calle Leibnitz 248, Col. Anzures, de Max Cetto, 1949.

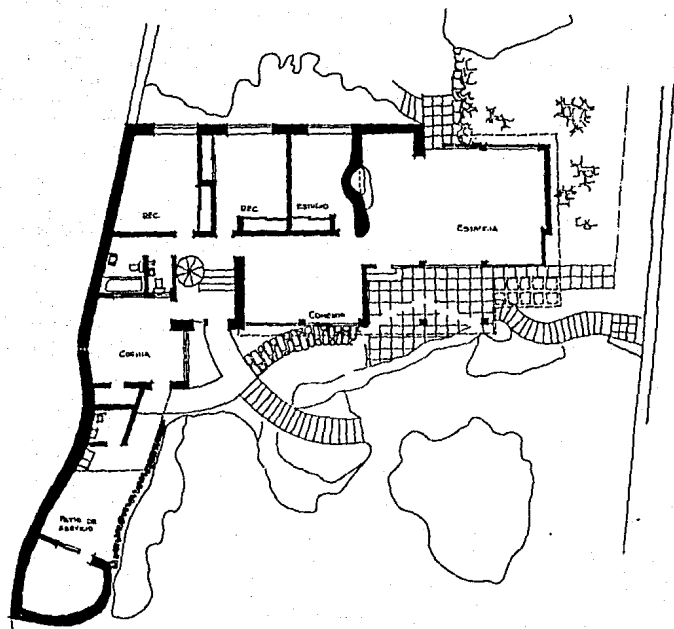




La búsqueda más desesperada y la reflexión más aguda es la de Juan O'Gorman, quien después de haber sido el guía de una generación de arquitectos funcionalistas, socialistas, más tarde, a finales de los treinta comienza a decepcionarse de su postura tan dogmática y radical, por lo que abandonará la arquitectura y se dedicará a la pintura. Abandona a Le Corbusier y reconoce la gran aportación de Frank Lloyd Wright. En 1945 construirá junto con el muralista Diego Rivera el museo del Anahuacalli en el Pedregal de Coyoacán, para albergar piezas arqueológicas. Donde se demuestra de una manera brutal, expresionista la belleza de la piedra. A partir de la piedra misma irrumpe una enorme mole, se trata no sólo de una reflexión las antiguas culturas de la meseta central mexicana, sino también de una reflexión de la naturaleza del lugar. Esta actitud me recuerda al expresionismo alemán, que en la segunda y tercera década de nuestro siglo en sus obras "grotescas" denotó esta misma búsqueda. En 1948 O'Gorman construirá su propia casa en San Jerónimo, creando una arquitectura orgánica, resultado de una nueva reflexión acerca de la relación entre arquitectura, medio ambiente y tradición. En este cambio de Juan O'Gorman pudo haber entre otros haber influido su gran amistad con Max Cetto. El segundo momento de la obra independiente de Cetto se lleva a cabo en El Pedregal, donde Cetto propondrá una estética arquitectónica, gracias a sus raíces expresionistas. Barragán le cede el diseño de las primeras casas del Pedregal a Cetto porque tenía más confianza en la capacidad de Cetto, para proponer esa relación entre arquitectura y naturaleza del Pedregal. Barragán habla propuesto algunos jardines en el Pedregal, lo que nos indica que comprendía la poesía del lugar, pero no se sentía capacitado a elaborar una propuesta arquitectónica. Es entonces cuando Cetto construye su casa en Agua 130 (véase representación 57) en uno de los predios más pequeños del Pedregal, que Barragán le regaló para que Cetto cristalizara una obra, que propusiera esa arquitectura. Esta casa fue proyectada y construida en dos etapas: el primer piso primero y luego el segundo. Esta casa es quizás la mejor obra de Cetto y deberá ser descrita con mucho cuidado posteriormente.

Esta casa fue del total agrado de Barragán, por lo que le pidió a Cetto nuevamente realizar los proyectos para una casa que se difundiría en los medios, para la labor de propaganda que requería el gran negocio de Barragán en el Pedregal. La casa modelo fue la de Av. de las Fuentes No. 130 (véase representación 68), que apareció en el Excelsior en una plana completa para incentivar un nuevo modo de vida en el Pedregal y la compra de terrenos. La experiencia en el Pedregal nuevamente exigía un enfrentamiento con la naturaleza. En esta casa modelo observamos la influencia o asesoría de Barragán, por ejemplo en los palmares, que marcan el volumen que sobresale verticalmente. También

67. Planta de la casa propia de Cetto en Agua 130, el Pedregal de San Ángel, Max Cetto, 1949.





4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

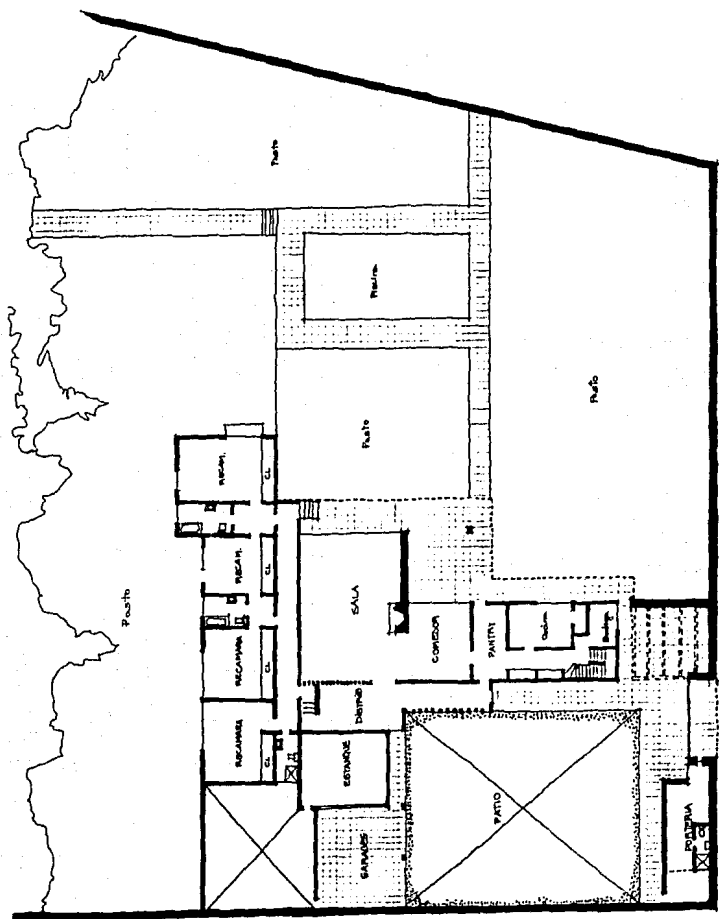
se observa esta influencia, por el uso de elementos exclusivamente ortogonales, en los que desaparecen los elementos curvos, que Cetto utilizaba con mucha seguridad. Barragán nunca saldría de las líneas rectas, porque no dominaba las líneas curvas. Esta influencia de Barragán también es visible en el patio de entrada a la casa. El ritmo de los escalones, de los juegos de luces que crean las troneras, el afán de cerrar el espacio y lograr volúmenes más macizos son influencias de Barragán. Pero la manera en que se abre la casa al jardín es de Cetto, al igual que la fluidez del espacio que propone, la ordenación de los espacios, el muro de piedra, en el cual se encuentra la chimenea, los amplios volados del comedor, etc.

La segunda casa en Av. de las Fuentes 140 (véase la representación 69) la realiza Cetto sin la ayuda de Barragán. En ella Cetto tensiona la relación entre la naturaleza y la arquitectura. Cetto permite que la lava volcánica invada la construcción. Así una gran formación rocosa del jardín entra por el gran ventanal de la sala de doble altura. En el patio de acceso y estacionamiento las rocas pretenden invadir ese espacio de cuerpos puros y estereométricos. Estas dos casas, su casa propia y la casa de Tequesquitengo son las obras maestras de la etapa mexicana.

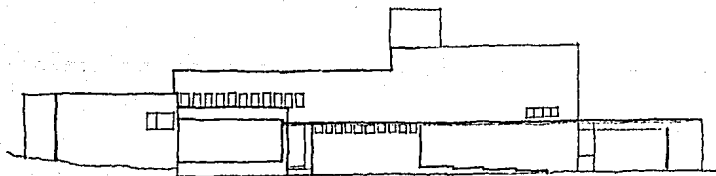
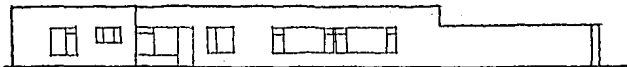
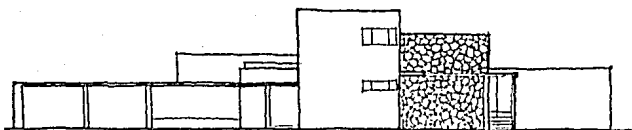
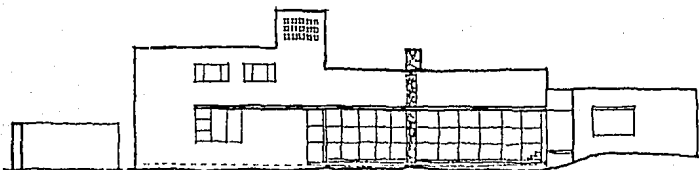
Ya que Cetto y su familia habían sido los primeros moradores del Pedregal, muchas personas conocieron su casa y decidieron comprar un terreno y le pidieron a él que construyera su casa. Esta es la razón por la que Max Cetto construyó de allí en adelante muchas casas en este nuevo fraccionamiento. Entre estas se encuentra la casa Friedeberg, en Agua 330 (1952), la de Federico Boehm, en Agua 737 (1953) (véase representación 70) la casa Kroupenski (1957), la casa Vetter (1959). La casa Boehm aprovecha las grandes formaciones de rocas para proponer grandes desniveles en la casa e utiliza la piedra como elemento central en todos los muros y en la chimenea escultural.

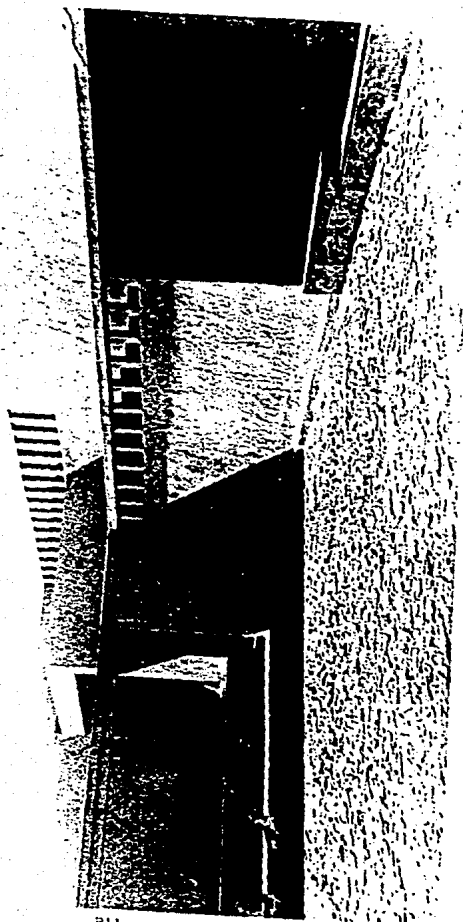
En los años cincuenta todo este grupo de arquitectos proseguirá en esta búsqueda, interesantes resultan las obras de Jorge Rubio de este momento: la casa de Carrillo Gil en las Flores, el Club Central de Ciudad Universitaria, una casa de planta curvilínea (véase representación 72). Mathias Goeritz realizará en el Museo del Eco (véase representación 73) un experimento de vanguardia en cuanto a la integración de la escultura y la pintura a la arquitectura. Además colaborará junto con Luis Barragán en sus grandes obras de la etapa madura. En estos años Cetto también será llamado para opinar sobre las obras de Barragán, junto con Jesús Reyes Ferreira, en quien Barragán también tenía plena confianza y Mathias Goeritz. Durante los años siguientes las relaciones con Barragán y todo el grupo de

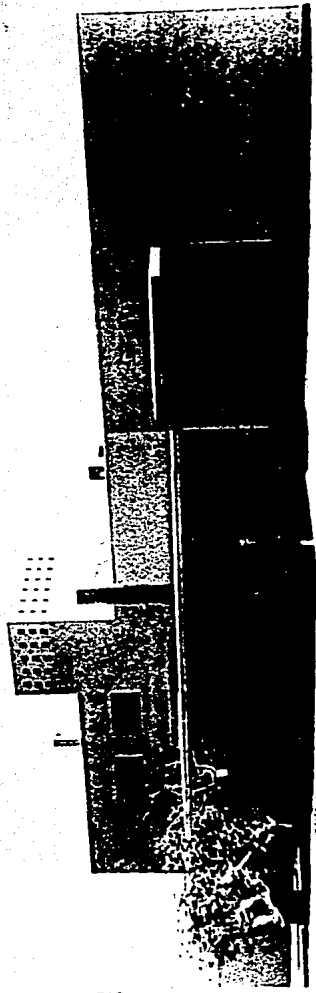
68. Planta de la casa en Av. de las Fuentes 130, Pedregal de San Angel, de Max Cetto, asesoría de Luis Barragán, 1950.



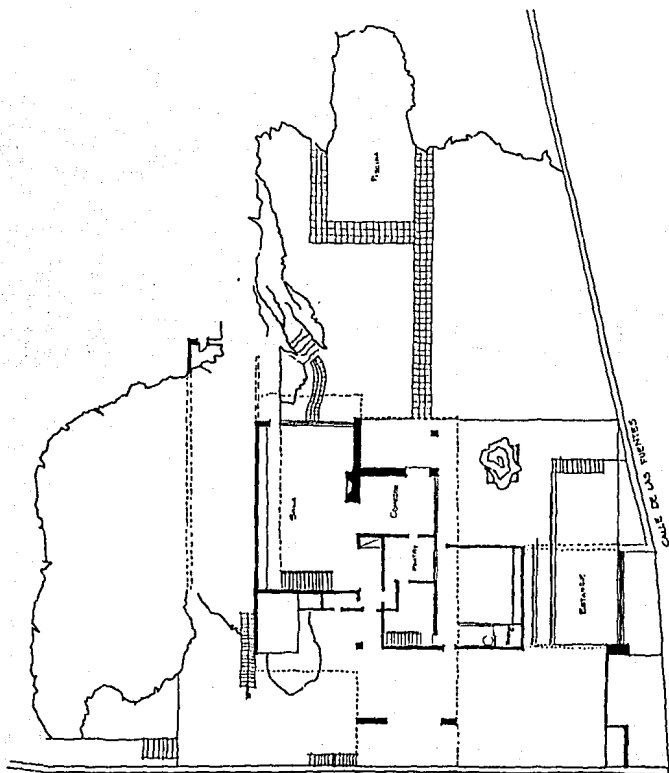
Fachadas y fotos de la casa en Av. de las Fuentes 130.
Pedregal de San Ángel, de Max Cetto, asesoría de Luis
Barragán, 1956



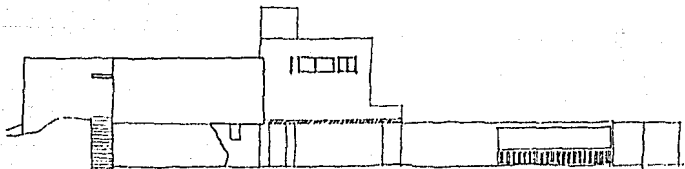
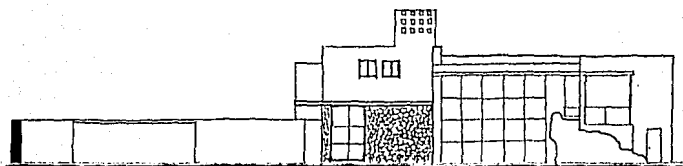
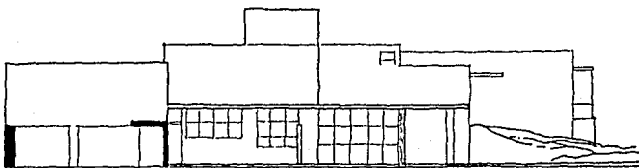
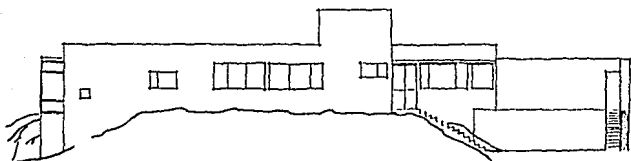


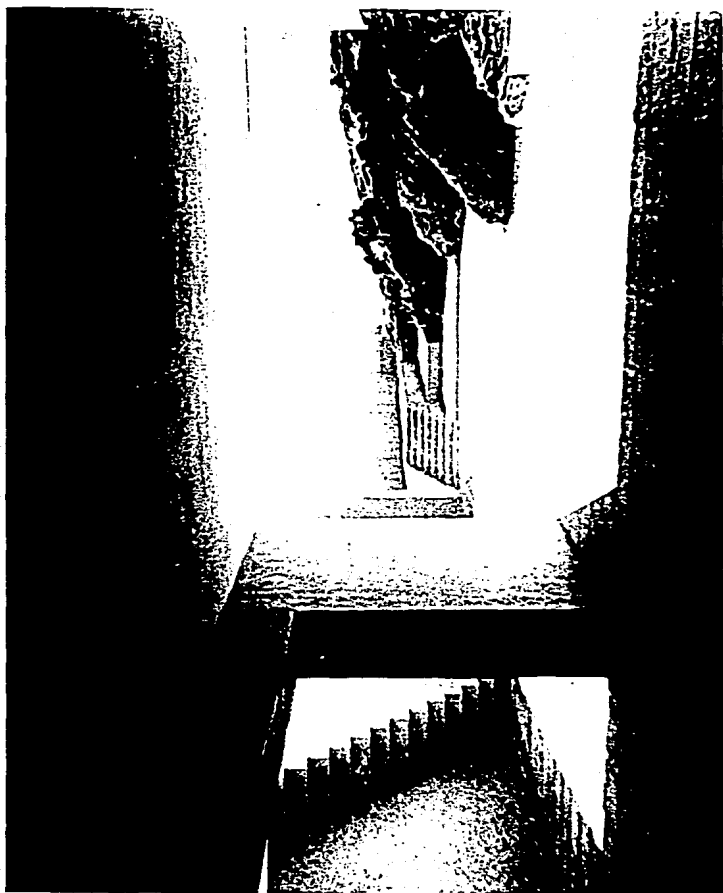


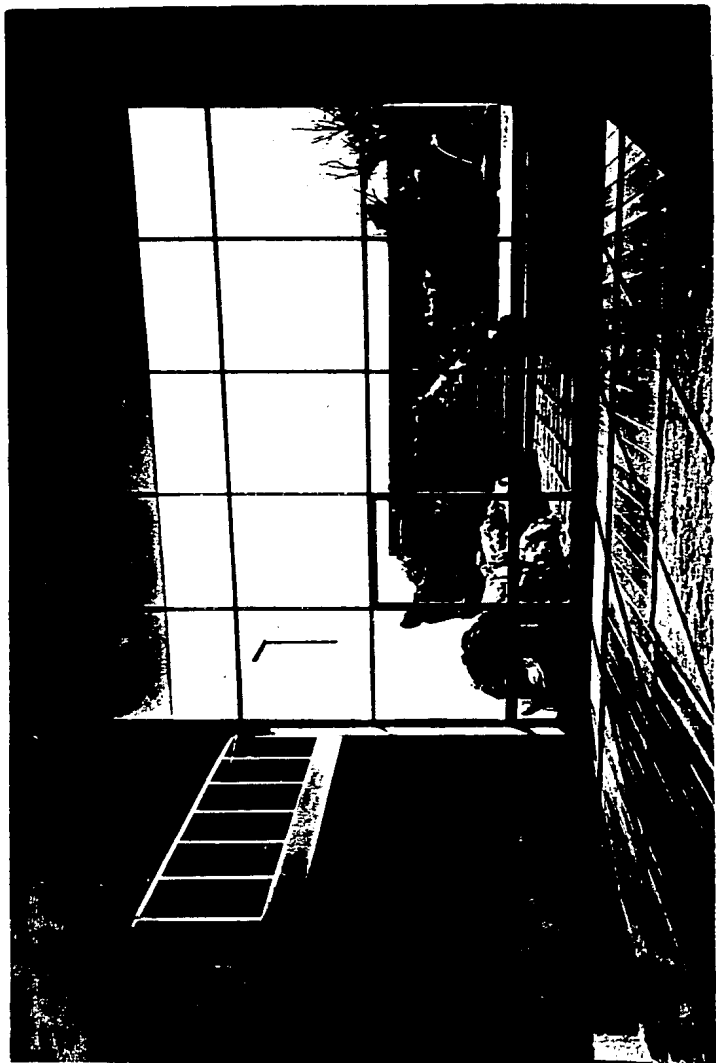
69. Planta baja de la casa del pintor Berdecio, en Av. de las Fuentes 140, Fedregal de San Angel, de Max Cetto, 1951.

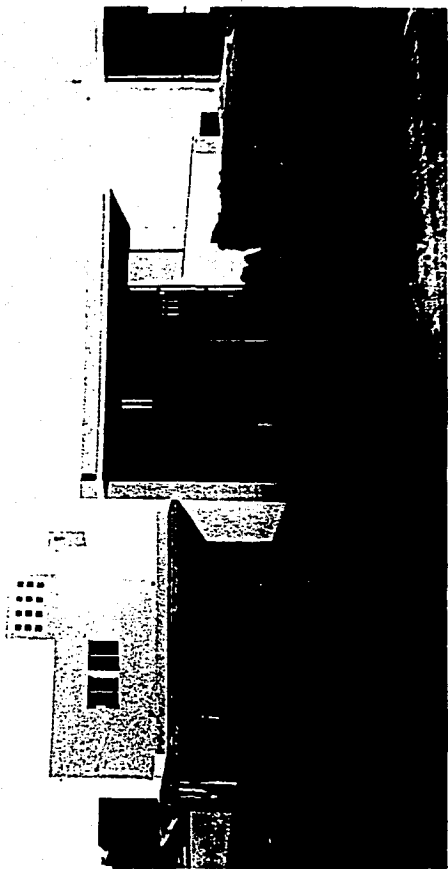


Fachada y fotos de la casa del pintor Berdozio del ord. Max
Cetto, en la Av. de las Fuentes 140, Pedregal de San Angel, 1951.

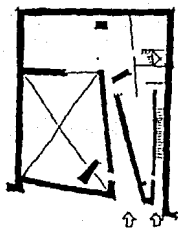
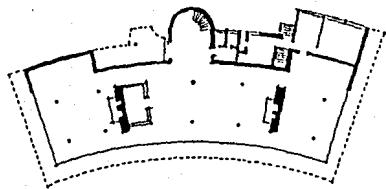
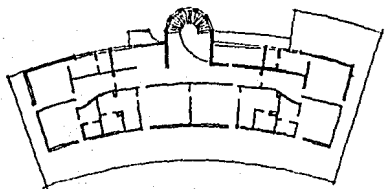
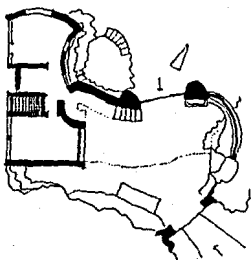
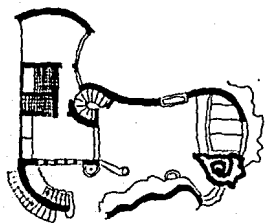








71. Plantas de la casa del Arq. Juan O'Gorman. Pedregal de San Angel. 1947.
 72. Plantas de casa del Arq. Jorge Rubio, de planta curvilínea.
 73. Plantas del Museo El Eco, Nathias Goeritz, 1952-1953.





4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

arquitectos mexicanos, del Moral, etc. se mantuvieron y la relación con Juan O'Gorman se profundizó. Todos los domingos se reunían las familias y mientras ellos dos jugaban durante horas ajedrez, comentaban todo lo ocurrido en cuanto a arquitectura, arte y política del mundo entero.

Las obras del Pedregal y en todo el sur de la ciudad, el trabajo de reflexión sobre la arquitectura contemporánea mexicana y de difusión en eventos y universidades europeas y norteamericanas serán fundamentales en la actividad de Cetto a partir de 1955. A partir de 1965 también comienza a impartir clases en la Universidad Nacional Autónoma de México. También realizará obras más extensas como el edificio de oficinas de la Aseguradora Reforma, en Reforma 134 (1955), participa en el concurso para el Museo de Berlín, y obtiene el primer premio compartido (1966), la Tenería Temola en Cuautla, Morelos, junto con Félix Candela (1967-1968), el Club Alemán de México (1971-1979).

4.2.6. El Max Cetto maduro

En Frankfurt Cetto se había dedicado a una arquitectura de servicio a la comunidad en la que creyó plenamente. Al llegar el nacional-socialismo esta cultura fue totalmente marginada. En México en los sexenios posteriores a Lázaro Cárdenas ocurre algo similar, aislando a la cultura de izquierda. Los arquitectos que habían experimentado con nuevos materiales y nuevas alternativas para construir en beneficio de las mayorías, fueron excluidos de participar en los posteriores programas oficiales nacionales de construcción.

Cetto quizás por varias razones optó por trabajar en despachos privados en México: quizás por un profundo respeto al país que lo recibía y él desconocía, o por falta de contactos e influencias en el gobierno mexicano, o quizás por el fastidio y la decepción que en Alemania le habían causado las oficinas de gobierno. En México trabajó en despachos con Barraquán, con Rubio o solo. No colaboró en grandes equipos de trabajo, como se había usado en Frankfurt. Para sus diseños en México nunca contrató a algún dibujante, todos sus dibujos son de su puño y letra. Construyó las casas de los amigos, de la minoría privilegiada independientemente de su posición ideológica.

A los veinte años de haber llegado a este país se dedicó



intensamente a escribir y reflexionar. Su conocimiento de la arquitectura de otros países le permitió discernir con mucha delicadeza. En esta etapa Cetto recorre los Estados Unidos y Europa, dando conferencias y cursos sobre la nueva arquitectura latinoamericana, especialmente de México. Cetto resaltaba lo especial y singular del camino propio mexicano. Demostraba la gran creatividad de este nuevo mundo. Pero sus palabras chocaban con el egocentrismo creciente del Primer Mundo. Esta confrontación le aclaró la necesidad urgente de intervenir en favor de su nueva patria. Es entonces cuando entra en 1965 a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, a dar la clase de proyectos. Los acontecimientos de 1968, la noche de Tlatelolco lo sacudirían profundamente. Al lado de sus tres hijas participó en las manifestaciones. Para él, éste fue un momento de despegue. En la universidad comenzaron a organizarse los grupos de jóvenes estudiantes y profesores, por una nueva escuela de arquitectura, comprometida con la realidad. Max Cetto se comprometió en este proyecto, apoyó y motivó en todo momento a los jóvenes. De esta manera al final de su vida logró volver a aquellas hazañas en Frankfurt, cuando se creía firmemente en lo que se realizaba. De esta manera entregó generosamente toda su experiencia, todo su conocimiento a los jóvenes estudiantes y a los nuevos profesores, que buscaban una enseñanza alternativa, para crear una arquitectura al servicio del pueblo. El trabajo era pesado, los estudiantes resolvían los proyectos reales de comunidades populares, las cuales se dirigían a la universidad para dialogar sobre sus problemas y buscar asesoría. Era un momento de auge de los grupos de izquierda, se buscaba el apoyo popular y el gobierno lo toleraba. De esta manera Max Cetto al final de su vida logró volver a aquellas hazañas en Frankfurt, cuando se encontraba en un ambiente que aceptaba su responsabilidad de arquitectos con los más necesitados de la sociedad.

Como profesor de arquitectura Cetto enseñaba que la arquitectura debía responder a las tradiciones, a la cultura, que la arquitectura debía ser reflexión de la naturaleza. Buscaba fervientemente una digna arquitectura latinoamericana como lo había sido durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Recomendaba además que esa arquitectura estuviera al servicio de su gente, y se fundamentara en su tierra y en las propias raíces ancestrales.



4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

4.2.7. Cronología de obra en México (1938-1980) y actividades paralelas

1938-1943 Supervisa la obra del Hospital Infantil del Arq. José Villagrán García, en el Centro Médico, México, D.F.

Colabora en el despacho del Arq. Luis Barragán (trabaja como proyectista, sin que se le reconocieran créditos)

Proyecta junto con Jorge Rubio casas en la Colonia Hipódromo Condesa, y otras colonias.

Junto con Catarina Kramis recorre todo el país, en viajes de fin de semana.

1940 Proyecta junto con Jorge Rubio sobre el terreno, el Hotel y Balneario San José Purúa, cerca de Lázaro Cárdenas, Edo. de Michoacán, México.

1940 Proyecta junto con Barragán el departamento para cuatro artistas en la Glorieta Melchor Ocampo, No. 38, Col. Cuauhtémoc, México, D.F.,

1945 Casa del pintor surrealista alemán Wolfgang Paalen

1946 Casa Villaseñor, Tornel y General Cano, Col. San Miguel Chapultepec, Tacubaya, México, D.F.

1947 Casa para Bernardo Quintana, a orillas del Lago de Tequesquitengo, Edo. de Morelos, México (ligeramente modificada).

Recibe junto a su esposa, la nacionalidad mexicana. Puede firmar sus proyectos y establece su propia oficina. Miembro de la Sociedad de Arquitectos de México y miembro del Colegio de Arquitectos de México.

1948 Casa Hill, calle Guerrero No. 10, San Angel, México, D.F., (excelente estado).

1949 Casa para el pintor mexicano Rufino Tamayo, calle Leibnitz No. 248, Col. Anzures, México, D.F. (destruida).

1949 Casa particular del Arq. Cetto, calle Agua No. 130, Pedregal de San Angel, México, D.F. (excelente estado).



En México (1938 - 1980)

- 1950 Casa en la Avenida de las Fuentes No. 130, Pedregal de San Angel, México, D.F., asesorado por Luis Barragán (modificada).
- 1951 Casa del pintor Berdecio, Avenida de las Fuentes No. 140, Pedregal de San Angel, México, D.F. (modificada).
- 1952 Casa Friedeberg, en la calle Agua No. 330, Pedregal de San Angel, México, D.F.
- 1953 Casa Boehm, en la calle Agua No. 737, Pedregal de San Angel, México, D.F. (destruida).
- 1954 Casa de la escritora Betty Kirk, calle Crestón No. 232, Pedregal de San Angel, México, D.F.
- 1955 Conferencia sobre la Arquitectura Alemana en el Palacio de Bellas Artes, México, D.F.
Conferencias sobre Arquitectura Mexicana en cinco universidades alemanas y dos suizas.

Casa Deutsch, Tepoztlán, Edo. de Morelos, México.

Edificio de oficinas de la Aseguradora Reforma, Reforma No. 134, México, D.F. (destruido).
- 1956 Casa en San Jerónimo, San Jerónimo Lidice, México, D.F.
- 1957 Casa Kroupenski, calle de Pirules No. 106, Pedregal de San Angel, México, D.F.
- 1959 Casa Vetter, calle de Picacho No. 239, Pedregal de San Angel, México, D.F.
- 1960 Aparece su libro Moderne Architektur in Mexiko, Stuttgart, Alemania, Verlag Gerd Hatje, pp. 224.

Casa Ehni, Fuente de Diana No. 45, Tecamachalco, Edo. de México.
- 1960-1961 Profesor huésped en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Texas, en Austin.
Una serie de conferencias en las universidades de Harvard, Yale, M.I.T., Rhode Island School of Design y Pratt Institute, New York
- 1961 Reedición de su libro Modern Architecture in Mexico, Arquitectura Moderna en México, New York, Fred. Praeger.



4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

Casa Novick, calle Avenida # 3, No. 43, Col. Las Águilas, México D.F.

1962 Profesor huésped en la Escuela de Arquitectura en Clemson, S.C.
Conferencias en la Escuela Politécnica de Blacksburg, Va. y la Universidad de Virginia en Charlottesville.

1963 Colaboración en el Knaurs Lexikon der Modernen Architektur, Muenchen, Knaur. Este libro se reeditó en Inglaterra bajo el nombre de Enciclopedia of Modern Architecture.

Ponencia en Simposium sobre América Latina en Wellesley, Mass., seguida por conferencias en Harvard, Yale y Rhode Island School of Design.

Gira por ocho Universidades Técnicas de Alemania, dando dos conferencias sobre Arquitectura Mexicana en cada una. Además de un seminario de dos semanas en la Universidad Técnica de Berlín y una conferencia en la E.T.H. en Zuerich.

Casa Kirchhoff, calle Juárez No. 18, Tlacopac, México, D.F.

1964 Conferencia sobre la Arquitectura del Futuro en el Congreso Internacional de la Construcción en Essen, Alemania.
Participación en un Simposium de Urbanistas a raíz de la exposición de arte Documenta en Kassel, Alemania.

Casa Crevenna, Avenida San Jerónimo No. 136, San Angel, México, D.F.

1965 Profesor huésped de la Escuela de Arte de la Universidad de Auburn, Alabama.
Conferencia sobre Arquitectura Moderna en México en la Universidad de Illinois, Chicago.

Desde 1965 Profesor Titular del Taller de Proyectos en la Escuela Nacional de Arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Traducción del inglés al alemán del libro Candela: The Shell Builder, de Colin Faber.

Casa del Dr. Esquerro

1966 Casa Sevilla, calle de Santiago No. 258, San Jerónimo,



En México (1938 - 1980)

México, D.F.

Participa en el concurso para el Museo de Berlín, obteniendo el primer premio compartido.

- 1967 Profesor huésped en la Escuela de Arte de la Universidad de Clemson, S.C.
- 1967-1968 Tenería Temola, Cuautla, Edo. de México, en colaboración con el Arq. Félix Candela.
- 1968 Participación en un Congreso sobre la Educación en el ramo de Diseño Industrial en Río de Janeiro.
- 1968-1971 Edificio comercial, Obrero Mundial, Col. Narvarte, México, D.F.
- 1971 Seminario de Proyectos en la Escuela de Arte de la Universidad de Clemson, S.C.
- 1971-1979 Club Alemán de México, Tepepan, México, D.F. en colaboración con Federico Boehm, como paisajista, en la segunda fase de la construcción en colaboración con el Arq. Carlos Mora Violante.
- 1973 Seminario de Proyectos en la Escuela de Arte de la Universidad de Clemson, S.C.
- 1974 Casa Stroetgen, Club de Golf Hacienda, San Diego de los Padres No. 51, México, D.F.
- 1975 Aparece el capítulo para el libro América Latina en su arquitectura, sobre "Influencias externas y significado de la tradición", México, Ed. Siglo XXI, 1975, pp. 170-185, que Cetto había escrito 1972.
- Oficinas de Cold Rolled de México, Calzada del Moral No. 186, Ixtapalapa, México, D.F.
- 1977-1978 Casa de fin de semana para Margrit Frenk, Jiutepec, Edo. de Morelos, México.
- 1979 Seminario de Proyectos en la Escuela de Arte de la Universidad de Clemson, S.C.
Conferencia sobre la Arquitectura en México en la Facultad de Arquitectura de Clemson, S.C.
- 1979-1980 Casa de Tomás Brody y Olga Pellicer, calle Cerro del Agua, Copilco, México, D.F.



4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

4.3. ANÁLISIS DE SAN JOSÉ PURÚA. UN CASO EXCEPCIONAL

4.3.1. Conceptos que originaron este proyecto (1940)

Se llevará a cabo el análisis de San José Purúa, dado que se trata de un proyecto que tendrá trascendencia en la arquitectura mexicana. Además este análisis es necesario para aclarar el contexto dentro del cual se encuentra mi propio proyecto de tesis, que propone una rehabilitación de la administración del Hotel de San José Purúa. San José Purúa, proyectado a finales de 1939 y principios de 1940, ocupa un lugar especial en la trayectoria de Max Cetto. Sin duda se trata del proyecto y de la construcción más interesante que realizó junto con Jorge Rubio.

Cuando Cetto conoce a Jorge Rubio alrededor de 1939, Rubio acababa de regresar de sus estudios de Arquitectura en los Estados Unidos. Cetto lo describe como "un arquitecto yucateco muy simpático y de mucho talento, aunque no dibujaba (como tampoco Luis Barragán), sino que apenas utilizaba pocas líneas para lo que pensaba; era un buen arquitecto que pensaba en espacios arquitectónicos" <61>. Junto con este joven arquitecto diseñaron todo el conjunto en unos pocos días: "La familia Enriquez nos había dado una semana para hacer el proyecto del hotel. Nos fuimos unos días a San José Purúa, recorriendo aquellos paisajes tan bonitos y al cabo de algunos días de no dormir, presentamos el trabajo con todo y presupuesto [...] el terreno era tan accidentado, el paisaje tan bello y nuestro proyecto se acomodaba muy bien a él respetando los niveles del terreno. Lo que hicimos fue dibujar el proyecto en el sitio, rescatando la ecología del lugar y después realizamos el trazado del anteproyecto; entonces, ese edificio no está planeado sobre el restirador sino en el terreno mismo y esa ha sido mi filosofía de la construcción" <62>.

Esta descripción sobre la experiencia en San José Purúa nos revela los criterios con que fueron trazados este hotel y balneario. Ambos arquitectos fueron impactados por el paisaje y su belleza.

Este hotel se encuentra agarrado de una barranca rocallosa, en medio de la Sierra de Michoacán. San José Purúa se ubica en un rincón olvidado del país, pero en donde existe una cultura artesanal muy intensa. Los pueblos que se encuentran a su alrededor, Jungapeo, Anganguo son pueblos antiguos con una arquitectura vernácula propia. La vegetación del lugar es muy especial, ya que durante todo el año este lugar se encuentra verde, dentro de una sierra que se vuelve muy seca y árida en la



En México (1938 - 1980)

mitad del año que no llueve. San José Purúa siempre está intensamente verde, ya que es regada naturalmente por todas las fuentes que brotan agua, rica en minerales. Estas aguas son medicinales, lo que atrajo durante los años cuarenta y cincuenta a toda la élite mexicana a este hotel. De esta manera la naturaleza se volvía un imperativo para la arquitectura. Cetto y Rubio decidieron aprovechar estos elementos y lograr que su arquitectura resaltara aún a la naturaleza. Este lo observamos en las alas habitacionales, que se "acomodan", como Cetto lo definió, al terreno, demostrando así su fuerza, prolongando la roca en el edificio, en todos los muros y permitiendo que la roca misma aparezca en medio de la construcción, como ya lo había hecho Wright en Fallingwater.

La utilización de la piedra implicaba una compenetración con ese material desconocido para ambos arquitectos. Entender la manera en que la piedra conforma los espacios, fue una reflexión profunda sobre la naturaleza. Igualmente Wright en Fallingwater había comprendido la fuerza de la piedra cortada en lajas y del concreto. San José Purúa fue en México un primer peidaje en la búsqueda de una arquitectura de piedra. Un primer momento en la búsqueda de una arquitectura que rescatara ese material, que había conformado los espacios de las antiguas culturas en México. De esta manera no es sólo una obsesión por la piedra, sino que habían comprendido Cetto y Rubio, que ese debía ser el concepto central constructivo. La piedra era el elemento telúrico, que en este caso une a la arquitectura de una manera dramática con la tierra. Observamos en Cetto el enriquecimiento de su obra por Wright. Su arquitectura no sólo contiene la "reflexión de la naturaleza", como los expresionistas la postulaban, sino que la necesidad de enraizar de una manera tensa y potente la arquitectura a la tierra sobre la que se desplanta.

Por otro lado es importante estudiar la relación de la naturaleza en la obra de ellos. Rubio y Cetto proponen su arquitectura como mirador frente a la imponente naturaleza. A todo lo largo de las alas habitacionales se encuentran los anchos corredores, los que como sombreados páticos siempre dan al paseante una excelente vista sobre el paisaje de la sierra de Michoacán y la barranca que amenaza a los pies del hotel. Se trata de un paisaje realmente excepcional, de una belleza "surrealista", si tomamos en cuenta, que en este hotel, frente a esta vista Luis Buñuel escribió la mayoría de sus guiones para sus películas. Pero el descubrimiento del paisaje y de la naturaleza en el interior del hotel es siempre repentino, Cetto domina el elemento de la "sorpresa controlada", como May lo había utilizado en "Roemerstadt". A veces descubrimos el paisaje, y luego vuelve a desaparecer. La arquitectura no sólo se presenta como mirador, sino que a veces contiene los espacios exteriores,



4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

alberga bajo el cielo. También en la cultura prehispánica se logra esto. El espacio interior no existía prácticamente, las urbanizaciones se regían por la idea de la plaza descubierta, pero contenida por los edificios circundantes. De esta manera a veces descubrimos la magnífica vista que se encuentra atrás de los edificios. Al nivel de la tierra nos encontramos albergados por la arquitectura, admirados por la vegetación y los jardines. Si recorremos los pasillos y puentes que se encuentran elevados sobre plataformas de piedra por encima de los jardines, rodeándolos, entonces divisamos el paisaje. Todo el hotel se comunica por puentes, sostenidos sobre delgadas columnas de piedra, un tema en el que insisten los arquitectos. Estos puentes cierran virtualmente espacios contenidos y por otro lado logran que no se interrumpa el juego de los diferentes niveles de aprehensión de la naturaleza: desde los jardines difícilmente se aprecia el paisaje, pero se encuentra la protección de un espacio contenido y se convive con la vegetación directamente; desde los puentes y corredores se aprecia la dramaticidad y sensualidad del paisaje.

Cetto y Rubio se complementaban, ya que Rubio conocía desde su infancia la arquitectura vernácula de Yucatán, arquitectura que cubría todo el país, e intuía la fuerza de ésta. Cetto ratificaba en él estas intuiciones. La trayectoria de Cetto por la arquitectura del siglo XX, su búsqueda personal, su reflexión teórica sobre la arquitectura, lo impulsaban a promover con mucha seguridad una arquitectura de tales cualidades. Pero Cetto también requería de la intuición natural de Rubio, quien había vivido y sentido esa arquitectura, para realizar una arquitectura en el contexto mexicano. Por ello en San José Purúa se observa un fructífero trabajo de conjunto. Los procesos de ambos se reunían para crear algo desconocido. Cetto despertó en Rubio la seguridad de algo que Rubio no hubiera intentado solo. Cetto proyectó con la seguridad, de que Rubio entendía profundamente esa arquitectura vernácula mexicana y sabría impregnar esa obra del espíritu tradicional.

Esta herencia tradicional se refleja en los materiales que se utilizan en la construcción. Todos los muros son de piedra, los techos son de envigados de morillos de madera, cubiertos por un enladrillado y tejas. Todas las puertas son de madera, al igual que las ventanas, los pisos son de un mosaico de barro cocido barnizado, rojo, los barandales de todos los corredores y cada uno de los balcones de las habitaciones son de morillos de madera redondos, pintados de rojo. Los claros mayores fueron resuellos con estructuras de concreto armado aparente, muy sencillas. Estos materiales conforman todo el conjunto.



La traza de San José Purúa utiliza cuerpos curvos, que siguen las curvas y aprovechan las planicies relativas para lograr las plazas contenidas de formas redondas. En San José Purúa se logra un juego lúdico entre la arquitectura y la naturaleza, se nota la libertad con la que trazaron sobre el terreno e imaginaron en cada posición del terreno que se debería construir sobre ella. El terreno conformó el diseño, por eso al estar se siente el gusto con el cual fue diseñado este hotel y balneario.

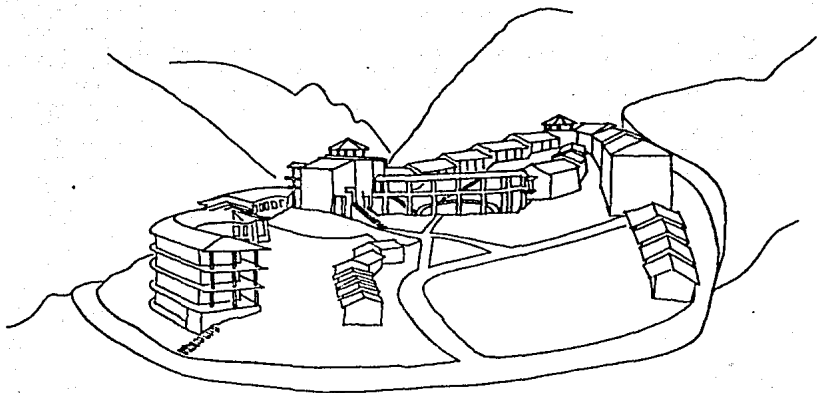
La traza del conjunto surge de una manera necesaria, para acoplarse al terreno. Pero sobre todo se origina de la sensibilidad que estos arquitectos mostraron hacia él. Decidieron que sus edificios no tuvieran formas puras, sino naturales. Las medidas responden a los accidentes del terreno. Pero Rubio y Cetto supieron aprovecharlo, teniendo muy claros los efectos que querían ocasionar. Los conceptos que fueron elaborando sobre la relación de su arquitectura con la naturaleza fueron más importantes, que la ortogonalidad, o que cualquier lenguaje con el cual quisieran identificarse. Es una obra que en su momento difícilmente pudiera encuadrarse dentro de algún estilo, quizás sólo el expresionismo nos acerca a los criterios con los cuales se proyectó.

4.3.2. Descripción del conjunto

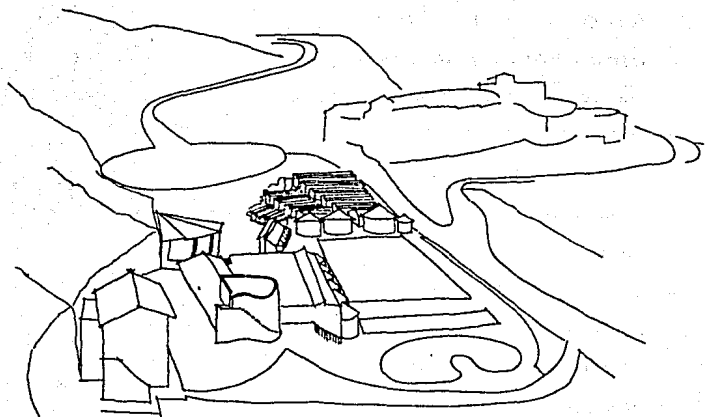
Se trata de un hotel y balneario localizados en un terreno accidentado en una barranca de la Sierra Madre Occidental, que goza de vistas muy impresionantes sobre la Sierra y su sucesión casi infinita de montañas, además sobre la cañada a los pies del hotel y balneario (véanse representaciones 74 y 75). Atrás del conjunto construido se eleva una muralla natural de piedra, que contiene la ladera.

El acceso vehicular al hotel baja desde lo alto de la montaña hasta la ladera donde se encuentra el conjunto. Después de pasar las casetas de seguridad, el camino se interna a manera de foso dentro de la montaña de piedra. Al salir del foso la vista a la sierra causa una fuerte sorpresa. El camino va bajando lentamente, desde donde se comienza a vislumbrar el conjunto, hasta llegar a la rotonda, que divide el hotel y el balneario. Desde esta planicie se divisa el paisaje, el balneario y el hotel.

74. Hotel San José Purúa observado desde el extremo izquierdo del circuito vehicular. Edificios como debieron ser originalmente alrededor de 1940.



75. Balneario público en San José Purda desde el extremo derecho del conjunto, desde 1940 se mantiene igual.

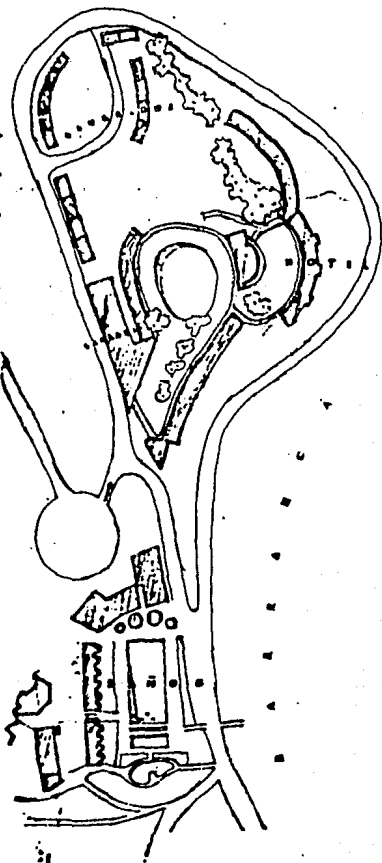


76. Planta esquemática de conjunto de San José Purda, Jorge Rubio y Max Cetto, alrededor de 1940 (ampliación de planta aparecida en "Hotel y Balneario en San José Purda, Mich. México. Jorge Rubio, Arq.", *Arquitectura*, México, No. 17, enero de 1945, p. 79-81)

MEXICO

Arq.

lo el acceso central al con-
 terna cuentan con una en-
 diente del hotel, etc., etc.
 hecho por etapas, lo que
 ciertos enlaces y el cam-
 zmente solo en los deta-
 ciertas partes, hay en el
 trazo y de expresión que
 en composiciones de este
 efecto los jardines in-
 porados a la vida del ho-
 ficies cubiertas de césped,
 algunas rocas salientes y
 pecies.





En México (1938 - 1980)

El programa constructivo exigió a Jorge Rubio y Max Cetto crear dos zonas diferenciadas: por un lado el hotel privado, que ocuparía la zona mayor y por el otro los baños públicos. De esta manera Cetto y Rubio escogieron una pequeña planicie como rotonda para dividir a los usuarios (véase representación 76). Hacia la izquierda se accede a la zona privada del hotel, a la derecha al balneario. La planicie que Rubio y Cetto destinaron al balneario contaba con el manantial de agua rica en minerales curativos, ya que esta zona requería la mayor cantidad de agua. A partir de aquí el agua fluye y alimenta todo el balneario y el hotel.

El hotel está acomodado a lo largo de una planicie relativa entre la muralla de piedra que asciende bruscamente y la cañada. Tiene una pendiente fuerte hacia la cañada. De esta manera los edificios se encuentran trepados a esta pendiente. Un circuito que surge de la rotonda-mirador rodea todas las alas habitacionales del hotel, pasa por abajo de la rotonda y llega al balneario. En la zona interior del circuito se encuentra el hotel.

Según el plan original de Rubio y Cetto, a la izquierda se encontraba un estacionamiento, donde se dejaba el coche y se cruzaba por medio de un puente a la administración. Este puente proseguía y rodeaba completamente un espacio central, contenido, que era abrazado por las alas habitacionales. Al otro lado de la administración, el edificio del restaurant-bar, de varios pisos, cóncavo hacia el espacio contenido, convexo hacia la vista, domina el espacio contenido. A su izquierda un puente de delgadas columnas de piedra une el restaurant-bar con la ala de habitaciones que surge del garage. Al centro del espacio contenido se encontraba una zona jardinada y una alberca circular. Este espacio contenido era el espacio de estar de los huéspedes del hotel por excelencia.

A partir de la ala habitacional derecha del espacio contenido y atrás del restaurant-bar bajan, curvándose alrededor de unas bellísimas zirandas amarillas (ceiba de tronco amarillo), unas escaleras techadas, que comunican el espacio contenido con otra ala habitacional que gira mucho más abajo alrededor del bar-restaurant. Gracias al descenso del terreno, esta ala no impide la vista sobre la sierra y la cañada desde el bar ni desde el restaurant.

Una zona de bungalows goza de más privacidad en una planicie en el extremo izquierdo del circuito. El cambio de niveles permite que estos bungalows se encuentren naturalmente escalonados, lo que permiten que aún en planta baja todos tengan una magnífica vista.



4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

El hecho de que el terreno aún en las planicies aprovechadas para la construcción desciende fuertemente, favorece las vistas, ya que al escalonarse los edificios, siempre se puede ver por encima del próximo.

El balneario se encuentra en una planicie que de pronto se corta abruptamente hacia lo profundo de la cañada, por donde pasa un hermoso río. En esta planicie al centro se encuentra la alberca, que goza de una magnífica vista hacia los vestidores que ascienden, el hotel atrás y la sierra. La alberca se encuentra rodeada por los demás edificios que van ascendiendo a su alrededor: los vestidores, los baños familiares e individuales.

Tristemente ha habido varias intervenciones en este hotel (véanse representaciones 77 y 78): las alas habitacionales han sido agrandadas, para posibilitar el crecimiento del número de huéspedes; el restaurant-bar ha sido modificado ligeramente; la administración sufrió serios cambios; la alberca del espacio contenido del hotel fue cerrada y se abrió una en la antigua planicie de los bungalows. Muchos de estos cambios se han realizado sin comprender los criterios con los cuales fue construido este conjunto. Por suerte la zona del balneario, por ser pública, no ha sufrido modificaciones de importancia, pero sí necesita urgentemente ser restaurada.

4.3.3. Análisis parciales

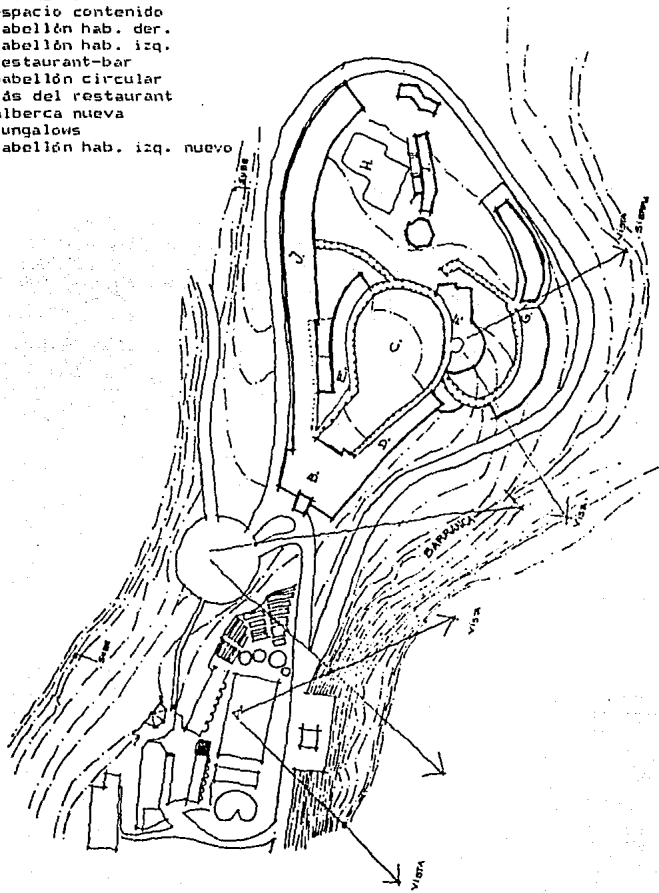
En este apartado estudiaremos aquellos espacios de San José Purda, que han sido más afectados por las ampliaciones y modificaciones que se han llevado a cabo durante estos decenios: a. el espacio contenido central, b. el restaurant-bar c. el balneario y d. la administración. Los tres primeros puntos se analizarán rápidamente, descubriendo las fallas actuales más relevantes y proponiendo algunas intervenciones necesarias. Para la administración se elaboraron minuciosamente los levantamientos del estado actual, se estudió el problema para finalmente proyectar una rehabilitación, que toma en cuenta el edificio existente, lo regresa a su estado original y propone una nueva área. El concepto central de diseño era proyectar con los mismos criterios que lo había hecho Max Cetto y Jorge Rubio en 1940.

a. Espacio contenido central

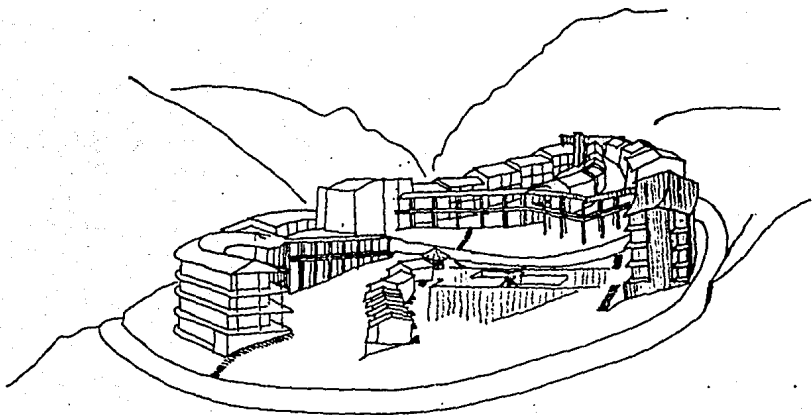
Después de haber analizado los conceptos de los que surgió este hotel, comprendemos la importancia del espacio contenido central en el hotel. Era en este espacio contenido donde se llevaba a cabo la vida social del hotel. Alrededor de este espacio

77. Planta esquemática de conjunto de San José Furúa actual (1990).

- A. balneario
- B. administración
- C. espacio contenido
- D. pabellón hab. der.
- E. pabellón hab. izq.
- F. restaurant-bar
- G. pabellón circular detrás del restaurant
- H. alberca nueva
- I. bungalows
- J. pabellón hab. izq. nuevo



7B. Perspectiva desde el extremo izquierdo del circuito vehicular del Hotel San José Purúba, con vista al espacio contenido, 1990.





giran los pabellones de habitaciones. Anteriormente en este espacio se encontraba la alberca, rodeada por una zona verde y por edificios. Al nivel de la alberca se podía caminar hacia la terraza mirador, que quedaba al mismo nivel, se podía subir por una gran escalinata directamente al restaurant-bar, también era posible cruzar por debajo del puente y observar la vista que se abre desde allí.

Hoy en día está tapada la alberca del espacio contenido, la escalinata al restaurant se tiró y este espacio de alberca fue reemplazado más lejos entre la parte más reciente de la ala habitacional izquierda y los bungalows. De esta manera se destruyó todo el juego de niveles que existía. Desde los corredores de los pabellones se podía caminar y observar lo que ocurría abajo, al lado de la alberca uno gozaba de los jardines y el resguardo.

Opino que esta modificación contraría las intenciones de Cetto y Rubio, por lo que propongo que a futuro se vuelva revivir el espacio contenido. Esto implica abrir la alberca, construir una comunicación directa con el restaurant-bar. El otro espacio de alberca compite con éste, pero sería bueno, que también permaneciera.

b. El Restaurant-bar

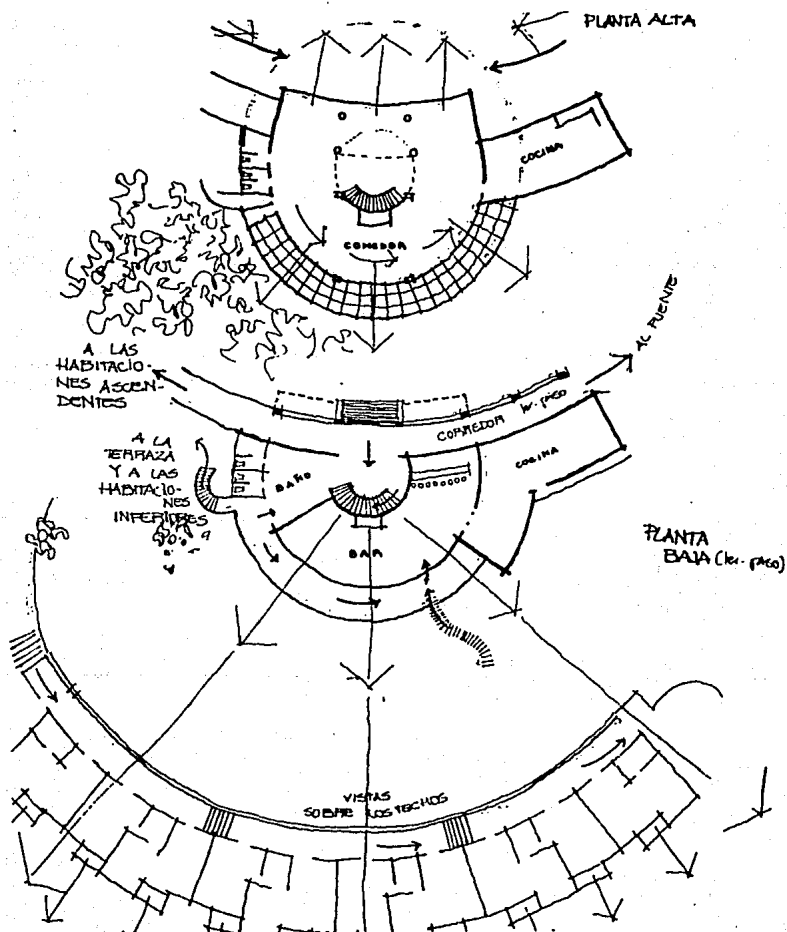
El restaurant-bar representa por su posición, forma y altura el edificio más importante no sólo del espacio contenido central, sino quizás de todo el conjunto.

En este edificio Cetto retoma un concepto, que había utilizado muchas veces, la convexidad para enfrentar el paisaje, la concavidad para recibir al que entra en él y para seguir el movimiento del espacio contenido central.

El bar en la planta baja (véase representación 79) originalmente se encontraba apartado del espacio de diversión, dando la espalda al espacio contenido. Esa concepción de bar como espacio de reflexión, de intimidad hay que rescatarla en la actual propuesta.

Al bar se accedía directamente desde la terraza mirador por unas escaleras de caracol, o desde las escaleras grandes del espacio contenido, o también por una escalera que serpentea desde el pabellón de habitaciones más bajo. Todos estos caminos llegan a un corredor que nos obliga a recorrer todo el perímetro del medio círculo, que forma el bar. Este recorrido un verdadero

79. Restaurant-bar, proyecto original, Jorge Rubio y Max Cetto, 1940.





En México (1938 - 1980)

"promenade architecturale" por el que el huésped es forzado a caminar nos muestra toda la vista por sobre el pabellón que queda abajo, y por el otro lado nos comienza a introducir al ambiente íntimo del bar. El bar en su interior goza de una extraordinaria vista que invita a quedarse. Alrededor del bar no sólo se encuentra la sierra infinita, sino que también unos árboles maravillosos, una ziranda amarilla, que dan la impresión, que el bar estuviera descansando en sus ramas. Este bar en San José Purúa, era el bar preferido, en todo el mundo, por Luis Buñuel. Quizás esto nos da indicios del espíritu de ese espacio.

Hoy en día al bar se accede sin necesidad de recorrer por la "promenade arquitectural" proyectada por Rubio y Cetto, seguramente una medida para ahorrar espacio. Las ventanas han sido clausuradas con parches de muros de piedra y con vitrales de colores. De esta manera, se ha perdido la intimidad, la gran vista, todo el espíritu del lugar se ha perdido.

Mi propuesta es la de reestablecer el bar como era originalmente.

El restaurant en la planta alta, utiliza el espacio de circulación que penetra al volumen en el piso del bar. Se accede por una ancha escalera de caracol, al centro del edificio, y arriba se abre la gran vista, ya que en todo el perímetro del semicírculo se encuentran ventanales. Hoy en día se han colocado falsos plafones, se han engrosado las columnas con ladrillo. Yo buscaría nuevamente la sencillez estructural y decorativa, para con ello reforzar la visibilidad del restaurant.

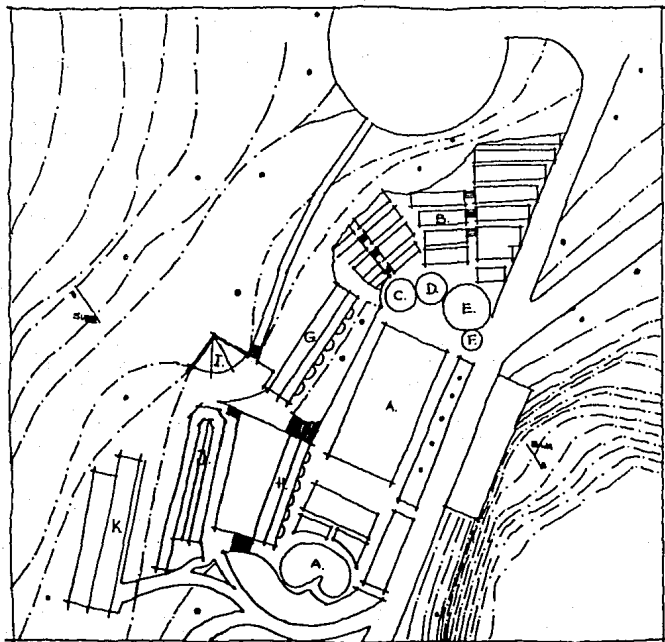
La cocina, que se encuentra a un lado del semicírculo, requiere de un fuerte mantenimiento. Los altos muros de este edificio adosado al semicírculo muestran, que no son de piedra aparente, sino de ladrillo aplanado y pintado de piedra. Este tratamiento se ha llevado a cabo con muchos edificios construidos más recientemente. El aplanado pintado se adopta, mentirosamente para acoplarse al conjunto. Para todos estos nuevos edificios yo optaría por la sencillez y veracidad de aplanados de diferentes colores y tonalidades. De esa manera se reconocería agradablemente el proceso de construcción a lo largo de estos cincuenta años.

C. El Balneario

El balneario (véase representación 80) requiere de una inmediata restauración. Afortunadamente en el balneario no se han

80. Planta del Balneario de San José Furdá, Rubio y Cetto, 1940.
Levantamientos realizados por Susanne Dussel (escala 1:1000)

- A. alberca
- B. vestidores
- C. regaderas mujeres
- D. baños
- E. regaderas hombres
- F. guardado
- G. baños termales familiares
- H. baños termales familiares
- I. manantial de agua
- J. baños termales individuales
- K. vivienda de trabajadores





realizado modificaciones de importancia. En esta sección yo sólo propondría una minuciosa restauración.

Encontramos en el balneario la part más bella de San José Purúa. Las formas circulares, en piedra, techadas con morillos, enladrillado y tejas. En los baños familiares cada baño es semicircular, la tina familiar se encuentra hundida, sólo iluminada por tres troneras, que le dan a todo ese espacio un encanto acogedor. Hacia afuera ese espacio con sus 6 semicírculos salidos, expresa una fuerte organicidad. La función de reunión de la familia en la tina de agua termal, se refleja en la forma, que se expresa hacia afuera. Estos espacios me recuerdan a las teorías de Haering en México.

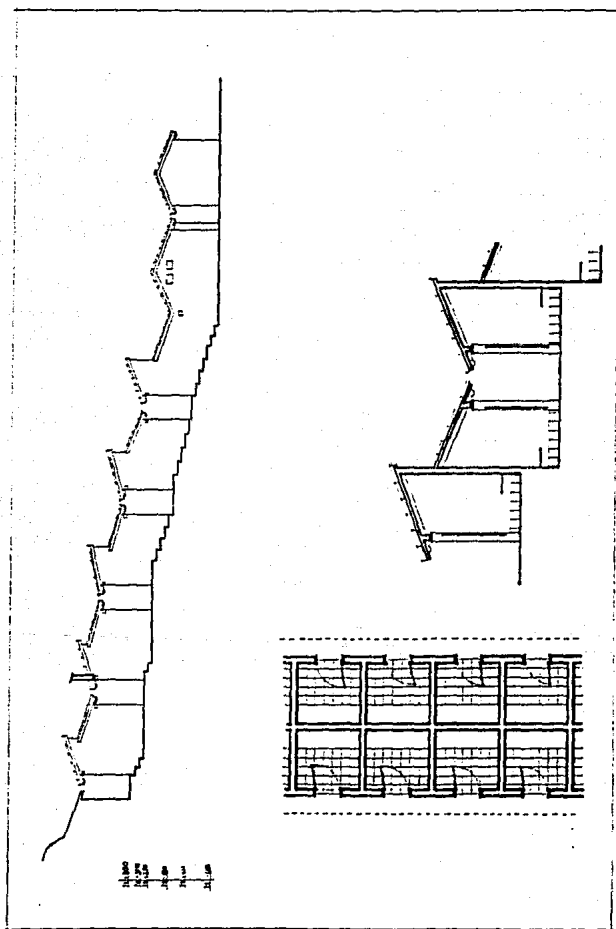
Los vestidores (véase representación 81) semejan una ciudad oriental, de angostos corredores, laberínticos. Va subiendo por niveles hacia la rotonda-mirador, lo cual le da un aspecto mediterráneo, por sus techos de teja y sus aplanados blancos.

Las regaderas y baños circulares (véanse representaciones 82 y 83) frente a los vestidores recuerdan a las casas mayas, que seguramente Rubio conocía muy bien. La piedra en estos muros gruesos circulares parecen fortalezas.

Otro edificio especial es el de los baños individuales (véase representación 84). En un extremo se encuentra un cuerpo de cantera rosa, que se curva suavemente y del cual penden los peldaños de piedra de la escalera que asciende al mirador, que se encuentra sobre este cuerpo. Se trata del acceso a los baños individuales, enfatizado por dos arcos. Al entrar a la nave de baños, nos percatamos de que el esbelto y alto corredor central se encuentra bellamente iluminado por unas pequeñas ventanas en la part superior, bajo los morillos que sostiene la techumbre de teja. El corredor es largo y esa iluminación vuelve sumamente agradable el recorrido.

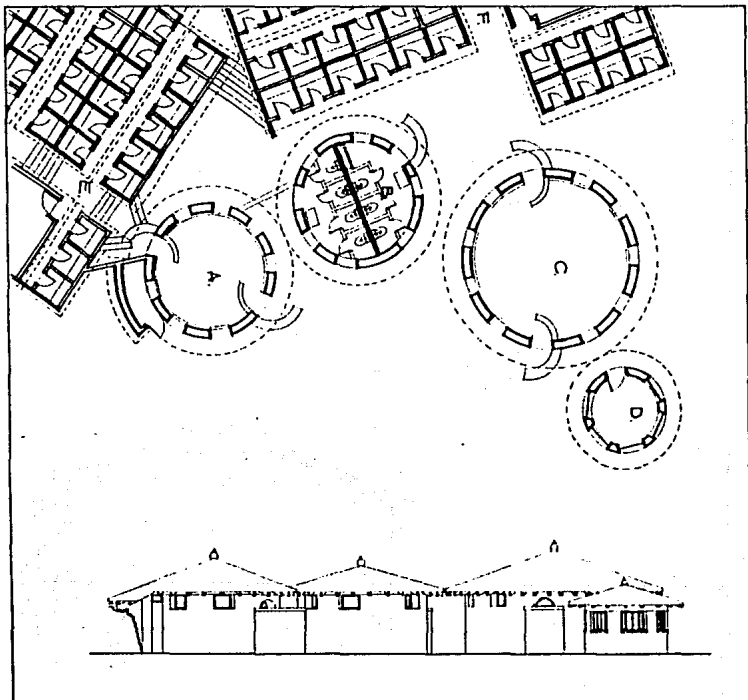
Las deficiencias de todos los edificios se demuestran en la falta de tejas, el derrumbamiento parcial de las techumbres, la putrición de vigas de madera y puertas, la humedad en los muros, la oxidación de las horrerías de las ventanas, el desperfecto en instalaciones hidráulicas, la inexistencia de instalaciones eléctricas en zonas abiertas, la caída del aplanado parcialmente, entre otras deficiencias. Como criterio de mejoramiento propondría yo la restauración, renovando lo viejo y caído, gracias a que casi no se ha realizado ninguna modificación de importancia desde su construcción. Esto debido a que se trataba de la parte pública, popular, el dueño no había querido invertir en el balneario.

81. Planos de los vestidores del balneario de San José Purda, Jorge Rubio y Max Cetto, 1940. Corte transversal, plantas tipo, corte detallado. (levantamiento hecho por S. Dussel)

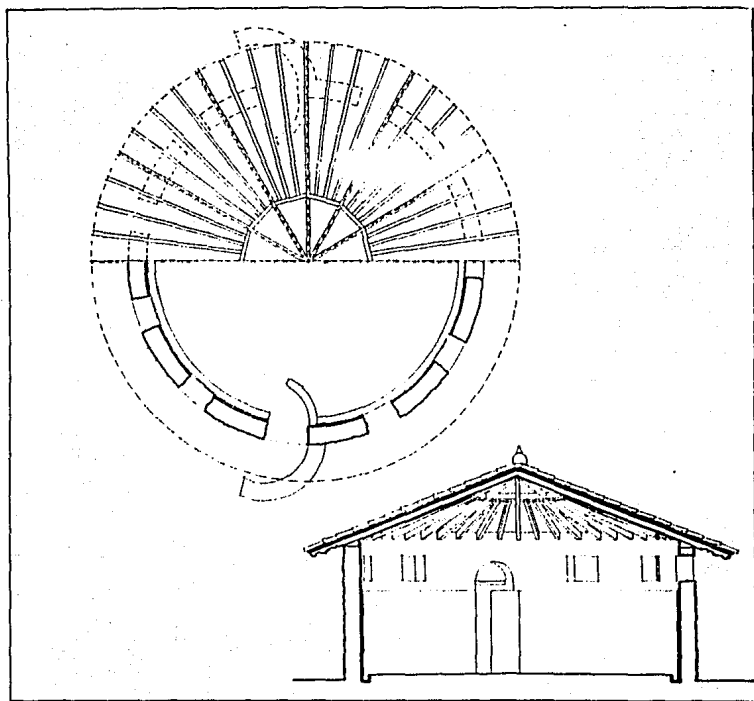


82. Planos de regaderas y vestidores del balneario en San José Purda, Rubio y Cetto, 1940. Planta y Fachada de regaderas (levantamiento: S. Dussel).

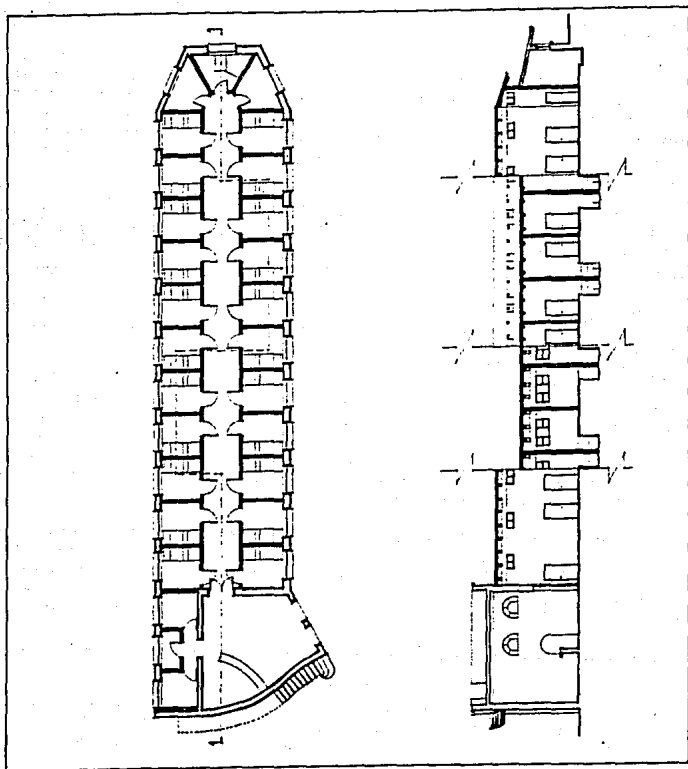
- A. regaderas mujeres
- B. baños
- C. regaderas hombres
- D. guardado
- E. vestidores mujeres (orig.)
- F. vestidores hombres (orig.)



83. Planta y corte por la regadera de los hombres, Balneario de San José Purúá, Rubio y Cetto, 1940.



84. Planta y corte por los baños individuales. Balneario de San José Purda, Rubio y Cetto, 1940 (levantamiento S. Dussel)





4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

d. La administración

La administración fue modificada en dos ocasiones. La edificación original (véase representación 85) era muy pequeña, sólo contenía el espacio de oficinas y la recepción. Pero tenía una cualidad. Su forma triangular, con una esquina de acceso redondeada tapaba la vista de la sierra y la cañada al huésped y al entrar a la administración sorprendía con una gran ventana, que permitía ver el paisaje. Por otro lado los dos pabellones que giran alrededor del espacio contenido central, en esta zona eran puenteados, para que el huésped, estacionara su coche y llegara a la administración. Pero al mismo tiempo este puente no impedía la vista al espacio contenido.

Ya a finales de los años cuarenta se construyó en vez de la pequeña administración un edificio, que en la fachada principal mostraba dos torres de piedra, que arriba eran miradores. El espacio del lobby, y salones de usos múltiples habían surgido.

En los años setenta esta administración fue maquillada. Enfrente de las torres de piedra brasa se construyeron muros de ladrillo aparente, la torre izquierda felizmente no fue demolida, las columnas delgadas de piedra del puente se engrosaron con ladrillo, hasta medir más de 1.2 m. de cada lado. Entre la entrada a la administración y el jardín del espacio contenido se colocó una tienda que tapa la vista. La vista hacia la sierra no es enfatizada en este edificio. Esta administración es la que pervive hasta hoy en día. La fachada principal compuesta por dos bloques de muro de ladrillo aparente desvirtúa completamente el concepto de Rubio y Cetto en 1940.

Por esto he decidido hacer un proyecto de rehabilitación de la administración actual. El programa constructivo exige: tres espacios de usos múltiples, oficinas, recepción, lobby y tienda. Se hará el mayor uso posible de las instalaciones existentes (véase representación 92). Por lo que fue necesario hacer los levantamientos de la administración actual (véanse representaciones 87, 88, 89 y 90).

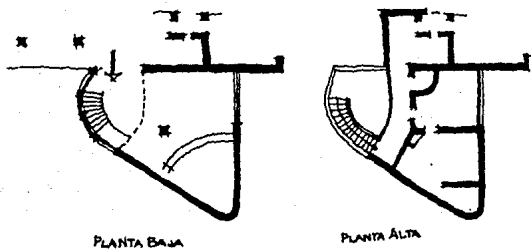
La propuesta arquitectónica de rehabilitación de la Administración del Hotel de San José Purúa se aprecia en los planos arquitectónicos (véanse representaciones 93-99) y en las fotos de la maqueta que elaboré (véanse representaciones 100-104). En esta propuesta se intentó cristalizar todas las reflexiones que se han vertido a lo largo de este estudio. Habiendo entendido la relación que Cetto propone con la naturaleza, la manera en que aprovecha las vistas y se enraiza en la tierra, el juego de las sorpresas controladas, los materiales rústicos, la modulación de la herrería, que crea la noción del



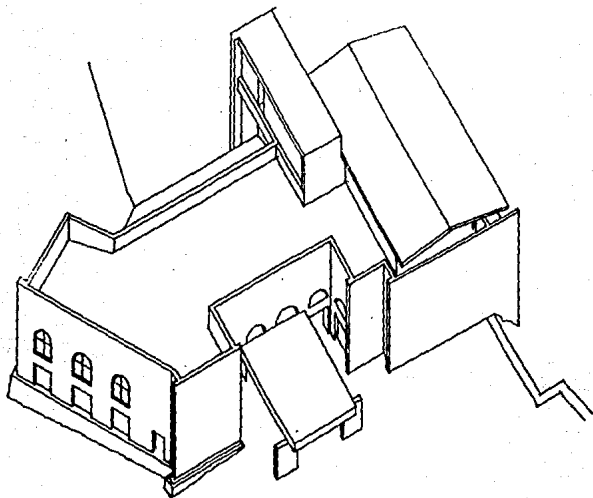
En México (1938 - 1980)

interior y exterior, el elemento vertical, que ancla las horizontales al piso, los muros de piedra como grapas, que sostienen el espacio que fluye libremente, el muro espaldero cerrado, el juego de lo convexo y cóncavo, la manera en que el jardín entra a la construcción, fluye por él, etc. El entendimiento de la obra de Cetto, de sus conceptos claros y el conocimiento de San José Purda muy pronto conformaron en mí la idea de la nueva administración a diseñar (véase representación 91), con una claridad y seguridad que hasta entonces desconocía.

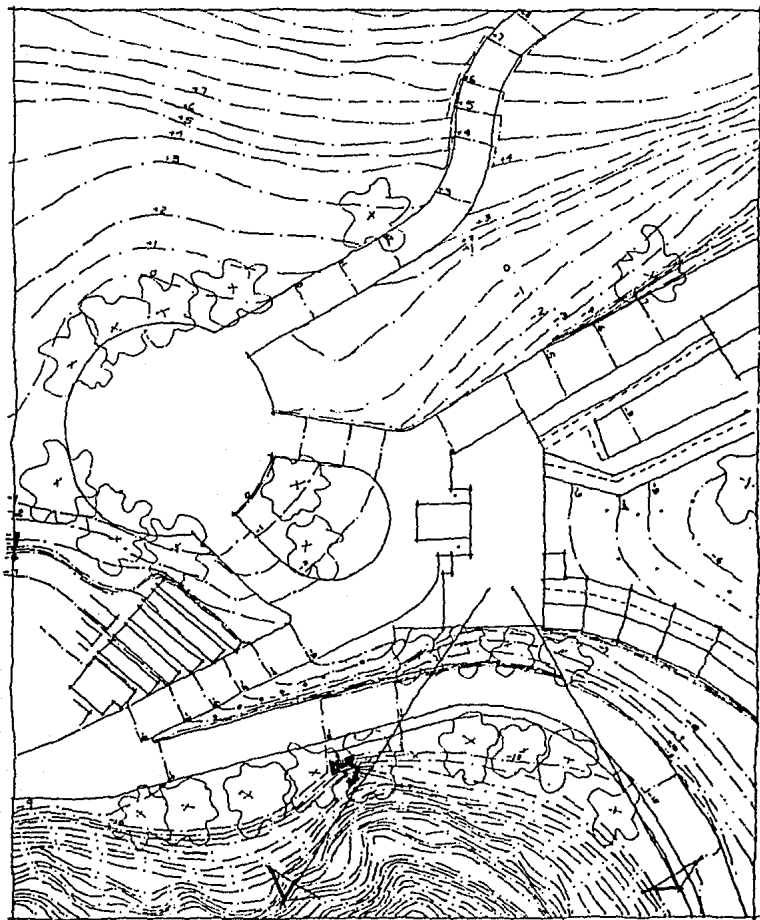
85. Plantas de la administración original del hotel San José Purúa, Rubio y Cetto, 1940.



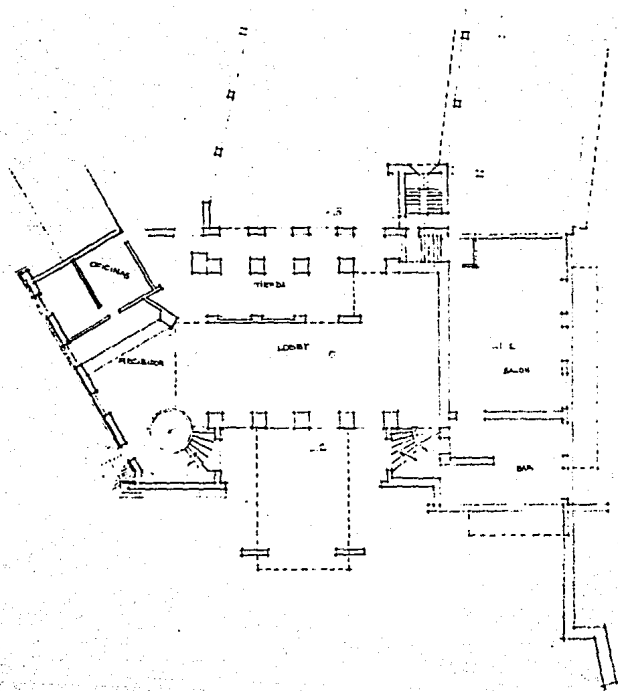
86. Isométrico de la administración actual. Levantamiento de S. Dussel.



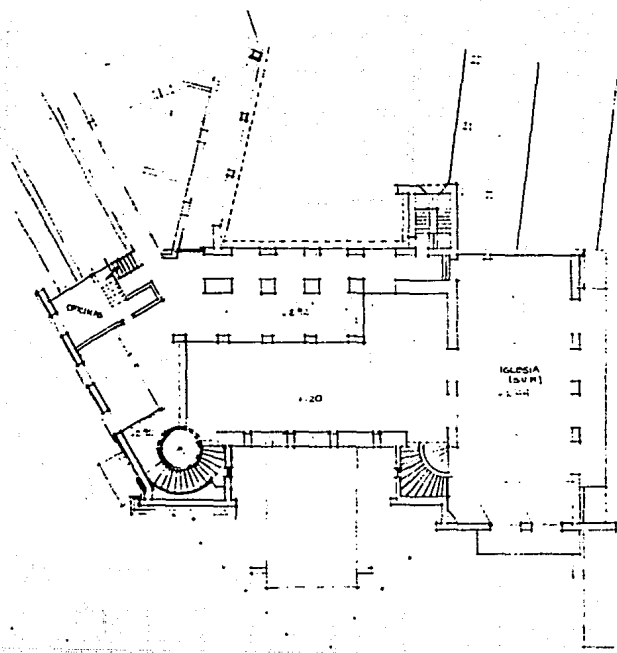
87. Levantamiento de curvas de nivel y vegetación en la zona de la administración.



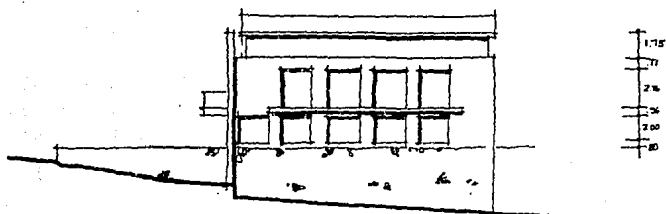
BB. Levantamiento de Planta Baja de la Administración



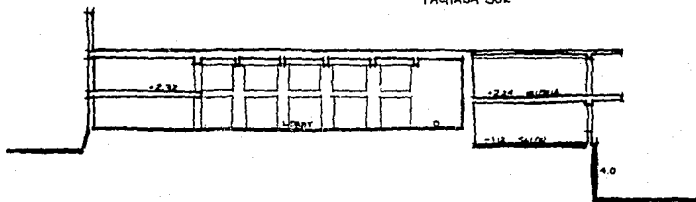
89. Levantamiento de Planta Alta de la Administración



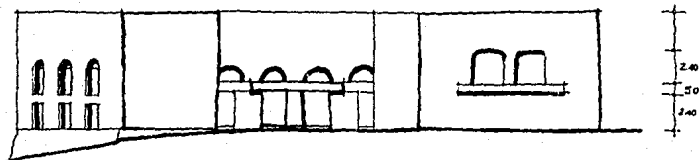
90. Levantamiento de fachadas: fachada sur, corte longitudinal y fachada noroeste.



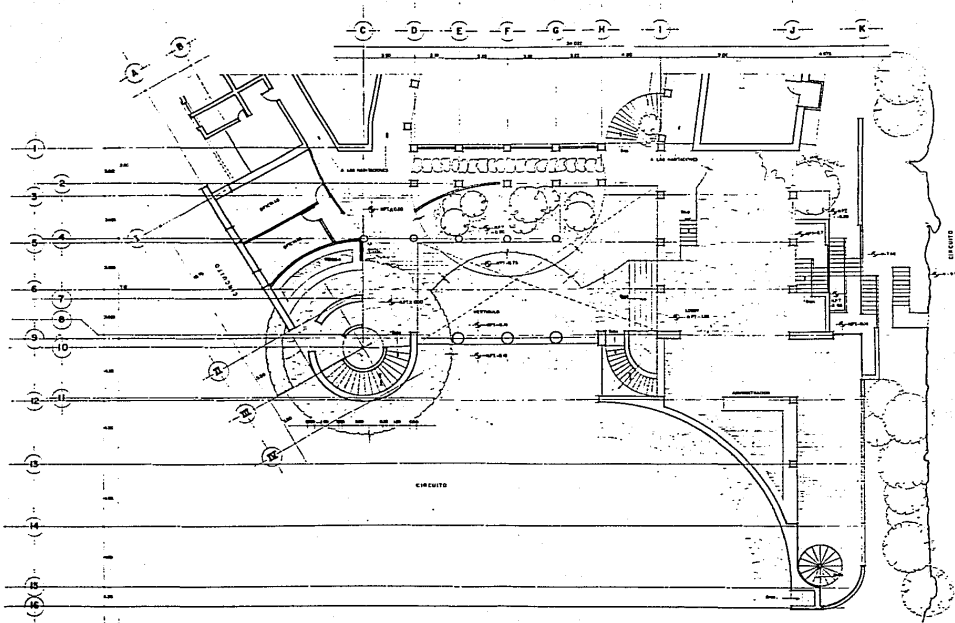
FACHADA SUR



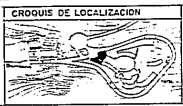
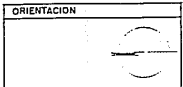
CORTE LONGITUDINAL



FACHADA NOROESTE

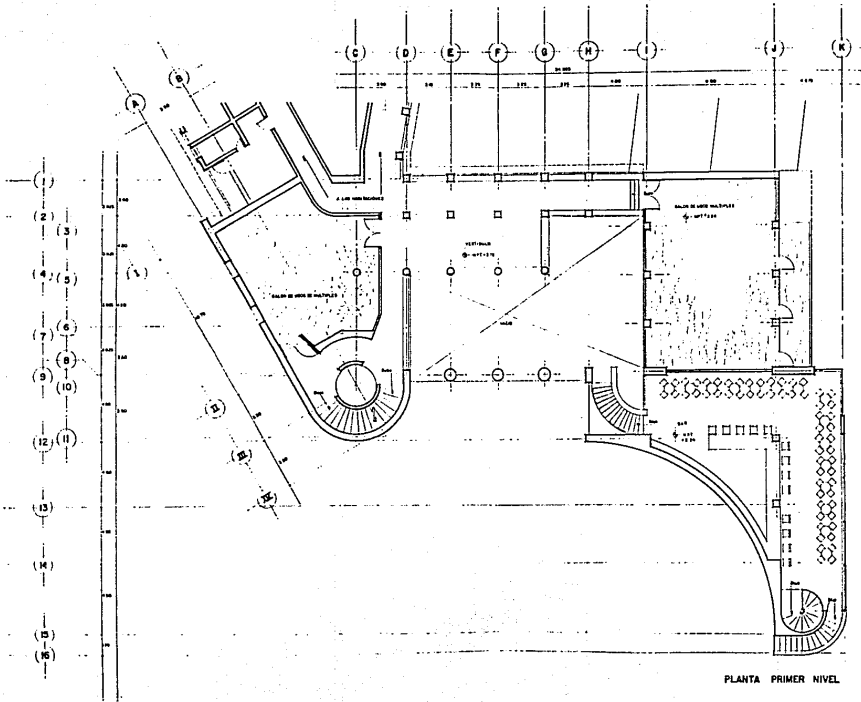


PLANTA BAJA



NOTAS

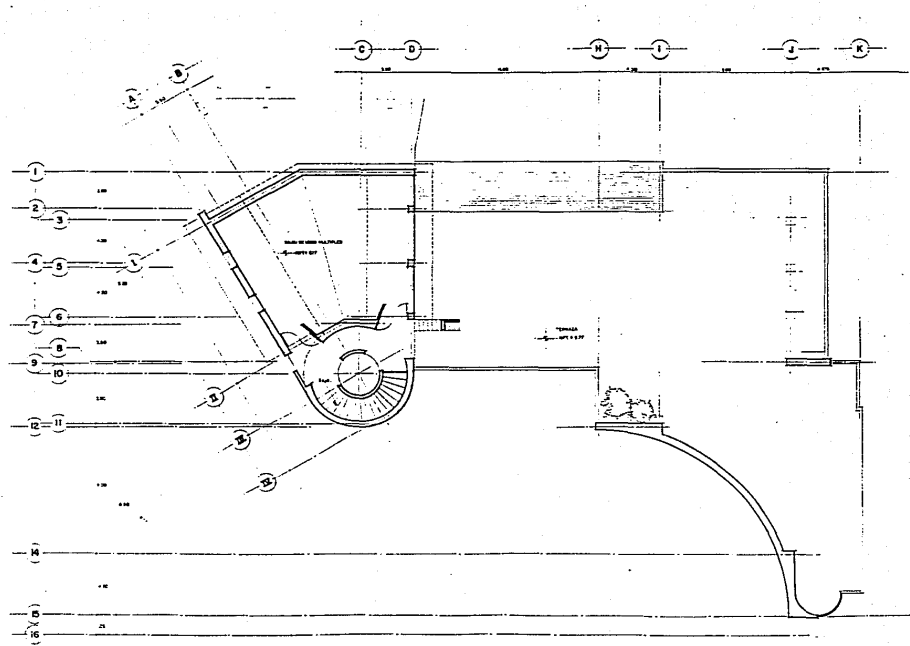
PROYECTO	RECONSTRUCCION ADMINISTRACION	ESCALA
CLIENTE	SEÑOR SAN JOSE POLO	A.01
PLANTA	PLANTA BAJA, ARQUITECTONICA	
PROYECTADO POR	DR. JESUS RAMOS - INGENIERO	
FECHA	1967	
PROYECTADO EN	BOGOTA	
PROYECTADO EN	BOGOTA	



PLANTA PRIMER NIVEL

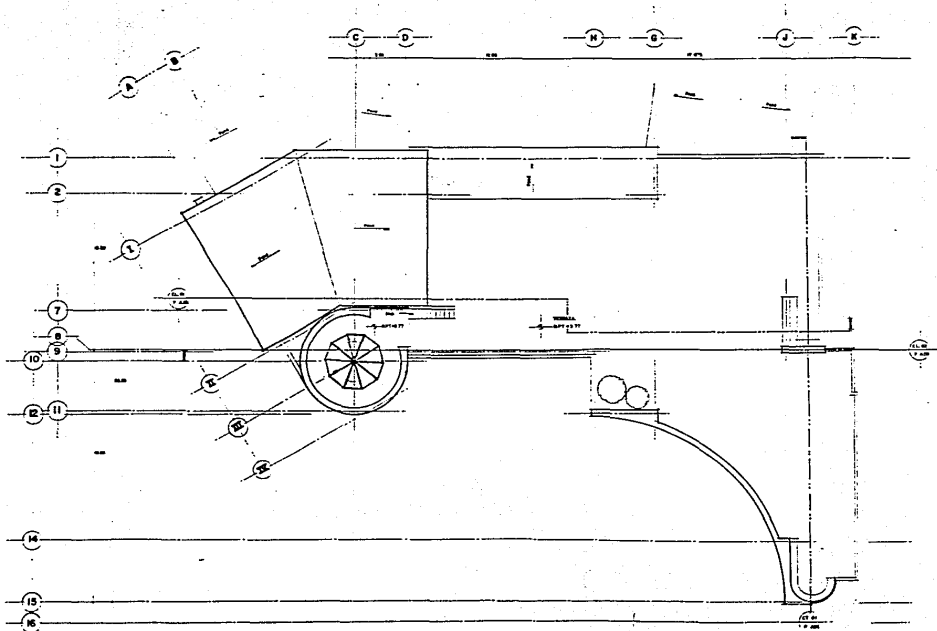
ORIENTACION												
CROQUIS DE LOCALIZACION												
NOTAS												
<table border="1" style="width: 100%;"> <tr> <td colspan="2"> PROYECTO: REHABILITACION ADMINISTRACION HOTEL SAN JOSE PINAR. </td> <td rowspan="2" style="text-align: center; vertical-align: middle;"> A.02 </td> </tr> <tr> <td colspan="2"> ALMACEN: PLANTA PRIMER NIVEL. </td> </tr> <tr> <td colspan="3"> PROYECTOR: SAN JOSE PUNAR, GUINIGUAY. </td> </tr> <tr> <td> ESCALA: 1:50 </td> <td> METRO </td> <td> FECHA: </td> </tr> </table>		PROYECTO: REHABILITACION ADMINISTRACION HOTEL SAN JOSE PINAR.		A.02	ALMACEN: PLANTA PRIMER NIVEL.		PROYECTOR: SAN JOSE PUNAR, GUINIGUAY.			ESCALA: 1:50	METRO	FECHA:
PROYECTO: REHABILITACION ADMINISTRACION HOTEL SAN JOSE PINAR.		A.02										
ALMACEN: PLANTA PRIMER NIVEL.												
PROYECTOR: SAN JOSE PUNAR, GUINIGUAY.												
ESCALA: 1:50	METRO	FECHA:										

C:\Program Files\Autodesk\AutoCAD 2004



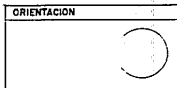
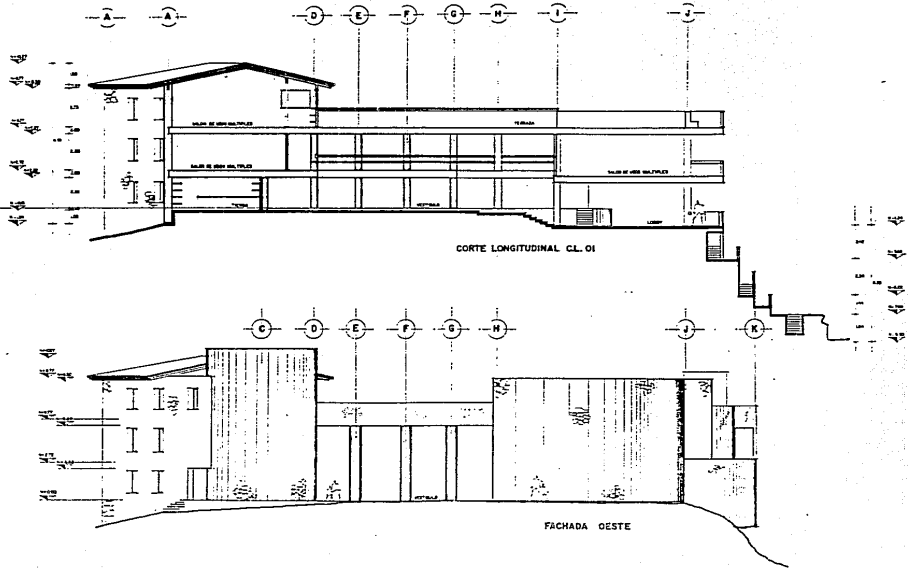
PLANTA SEGUNDO NIVEL

ORIENTACION	
CROQUIS DE LOCALIZACION	
NOTAS	
Empty space for notes	
PROYECTO: RECONSTRUCCION Y REFORMACION HOTEL SAN JOSE PURIS. PLAN: PLANTA SEGUNDO NIVEL	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;">A.03</div>
PROYECTADO: DR. JOSE PUJOS, INGENIERO.	
ESCALA: 1:100	FECHA: 1998



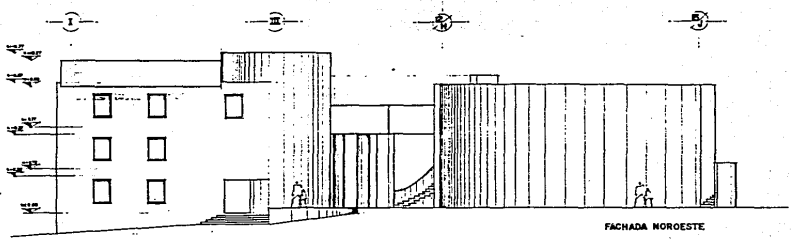
PLANTA DE AZOTEAS

ORIENTACION	
CROQUIS DE LOCALIZACION	
NOTAS	
Empty space for notes	
PROYECTO: REHABILITACION Y CONSTRUCCION HOTEL SAN JOSE PUEBLO PLANTA DE AZOTEAS	
A-04	
ARQUITECTO: ING. JOSE PARRA, INGENIERO ESCALA: 1:1000 FECHA: 1970	

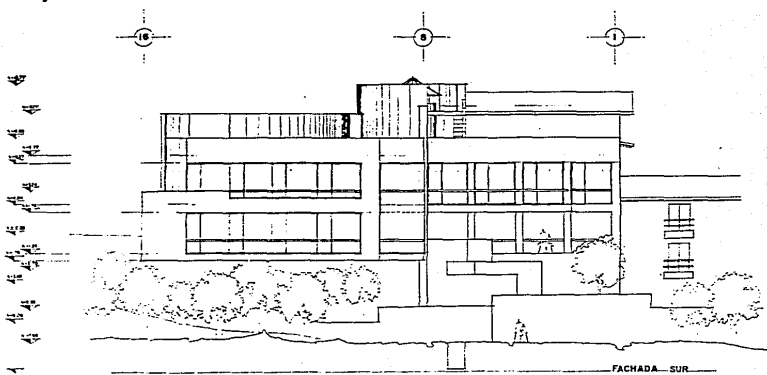


NOTAS

INSTITUCION ADMINISTRACION HOTEL SAN JOSE PUMBA	LOTE A.05
CORTE CL. 01 Y FACHADA OESTE.	
SAN JOSE PUMBA, NICHOAGUA.	
ESCALA: 1:500	FECHA: SETE 68



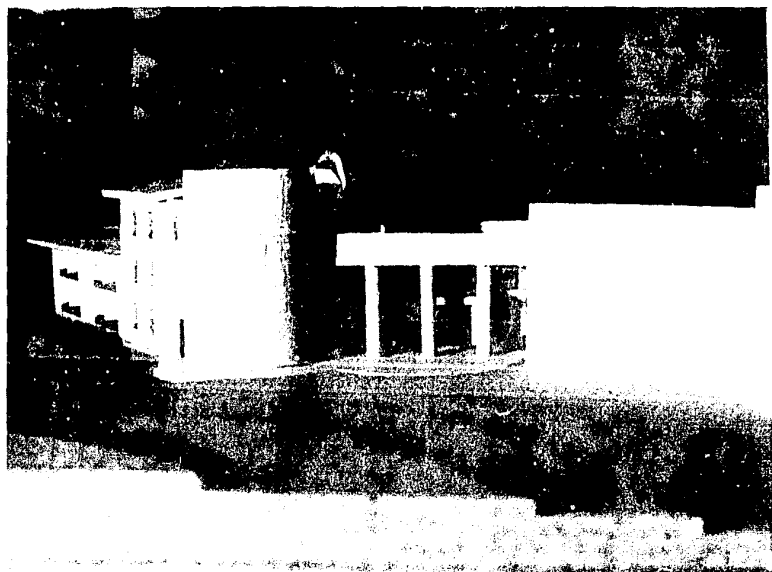
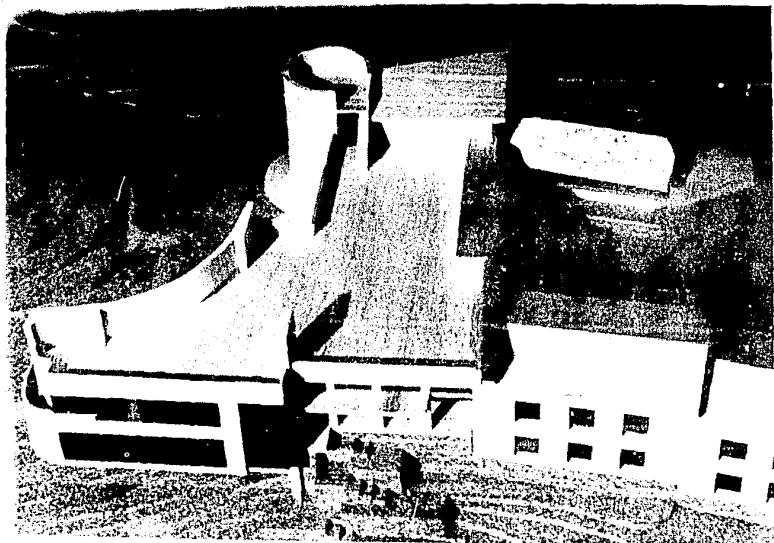
FACHADA NOROESTE

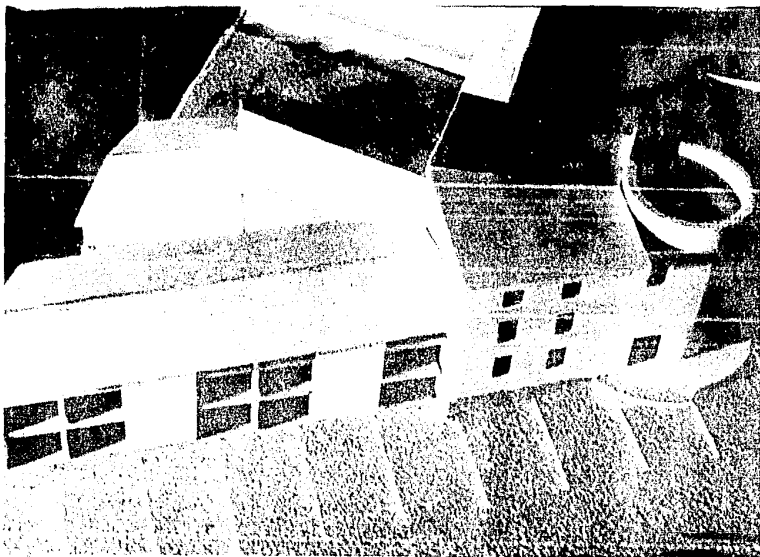
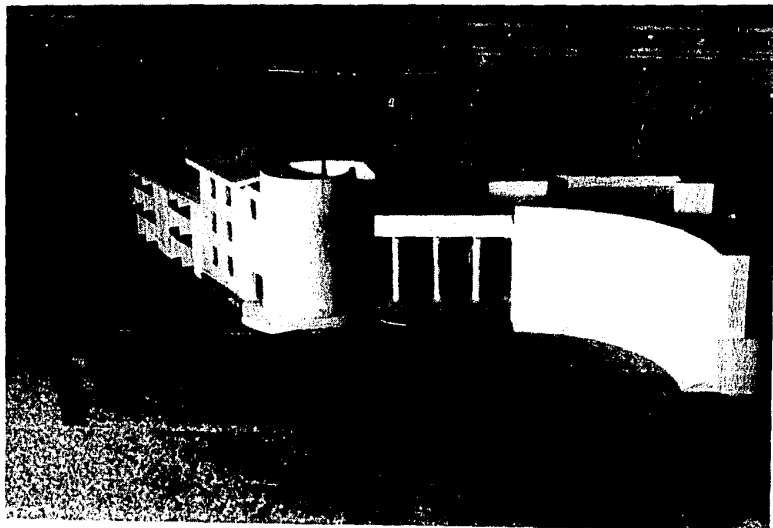


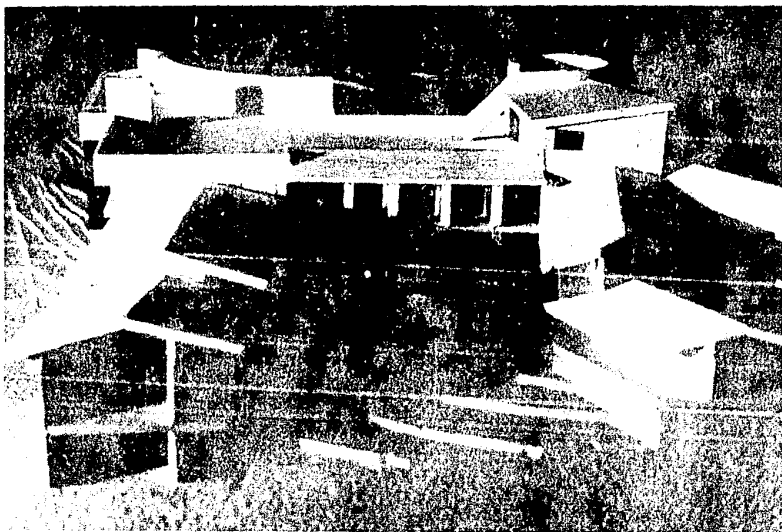
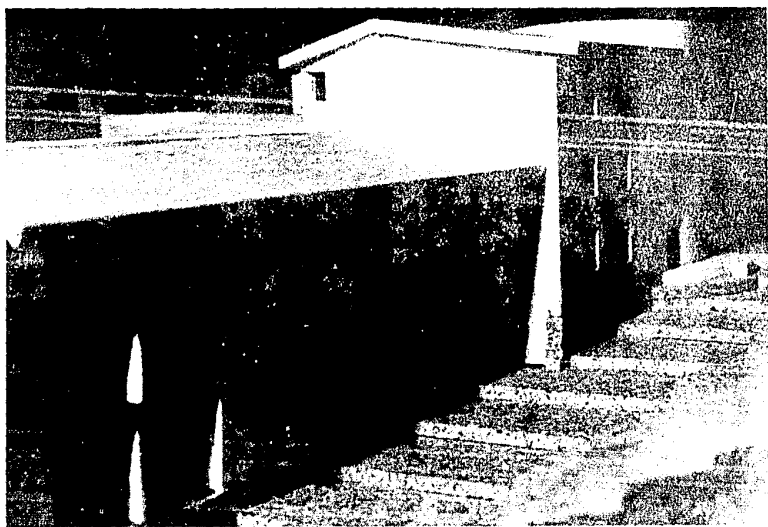
FACHADA SUR

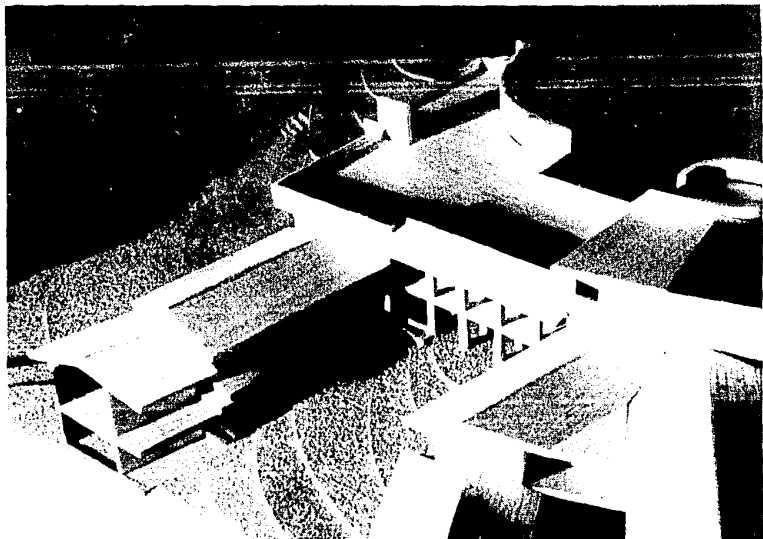
ORIENTACION		
CROQUIS DE LOCALIZACION		
NOTAS		
Empty space for notes		
INSTITUCION ADMINISTRADORA HOTEL SAN JOSE PUNO.		C.A.
PLAN FACHADA NOROESTE Y SUR		A.07
DISEÑADO POR: JESUS PARRA, HERRERA.		
DISEÑADO POR:	APROBADO POR:	FECHA:
11/08	22/08	08/08/88

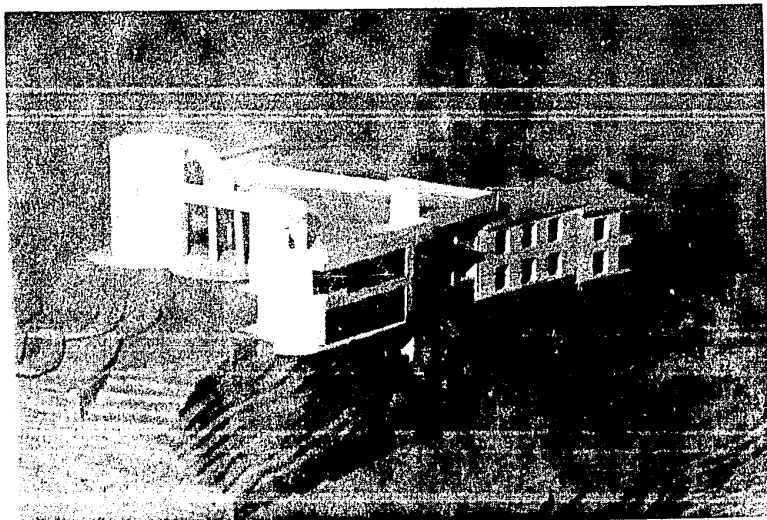














NOTAS

<1> Con respecto a la arquitectura prehispánica véase: Paul Gendrop, Arte Prehispánico en Mesoamérica, Trillas, México, 1970, y las obras de Paul Westheim sobre el arte prehispánico en México. Para comprender la visión del mundo de los prehispánicos se recomienda la lectura de las obras de Jacques Soustelle. Es imprescindible la consulta de Manuel Toussaint y George Kubler para comprender el periodo de la arquitectura colonial.

<2> Max Cetto, Moderne Architektur in Mexiko, Gerd Hatje, Stuttgart, 1961, p. 19. Traducido por la autora de este artículo.

<3> Arnaldo Córdova, La ideología de la Revolución Mexicana, Era, México, 1973, p. 27.

<4> El fermento del nacionalismo cultural es la desilusión. Este nacionalismo cultural reaparece en México precedido o estimulado por la lectura de Untergang des Abendlandes (1918) del filósofo de la cultura O. Spengler y por el abatimiento de la fe en el devastado ideal de Europa. Además por las reacciones a la influencia creciente de Estados Unidos. También al nacionalismo cultural lo desata y configura la realidad política mexicana y el texto de la Constitución de 1917. Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Historia general de México, Colegio de México, México, 1976, t. 2, p. 1420.

<5> José Vasconcelos (1882-1959) como Secretario de Educación Pública estudia el programa de educación de Lunacharsky, en ese entonces ministro de educación de la URSS. Ambos, bajo la presión de un contexto dramático, se ven obligados a improvisar en gran escala elementos y planes. Vasconcelos incluye en su programa una visión mesiánica de la educación. Deseaba articular los grupos indígenas a la nación con escuelas rurales, realizar inmensas campañas de alfabetización y difundir y promocionar las artes. Vasconcelos quería revelar la potencialidad de la cultura de México y América Latina en contraposición con la cultura anglosajona. Por ello escribe en 1925 La Raza Cósmica.

<6> Antonio Toca, "Arquitectura posrevolucionaria en México, 1920-1932", en Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XXI: 1900-1990, INBA, México, 1982, vol. 1, p. 51.

<7> Sobre este movimiento algunas decenas más tarde algunos opinarían: "el muralismo propicia arrogancia y conformismo. Y hace posible durante largas décadas, la paradoja teórica: los temas sublevantes de la extrema izquierda patrocinados económicamente por un Estado capitalista" de Carlos Monsiváis, Op. cit., p. 1424.

<8> Esta búsqueda nacionalista en la arquitectura ya tenía antecedentes en la época de Díaz. Ya que en algunas obras porfirianas se había utilizado el llamado estilo "neo-colonial" y



4 Max Cetto

En México (1938 - 1980)

el "neo-prehispanista". Pero no se trató sólo de un retorno formal más, como algunos lo indican. La búsqueda nacionalista de sectores de las clases dominantes del Porfiriato fructificaría y trascendería nada menos que en la Revolución Mexicana, desde este marco se debe comprender el fenómeno neo-colonial y neo-prehispanista del Porfiriato. Se trataba ya de una búsqueda de las raíces propias, del "ser nacional" y esa búsqueda de "lo nacional" no se agotaría en los intentos demagógicos del gobierno posrevolucionario. Sobre la arquitectura neo-prehispanista hay alguna información en: Daniel Schávelzon, La polémica del arte nacional en México, 1850-1910, FCE, México, 1988.

<9> Israel Katzman, Arquitectura contemporánea mexicana, siglo XX, UNAM, México, 1975, pp. 99-100; también véase: Maricela Balestra, "Guía hemerográfica de revistas nacionales de arquitectura", en Catálogo de publicaciones periódicas mexicanas de arquitectura, urbanismo y conexos, INBA, México, 1985.

<10> Xavier Esqueda, Una puerta al Art-Déco, Galería Aristos - UNAM, México, 1980, p. 15. Consúltese como información más general: Maenz, Art-Déco 1920-1940, G.Gilli, Barcelona, 1976.

<11> Carlos González Lobo, "Arquitectura en México durante la cuarta década: el Maximato, el Cardenismo", en Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1930, vol. 2, p. 54.

<12> Carlos González Lobo, Op. cit., p. 114.

<13> Rafael López Rangel, Orígenes de la arquitectura técnica en México 1920-1933. La Escuela Superior de Construcción, UAM - Xochimilco, México, 1984, p. 116.

<14> "la adopción de la corriente internacional emanada de las escuelas europeas [...] aparece como un hecho impuesto por la propia necesidad estructural del sistema y ninguno de sus apogetas de la primera etapa, caracterizados por su anti-porfirismo y obviamente por su anti-academicismo, les preocupa en realidad el que la nueva tendencia representase también otra forma de "europeísmo" en Rafael López Rangel, Contribución a la visión crítica de la arquitectura, p. 80.

<15> Aunque nos refiramos en este escrito a "europeismos" y a "la necesaria expansión de la cultura de entreguerras en nuestro medio", no se trata simplemente de influencias del "centro" acopladas a nuestro medio. Deseo entender nuestra relación con Europa y Estados Unidos en aquel momento como una "coexistencia interactuante y enriquecedora de sistemas explicativos verdaderamente diferentes", aunque se debe mencionar que de parte de las "vanguardias del centro" faltó un poco de curiosidad para conocer nuestros logros. En México observamos en esos momentos movimientos artísticos y una arquitectura imbuída en una fecunda búsqueda de lo propio; observamos creaciones sin precedentes foráneos, originadas de un proceso histórico y cultural muy rico. Al respecto de la "coexistencia interactuante ..." que menciono en esta nota, véase: Silvia Arango, "El provincialismo de



En México (1938 - 1980)

sentirse el centro", en Summaries, Buenos Aires, No. 122, marzo/abril 1988, p. 6.

<16> La teoría de José Villagrán García se basó en la lectura de Guadet, intentando establecer los criterios para una arquitectura moderna mexicana. El diseño debía seguir un programa definido con anterioridad, el diseño debía también responder a utilidad, con un sistema constructivo sincero y lógico, con un carácter social (entendido muy ambiguamente), para crear una obra bella. Esta teoría se convertirá en la doctrina de un grupo de esta primera generación de arquitectos modernos mexicanos, que se impondrá, convirtiéndose en oficial. La teoría de José Villagrán García llegó a convertirse, hasta mediados de la década de los sesenta, en la teoría arquitectónica de la Revolución Mexicana [...] y desplaza de la escena teórica - y en gran medida práctica - a las corrientes más progresistas de las vanguardias" en Rafael López Rangel, "Algunos antecedentes sobre el funcionalismo arquitectónico y el pensamiento de Hannes Meyer en México", p. 196. Se homenajeó a Villagrán en 1986 con un libro muy completo sobre sus obras y textos: José Villagrán, INBA, México, 1986 y han sido editados sus textos completos por Ramón Vargas Salguero José Villagrán García, Teoría de la arquitectura, UNAM, México, 1988.

<17> Carlos González Lobo, Op.cit., pp. 73-74.

<18> Ibid., pp. 74-77.

<19> Sobre Juan O'Gorman véase Ida Rodríguez Prampolini, La palabra de Juan O'Gorman, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México, 1983; Marisol Aja "Juan O'Gorman", en Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1980, t. 2, pp. 9-48.

<20> Carlos González Lobo, Op.cit., pp. 86-87.

<21> Ibid., pp. 87-94.

<22> Rafael López Rangel, Orígenes de la arquitectura técnica en México 1920-1933. La Escuela Superior de Construcción: Capítulo VI, "Arquitecto universitario versus arquitecto técnico", pp. 99-114.

<23> Ibid., p. 116.

<24> Ramón Vargas Salguero, "Las reivindicaciones históricas en el funcionalismo socialista", en Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1980, vol. 1, p. 106.

<25> Carlos González Lobo, Op.cit., p. 59.

<26> Ibid., p. 62.

<27> Sobre Lázaro Cárdenas se recomiendan las lecturas: Tzvi Medin, Ideología y Praxis Política de Lázaro Cárdenas, Siglo XXI, México, 1972 y Arturo Anguiano, El estado y la política obrera del cardenismo, Era, México, 1982.

<28> Carlos González Lobo, Op.cit., p. 77.

<29> Ibid., p. 87.

<30> Ramón Vargas Salguero, Op.cit., pp. 108-114.



4. Max Cetto

En México (1938 - 1980)

<31> Carlos González Lobo, Op.cit., p. 97.

<32> Siguiendo el texto: "Vino a nuestro país, a parte de la invitación que le hiciera Frida Kahlo, a dar a conocer su obra, y con la intención de integrar el arte prehispánico al surrealismo, ésto último fue una de las razones por las que se estableció en la capital de la República, aunque años más tarde, al existir una divergencia total sobre este punto con el pensamiento de Breton, y al no encontrar la solución que él usaba para llegar a elaborar un arte libre u universal, abandonó la corriente del surrealismo" en: Wolfgang Paalen, Introdutor de la pintura surrealista en México, de Leonor Morales, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1984, p. 8. El caso de Paalen (1905-1959) es también interesante, siendo un artista reconocido en Europa y Estados Unidos, se integra a la cultura mexicana en 1939, y permanece aquí hasta su muerte en 1959, pero permanece prácticamente desconocido, como predicador en el desierto, en total aislamiento. Su lenguaje se había vuelto demasiado espiritual. Paalen no pudo encajar dentro del ambiente artístico mexicano de ese tiempo.

<33> Por estos años y en medio de estas confrontaciones llega a México el segundo director de la Bauhaus Hannes Meyer, con una invitación del Presidente Cárdenas, para colaborar como especialista en urbanismo y planificación. Permanecerá en México de 1938-1949, y su presencia será totalmente desaprovechada. Hannes Meyer visita en 1938 por primera vez México, cuando se encontraba exilado en los EEUU. Allí había llegado desde Suiza, después de haber permanecido durante varios años en la Unión Soviética participando en los planes para el Gran Moscú, que finalmente no se llevaron a cabo según sus propuestas. En esta primera visita a México conocerá a un grupo de arquitectos jóvenes, como Enrique Yáñez, Raúl Cacho, Carlos Leduc y José Luis Cuevas, quienes se sentirán atraídos por su ideología y personalidad. Ellos se convertirán en los promotores del plan para crear el Instituto de Planificación y Urbanismo en la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura (ESIA, sucesora de la Escuela Superior de Construcción del IPN), que sólo dirigirá hasta 1940. Al entrar en 1940 el nuevo presidente, más conservador, se rechaza el presupuesto para el Instituto de Meyer. El proyecto, sin duda alguna muy innovador, no fue comprendido. La incompreensión total y el poco apoyo al proyecto de Meyer se debió a las divisiones internas de los arquitectos de izquierda del IPN. Al final todos resultarían vencidos. Más adelante Meyer realizará algunos proyectos, pero su actividad se dirigirá hacia el Taller de Gráfica Popular, grupo de artistas, que comprometieron su arte con la lucha socialista y antifascista. Además trabajó en puestos muy secundarios en oficinas de gobierno, como en el CAPFCE. Su presencia en México, a pesar de haber sido invitado por el mismo presidente, tomando en cuenta la necesidad de planificación en México, pasó totalmente



desapercibida. En 1949 abandona en la total pobreza nuestro país y se dirige de regreso a Europa. Sobre el tema: Patricia Rivadeneyra, "Hannes Meyer en México 1938-1949", Apuntes para la Historia de la Arquitectura Contemporánea Mexicana, México, INBA, y Rafael López Rangel, Enrique Yáñez en la cultura arquitectónica mexicana, Limusa-UAM, México, 1989, véase el capítulo "Hannes Meyer en México" pp. 69-73.

<34> Sobre el exilio alemán en México se recomiendan dos lecturas: Kiessling, Wolfgang, Exil in Lateinamerika, Frankfurt am Main, Roederberg-Verlag, 1981 también léase: Kiessling, Wolfgang, Alemania Libre in Mexiko (1941-1946), Tomo I y II, Ed. Berlin Oriental, Akademie Verlag, 1974 y también: Pohle, Fritz, Das mexikanische Exil. Ein Beitrag zur Geschichte der politisch-kulturellen Emigration aus Deutschland (1937-1946), Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1986.

<35> Kaplan, Janet, Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo, México, Ediciones Era, 1988, p. 87.

<36> Los presidentes Manuel Avila Camacho y Miguel Alemán Valdez abandonarán la política de "amplia base popular", y se caracterizarán por una línea desarrollista de signo capitalista. Se alentará a la inversión privada nacional e internacional. A consecuencia de la Segunda Guerra Mundial será propiciado el crecimiento de la industria nacional, ya que habrá un aumento en la demanda externa de ciertos productos mexicanos y desaparecerá la competencia del exterior para productos nacionales.

<37> Para comprender los movimientos poblacionales en México, presento la siguiente tabla:

Año	Pobl. Total	% Pobl. Rural	% Pobl. Urbana	Pobl. de la Cd. de México
1900	13 000 000 hab.	72%	28%	345 000 hab.
1921	14 000 000 hab.	69%	31%	615 000 hab.
1930	16 000 000 hab.	66%	33%	1 030 000 hab.
1940	20 000 000 hab.	65%	35%	1 800 000 hab.
1950	26 000 000 hab.	57%	43%	3 140 000 hab.
1960	35 000 000 hab.	49%	51%	5 250 000 hab.
1970	48 000 000 hab.	41%	59%	8 800 000 hab.
1980	67 000 000 hab.	34%	66%	13 355 000 hab.

Estos datos fueron tomados de: Estadísticas Históricas de México, INEGI, SPP, México 1986, Tomo 1, p. 24 y p. 33.

<38> Max Cetto, Moderne Architektur in Mexiko, pp. 9-10.

<39> José Luis Benlliure, "Sobre la arquitectura y su enseñanza en México en la década de los cuarentas", en La práctica de la arquitectura y su enseñanza en México, INBA, México, 1983, p. 13.

<40> Xavier Guzmán Urbiola, "Barragán, el otro", en Vuelta (México), 147, Febrero (1989), p. 63.

<41> Sobre Mario Pani véase: Manuel Larrosa, Mario Pani,



arquitecto de su época, UNAM, México, 1985.

<42> Como ejemplos nos indica Meyer: "Mientras en Campeche, donde hay vastas zonas cubiertas de agua, se construyeron escuelas sobre pilotes, de tipo lacustre [...], en la capital del Valle de México se construyó un edificio de 10 pisos de concreto armado para la Escuela Normal de Maestros [...]. En algunas regiones de indios otomíes se utilizó el adobe y en la Selva de Chiapas se hicieron escuelas al aire libre, sin muros y con techos de palma; en el estado industrial de Nuevo León se construyeron escuelas modernas de ladrillo pintadas de blanco, mientras que en la ciudad colonial de Guanajuato se realizaron en el tradicional estilo colonial español", de Hannes Meyer, "Schulbau in Mexiko", en *Bauen und Wohnen*, Muenchen, 1951. Tomado de Patricia Rivadeneyra, *Op.cit.*, p. 190.

<43> Salvador Pinoncelly, "La arquitectura en México 1940-1960", en *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1980*, vol. 2, p. 125.

<44> José Luis Benlliure, *Op.cit.*, p. 13.

<45> Humberto Ricalde y Gustavo López, "Arquitectura en México 1960-1980", en *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1980*, vol. 2, p. 129.

<46> Max Cetto, "Influencias externas y significado de la tradición", en *América Latina en su arquitectura*, Siglo XXI, México, 1975, p. 184.

<47> Ernesto Alva Martínez, "La enseñanza de la arquitectura en México, en el siglo XX", en *La práctica de la arquitectura y su enseñanza en México*, pp. 71-74.

<48> Conferencia de Mariana Frenk de Westheim en el Homenaje a Paul Westheim, que se realizó en el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México, el 15 de mayo de 1990.

<49> Mariana Frenk, conferencia citada.

<50> Alberto T. Arai, *La arquitectura de Bonampak. Ensayo de interpretación del arte maya. Viaje a las ruinas de Bonampak*. INBA, México, 1960.

<51> "Entrevista con el arquitecto Max L. Cetto", *Testimonios Vivos*, p. 119.

<52> Sigue el texto de Browne: "Como han destacado algunos autores, el expresionismo incluía ciertas referencias románticas o eclécticas. Por ejemplo, la Torre Einstein, de Mendelsohn (Postdam 1921), tiene cierta afinidad formal con la arquitectura vernacular holandesa. Distintas asociaciones pueden encontrarse en obras de Poelzig, Haering y otros. Esta mayor libertad formal tenía que ser bienvenida por los pioneros latinoamericanos, dado el ambiente ecléctico predominante [...]. Por el otro lado está la influencia personal que en esa época tuvo Erich Mendelsohn. Si Le Corbusier fuera considerado el padre de los jóvenes modernistas locales, Mendelsohn será algo así como el "tío predilecto". Tomado de Enrique Browne, *Otra arquitectura de América Latina*, G. Gili, México, 1988, p. 33.



<53> Se recomienda la lectura de Emilio Ambasz, The architecture of Luis Barragán, Museum of Modern Art, New York, 1976. Barragán es reconocido internacionalmente por haber intuido en su arquitectura algunos modelos fundamentales expresándolos en una forma nueva. Se trata de una síntesis personal emanada de fuentes diversas; partiendo del Estilo Internacional, al igual que muchos otros, regresó a México y sus contrastes.

<54> Raúl Ferrara, "Mi trabajo con Luis Barragán", aparecido en la Sección Metropolitana de Excelsior, México, 25 de agosto de 1990, p. 1 y 3.

<55> Tomado de "Entrevista con el arquitecto Max L. Cetto", <56> Apareció publicada bajo el título "Casa en Acapulco, de Enrique de la Mora, Arq." en la Revista Arquitectura, México, No. 13, Julio de 1943, p. 152 y 153.

<57> José Luis Benlliure, Op.cit., p. 15.

<58> Sobre Enrique del Moral: Salvador Pinoncelly, La obra de Enrique del Moral, UNAM, México, 1983.

<59> Tomado de la conferencia de Catarina Cetto y Felipe Leal sobre Max Cetto / Vida y obra, celebrada el 24 de enero de 1989 en la UNAM.

<60> José Luis Benlliure. Op.cit., p. 20.

<61> "Entrevista con el arquitecto Max L. Cetto", Testimonios Vivos, p.119.

<62> "Entrevista con el arquitecto Max L. Cetto", Op. cit., p. 119-120.