



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ**

**FACULTAD DEL HÁBITAT**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO**

**MAESTRÍA EN CIENCIA DEL HABITAT CON ORIENTACIÓN TERMINAL EN ARQUITECTURA**

Tema

“LA RELACIÓN ENTRE LA ARQUITECTURA Y EL DISEÑO INDUSTRIAL. LA INFLUENCIA DE LA BAUHAUS EN MÉXICO”

Tesis para obtener el grado de Maestro en Ciencias del Hábitat en Arquitectura.

Presenta

EDGAR GERARDO ZEPEDA PATIÑO

Postulante

DRA. GUADALUPE SALAZAR GONZÁLEZ

Asesor

DR. JESÚS VILLAR RUBIO

DR. ALEJANDRO GALVÁN ARELLANO

Sinodales

Marzo del 2011

Quiero agradecer a mi padre y madre, porque sin su esfuerzo y apoyo no estaría donde estoy ni sería lo que soy, a mis hermanos por su ejemplo, como a la chica y a toda mi familia. También me gustaría agradecer a Coral Rangel por su apoyo y compañía tan importante, a todos los amigos que han estado conmigo, de todos ellos he aprendido mucho. Al Consejo Nacional de Ciencia Tecnología por su apoyo económico, a todos los maestros que me han dado clase desde niño, a la Dra. Guadalupe Salazar González por su guía y comprensión, a mis dos sinodales, Dr. Jesús Villar Rubio y Dr. Alejandro Galvan por sus comentarios tan oportunos, también gracias a la Dra. Lourdes Díaz Hernández por su orientación, y a todos aquellos que por medio de libros, información o consejos han colaborado con la presente investigación.

De todos nosotros es este trabajo.



<b>Introducción</b>	1
Tipos de influencia	3
<b>CAPÍTULO I: Influencia por innovación</b>	7
Estilos de comportamiento de las minorías	9
Consistencia interna o intraindividual	11
La Bauhaus y sus posturas individuales	11
Walter Gropius	12
Hannes Mayer	15
Mies van der Rohe	19
Marcel Breuer	22
Richard Neutra	24
Las posturas individuales en México	32
Augusto H. Álvarez	32
Carlos Obregón Santacilia	34
Clara Porset	36
Enrique del Moral	38
Enrique Yáñez	40
Francisco Artigas	44

# Índice

José Villagrán García	46
Juan O'Gorman	49
Mario Pani	50
Mathias Goeritz	54
Max Cetto	56
Michael Van Beuren	59
Ramón Torres y Héctor Velásquez entre 1947 y 1962	61
Teodoro González de León	63
Vladimir Kaspe	65
Consistencia social	66
La Bauhaus atribuida como un objeto	66
Estilo Internacional	69
Minorías y mayorías	71
El fenómeno de la minoría mexicana	71
La influencia de las minorías y las normas sociales	72
La Bauhaus y las normas sociales en México	72



<b>CAPÍTULO II: El paso hacia una influencia por conformidad. La mayoría y el mundo de la vida</b>	<b>75</b>
La mayoría: ¿qué es lo que facilita o frena la influencia de una minoría?	75
Tipo de cohesión	77
Mundo de la vida	78
Los procesos de influencia y el mundo de la vida	80
Influencia por conformidad	83
La influencia normativa por conformidad	85
Influencia informacional por conformidad	85
El papel de la Bauhaus en los planes de estudio de las nuevas escuelas de diseño	86
Las tesis de los alumnos de Arquitectura	87
Las tesis de los alumnos de Diseño Industrial	90



# Índice

<b>CAPÍTULO III: Límites entre innovación y conformidad</b>	<b>93</b>
Cronología comparativa	93
Primer etapa 1920-1930	94
Segunda etapa 1930-1950	98
Tercera etapa 1950-1970	108
Elementos invariables de las obras	121
Mies van der Rohe	121
Walter Gropius	122
Marcel Breuer	123
Análisis cronológico de revistas	132



## **Conclusión**

Factores de éxito de una influencia_____	159
La influencia de la Bauhaus en el Diseño Industrial y la Arquitectura_____	161
La relación en México entre el Diseño Industrial y la Arquitectura_____	163

<b>Bibliografía</b> _____	167
---------------------------	-----





# Introducción

---

El tema central de esta investigación se enfoca a establecer una perspectiva histórica sobre la relación entre la configuración arquitectónica y el diseño industrial de mobiliario. Para esto, es necesario aclarar que la relación entre estas dos disciplinas abarca diferentes niveles de estudio, los cuales pueden variar según el enfoque por el cual se lleven a cabo diferentes investigaciones. Por lo tanto, el desarrollo de esta investigación en particular se llevó a cabo a partir de la influencia que un estilo o escuela de diseño tiene en las dos disciplinas a través de un tiempo determinado.

Para efecto de lo antes dicho, se eligió la escuela de la Bauhaus y su influencia en el diseño en México. Se hizo esta elección debido a la relevancia que tiene esta escuela para el estudio de una influencia determinada sobre las disciplinas, ya que, dentro de la historia de las dos disciplinas es considerada como un lugar donde convivieron posturas que influenciaron tanto a la Arquitectura como al Diseño Industrial. De igual manera, se postula dentro de la historia de las dos disciplinas, que la escuela de la Bauhaus marcó una etapa en la transformación en cómo son consideradas estas en la actualidad, y encabezó o fue parte, del nacimiento de un estilo o postura de diseño. Estas aseveraciones entre otras se abordaran dentro de la investigación para poder concluir a qué nivel sucedió dicha influencia en México.

Por todo lo anterior, se plantea que el conocer y analizar la influencia de la Bauhaus en la enseñanza del diseño en México y en el trabajo profesional contribuirá a comprender la relación entre la arquitectura y el diseño industrial. Y por lo tanto, por medio de un análisis de los procesos de influencia de un representante internacional en México, se podrá comparar el impacto en ambas carreras y la relación que dicho impacto genera en estas. En resumen, el objeto de estudio de esta investigación es la influencia

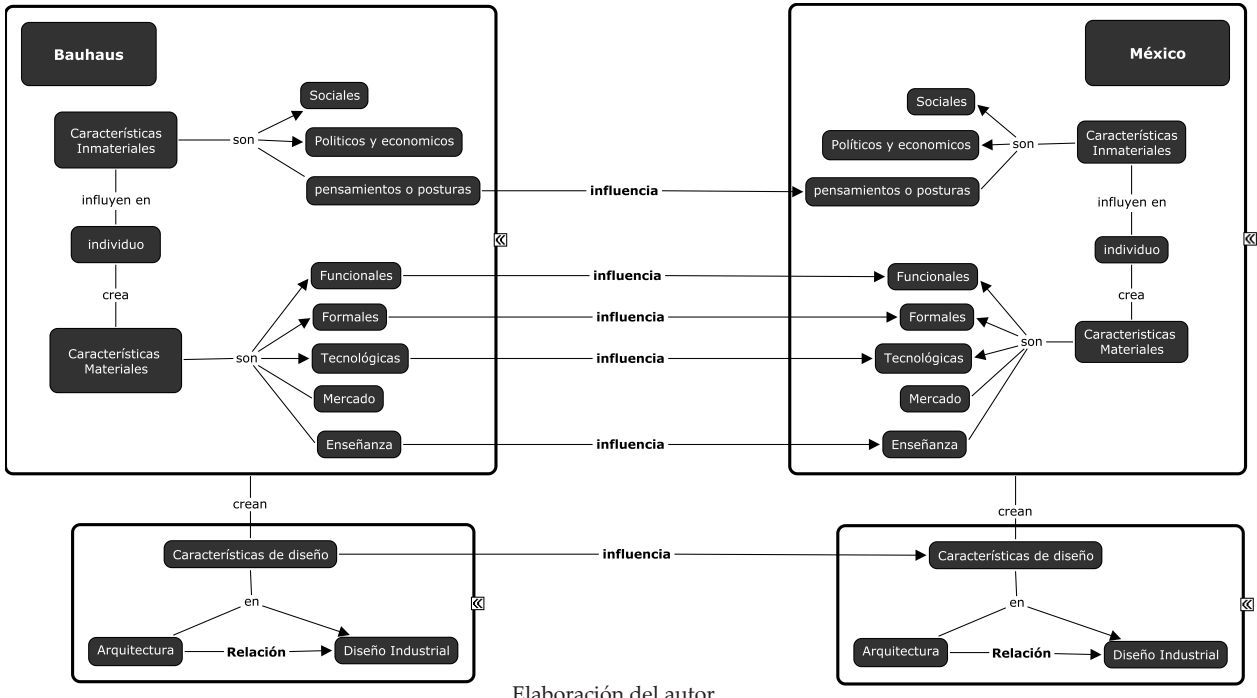
de la Bauhaus en México y la relación que generó entre la arquitectura y el diseño industrial.

Esta investigación cobra importancia debido a que es necesario evitar que dos disciplinas como la arquitectura y el diseño industrial (que configuran el entorno humano y dan las bases tanto para vivir dentro del hábitat como para seguir mejorándolo y que por consecuencia son parte esencial para el desarrollo del hombre) se olviden de las relaciones que puede haber entre ellas, y del desarrollo de influencias que impactan en las dos disciplinas.

Por lo tanto, como se dijo anteriormente el objetivo de esta investigación es plantear la relación que existe entre la Arquitectura y el Diseño Industrial, fundamentándolo desde una perspectiva histórica, tomando la influencia de la escuela de la Bauhaus en el diseño en México para determinar estos lazos comunes como una aportación hacia la comprensión de los fenómenos que pueden relacionar las disciplinas. Otros objetivos que se desprenden de este fueron el plantear cómo se relacionan los cambios en la manera de diseñar la arquitectura en el diseño de mobiliario o viceversa, conocer como se ha desarrollado el diseño desde la fundación de la Bauhaus, para poder compararla con el diseño actual en México y crear bases para mejorar la interdisciplinariedad entre la arquitectura y el diseño industrial.

Todo se desarrolló a partir de una hipótesis, la cual plantea que se ha generado una relación histórica y recíproca entre la Arquitectura y el Diseño Industrial, comprobable desde la fundación de la Bauhaus y su influencia en la manera de concebir el diseño en México, tanto en arquitectura como en Diseño Industrial. Así, por medio de la influencia que se ha generado históricamente entre la Arquitectura y el Diseño Industrial, se pueden generar bases para desarrollar la relación entre estas.

Esquema 1: Características involucradas en un proceso de influencia



Elaboración del autor

Esta relación en el desarrollo de las disciplinas es esencial para comprender los procesos históricos que van configurando las estructuras por las cuales se hace o se piensa el diseño, resaltando la importancia de este vínculo debido a la relación espacial que al final de un proceso de diseño se desarrolla entre los objetos y los espacios, y la falta de inclusión de estas relaciones en los procesos de diseño dentro de las dos disciplinas.

Para realizar el estudio de la Bauhaus se toma como referencia la etapa de su existencia, que va desde 1919 hasta su clausura en 1933; se canalizaran sus impactos a México y se estudiará su influencia por medio de las primeras escuelas en incluir arquitectura y diseño industrial dentro de su currícula, así como en los arquitectos y diseñadores industriales que representen este estilo.

Para poder esquematizar de una mejor manera las partes involucradas y que componen este estudio se presenta el esquema 1.

Este esquema separa dos procesos que responden a situaciones muy diferentes, lo ocurrido en la Bauhaus y la situación que se vivía en México. Se plantea que dentro de cada uno de estos dos contextos existen características inmateriales (características sociales, económicas, políticas y los pensamientos o posturas que caracterizan una época determinada) definidas como el mundo de la vida<sup>1</sup>. Estas características inmateriales influyen en los individuos que se desarrollan en una época determinada, los cuales (que dentro de este estudio son diseñadores) crean dentro del campo obras con unas características materiales (formales, funcionales, tecnológicas, de mercado y posturas de enseñanza o personales) que reflejan esta época de la que son parte. Así, tanto en la Bauhaus como en México se abordaran estos puntos para poder analizar cómo se dieron los procesos de influencia y conocer el fondo que le da sustento a la relación entre la arquitectura y el diseño industrial. Como se puede observar en el esquema 1, las posturas y el pensamiento son las únicas características de lo inmaterial que se encadenan como

1 Se explica más a fondo dentro del documento.

proceso de influencia, esto es debido a que son determinantes de los procesos de diseño que realiza cualquier persona o profesional de la disciplina, así también es relevante dentro de este estudio debido a que estos elementos son los únicos dentro de los que se puede presentar una influencia de Alemania a México debido a su lejanía.

El objeto de estudio de esta investigación es la influencia de la Bauhaus en México, ya que a partir de ahí se podrá conocer cómo se relacionan las carreras por medio del dimensionamiento del impacto de una corriente en las dos disciplinas. Por lo tanto el estudio de la influencia ayudará a esclarecer parte del desarrollo histórico tanto de la carrera Diseño Industrial como la de Arquitectura, y no sólo podrá servir para esto, sino que aportará bases para el esclarecimiento del porqué y el cómo se diseña o se piensa en la actualidad el diseño en México dentro de las dos disciplinas. Es necesario entonces, conocer cómo se dan estos procesos de influencia para poder analizarlos y comprender cómo es que un fenómeno influye en otro, que toma y que deja de él, y cómo se desarrolla lo influido.

Como ya se expuso, los procesos de influencia son de gran importancia, por lo tanto es necesario establecer cómo se llevó este proceso en la influencia de las propuestas de la Bauhaus en México, en sus niveles educativo y profesional. Por lo tanto, como parte del marco teórico de esta investigación, esto se llevará a cabo bajo los estudios de la Psicología Social<sup>2</sup>, los cuales establecen cuáles son los tipos de influencia que se pueden dar. Se hará una breve descripción de cada tipo de influencia, para luego plantear bajo cuál se puede aplicar el estudio del caso específico que nos ocupa dentro de esta investigación, que es la influencia de la Bauhaus en el diseño en México.

2 Se plantea esto en referencia a los libros de Serge Moscovici, *Psicología social I: Influencia y cambio de actitudes, individuos y grupos*, Paidós, Barcelona, 1985, y Baron Byrne, *Psicología social*, Pearson Education, Madrid, 1998.

## Tipos de influencia

A continuación se establecerán los tipos de influencia que se pueden generar, los cuales son:

- Obediencia
- Conformidad
- Innovación

Baron Byrne<sup>3</sup> plantea en su libro sólo dos procesos de influencia: obediencia y conformidad, estos son planteados en la mayoría de libros sobre psicología social. Pero los estudios de Moscovici agregan también el proceso de innovación, que como se verá, resulta de gran utilidad para la presente investigación, y que por lo tanto se incluye dentro de esta clasificación. Ahora se hará una breve descripción de cada uno de estos procesos, para poder definir cuál de ellos representa el tipo de influencia que se genero entre la Bauhaus y los diseñadores mexicanos.

**Obediencia:** Este tipo de influencia no se abordara a fondo, ya que la obediencia tiene lugar cuando un individuo modifica su comportamiento a fin de someterse a las órdenes directas de una autoridad legítima, características que no se dieron entre la Bauhaus y los diseñadores mexicanos<sup>4</sup>.

**Conformidad:** El proceso de influencia por conformidad, responde a la idea de que una persona modifica su posición en la dirección de la posición de un grupo. De esta manera una persona es influenciada por un grupo, cuando esta persona al principio estaba en desacuerdo con el grupo y después cambia para ir hacia él<sup>5</sup>.

**Innovación:** Entonces la innovación es un proceso de influencia social que generalmente tiene como fuente una minoría o un individuo que intenta, ya sea introducir o crear nuevas ideas, nuevos modos

3 Baron Byrne, *Psicología social, op.cit.*, pp. 166-180.

4 *Idem.*

5 *Idem.*

de pensamiento o comportamiento, modificar ideas recibidas, actitudes tradicionales o de comportamiento<sup>6</sup>.

Los únicos tipos de influencia aplicables al estudio que dentro de la psicología social se estipulan, son influencia por conformidad e influencia por innovación. Se puede hablar de innovación en la influencia de la Bauhaus al ser parte de una nueva corriente dentro de las dos disciplinas, así como ser parte del nacimiento del Diseño Industrial a como se le conoce ahora. También se puede hablar de conformidad si es que la Bauhaus logro influenciar a una mayoría en México, y esta misma transmitir este estilo o corriente a otras personas, como pudo haber ocurrido dentro de las escuelas en México.

Dentro de la estrategia metodológica que se aplicó en esta investigación, se desarrolló una documentación bibliográfica sobre la arquitectura moderna en México que abarcó desde 1920 a 1960, la cual incluyo tres vertientes, el pensamiento, la obra y la academia. En lo que se refiere a la obra y pensamiento se llevo a cabo bajo el estudio de las siguientes unidades de análisis:

- Augusto H. Álvarez
- Carlos Obregón Santacilia
- Clara Porset
- Enrique del Moral
- Enrique Yáñez
- Francisco Artigas
- José Villagrán
- Juan O'Gorman
- Mario Pani
- Mathias Goeritz

- Max Cetto
- Michael Van Beuren
- Torres y Velázquez
- Teodoro González de León
- Vladimir Kaspe

Estos arquitectos y diseñadores fueron escogidos para el estudio debido a que son representantes de lo que sucedió en México dentro del periodo de tiempo establecido, siendo que también al ser personajes reconocidos dentro del medio arquitectónico sus ideas permearon tanto dentro del pensamiento de la academia como en el medio profesional, siendo una prueba de esto la documentación que se encuentra de su obra y su pensamiento.

De la misma manera se documentó y analizó la obra y el pensamiento de los representantes de la Bauhaus, Wallter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Hannes Meyer, Marcel Breuer y Richard Neutra, quien se incluye por su relevancia en las revistas mexicanas de la época y su relación cercana con este país<sup>7</sup>. A partir de aquí se realiza una comparación de estas dos variables (obra y pensamiento) entre los exponentes de la Bauhaus y los mexicanos, de tal manera que nos permitan establecer parámetros que nos develen cómo se fue desarrollando la influencia de la Bauhaus en México. Dentro de lo que concierne a la academia, se realiza una documentación del desarrollo de la Escuela Nacional de Arquitectura, buscando dentro de esta establecer alguna influencia de la Bauhaus dentro de los planes de estudio, los profesores que impartían clases dentro de ella o los alumnos egresados de esta.

También, se realizó una documentación hemerográfica de revistas tanto nacionales como extranjeras con circulación en México dentro del periodo de 1930 a 1965, de la cual se estudia la aparición de referentes a la Bauhaus dentro de las mismas.

Por lo tanto, dentro del capítulo I se abordan las características que llevaron a la Bauhaus a desarrollar una influencia por innovación, esto con base en la teoría de la psicología social de Moscovici, se analizaron los factores que permitieron el éxito o el fracaso del proceso de influencia de la Bauhaus en México, así como los datos históricos que definieron a la Bauhaus en el contexto del diseño mexicano. Por lo tanto, se establecieron los tipos de consistencia que interactúan con la investigación, es decir se analizaron tanto individualmente como grupalmente las características de los exponentes de la Bauhaus como los mexicanos. También se aborda el desarrollo y las características de las minorías y las mayorías que entraron en juego dentro de la influencia de la Bauhaus en México. Todo esto se llevo a cabo con el objetivo de conocer y analizar cada elemento dentro de la historia del como la Bauhaus influyó al diseño en México.

Bajo el mismo objetivo se desarrolló el capítulo II, pero dentro de este se integra otra visión de los procesos de influencia, que es la conformidad, para esto se definió como la influencia de una minoría pasa a ser una mayoría y las características necesarias para que se de este proceso. También se habla de la importancia del contexto o el mundo de la vida dentro del estudio, siendo que define las variables por las cuales se desarrolla una influencia, y que por lo tanto es necesario incluir dentro del estudio.

Para finalizar, el capítulo III está enfocado a establecer y fundamentar la influencia de la Bauhaus en México, para esto se desarrolló una cronología comparativa que nos estableció las etapas por las cuales se puede definir el proceso de influencia de la Bauhaus en México. También se analizaron y establecieron los elementos característicos de la obra de los arquitectos escogidos como unidades de análisis, y se compararon estos elementos con la obra de los arquitectos mexicanos. Para finalizar, se elaboro un análisis de la aparición de las unidades de análisis en revistas mexicanas y norteamericanas, para así

poder conocer los procesos de aparición pública. Es de esta manera que con lo expuesto dentro de estos tres capítulos que a continuación se abordan, se desarrolla esta investigación.



# Capítulo I

## Influencia por Inovación

Como se habló con anterioridad la innovación es un proceso de influencia social, esta busca introducir o crear nuevas ideas, nuevos modos de pensamiento o comportamiento, modificar ideas recibidas, actitudes tradicionales o de comportamiento. En realidad nos encontramos ante dos categorías de innovación; unas se propagan de arriba hacia abajo y las otras de abajo hacia arriba<sup>8</sup>. En el primer caso, la innovación es una forma y una consecuencia de la conformidad; en el segundo, se trata de un fenómeno independiente de la conformidad y opuesto a ella y es el que nos ocupara durante este capítulo. Atendiendo al concepto dado, el proceso de influencia de la Bauhaus a México se dio de abajo hacia arriba, es decir de una minoría a una mayoría, y por lo tanto de alguna manera esta escuela funge como un representante de nuevas posturas de diseño dentro de la arquitectura y el diseño industrial en México. Es así como se puede situar el papel que tuvo la Bauhaus en México como un proceso de influencia social por innovación.

Entonces si situamos a la Bauhaus y sus posturas como una minoría, primero habrá que hacer referencia a los tipos de minoría que existen, para después caracterizar la influencia de la Bauhaus dentro de una de ellas. Estas son dos tipos de subgrupos minoritarios: las minorías nómicas y las minorías anómicas.<sup>9</sup>

- Minoría anómica: Resulta imposible definir a las minorías anómicas sin referirse al grupo dominante o a la respuesta del grupo mayoritario, pues pertenece a un subgrupo que carece de normas o respuestas propias. Su comportamiento no conformista, no es más que la transgresión de la norma dominante porque carece,

por ejemplo, de los recursos psicológicos o de los medios sociales para adoptar la norma de la mayoría.

- Minoría nómica: No rechaza la norma dominante por no comprenderla o por no poder adoptar la norma de la mayoría. Si este subgrupo la rechaza, es consecuencia directa de la posición distinta que ha tomado, desmarcándose de la norma u oponiéndose a la norma que comparte la población en su conjunto. Adopta y proclama una norma de recambio, una contrarespuesta que responde con mayor precisión que la norma dominante *a sus creencias, sus necesidades o a la realidad efectiva*.

Moscovici plantea que siendo una minoría nómica es la mejor manera en que una minoría cuente con más posibilidades de crear una influencia por innovación, ya que al tener una propuesta definida y diferente tiene un mayor impacto sobre la mayoría. En consideración de este carácter, el grupo minoritario nómico puede adoptar dos aspectos: el de grupo ortodoxo o pronormativo, o el de grupo heterodoxo o contra normativo<sup>10</sup>. El primero se desplaza en la misma dirección que la norma dominante, aunque va más allá. Exagerando la norma de la mayoría. El segundo va en contra de la norma dominante y opone a esta contranorma, una norma minoritaria. La Bauhaus dentro de este marco se postularía como una minoría nómica, del mismo modo dentro de algún otro contexto determinado la postura de la Bauhaus podría haber servido como pronormativa, pero en el contexto mexicano funge como una postura contranormativa, sobre todo en la arquitectura que profesaba la mayoría en la década de los veinte, basada aun en los cánones clásicos para desarrollar su obra y enseñanza.

8 S. Moscovici, *op. cit.*, p. 78.

9 *Ibidem*, p. 80.

10 *Ibidem*, p. 81.

Para fundamentar esta proposición se han tomado en cuenta escritos sobre arquitectos que vivieron la época de mediados a finales de la década de 1920, donde se empezó a cambiar la manera de hacer y pensar la arquitectura, uno de estos arquitectos es Enrique del Moral, que sobre esto aporta lo siguiente:

El funcionalismo tomo carta de naturaleza en México como resultado lógico de las enseñanzas de Villagrán y como una experiencia vital propia de los alumnos que en esta época cursaron la escuela y salieron a la práctica profesional henchidos de entusiasmo y optimismo, convencidos de que tenían una nueva que tenían que difundir, y la *lucha ideológica* para terminar con las *formas caducas y convencionales* comenzó de inmediato.<sup>11</sup>

De lo dicho por Del Moral quien nos refiere a los inicios del funcionalismo mexicano conformando una minoría, se puede plantear que los arquitectos mexicanos se reunieron precisamente como una minoría nómica. Ya que como dice Moscovici no rechazaron la norma dominante por no comprenderla o por no poder adoptar la norma de la mayoría, más bien adoptan y proclaman una norma de recambio, una contrarespuesta a la enseñanza de los cánones clásicos o de la arquitectura que representaba una mayoría, con la firme creencia que respondían con mayor precisión que la norma dominante a sus creencias, sus necesidades o a la realidad efectiva llevada a cabo por su mundo de la vida, exigiendo modernidad y progreso social, como lo escribió Ramón Vargas Salguero al referirse también a esta época:

Esta arquitectura simultáneamente 'mexicana y moderna', que ambas dimensiones están incluidas dentro del concepto analógico de la arquitectura, encontró una segunda determinación fundamental: su sentido social. La arquitectura, que surgía como causa y efecto de una revolución social, no podía menos que manifestarse fecundada de un gran contenido social. Sus ámbitos de manifestación no fueron los espacios dispendiosos propios de las clases socavadas, sino los que exigían un concepto más democrático de la vida y, dentro de ella, de la arquitectura. Hospitales, escuelas, bibliotecas, centros asistenciales y recreativos populares

y también la vivienda obrera, fueron sus campos propios legítimos en los cuales se expresó. Nunca como en ese momento se pusieron en primer plano de importancia los problemas de las de las grandes masas de población; nunca como entonces, estos nuevos problemas preñaron a la arquitectura incitándola a dar más de sí, para estar a la altura de la nueva realidad.<sup>12</sup>

Es de esta manera que se plantea que la minoría mexicana aunque no solo toma influencias de la Bauhaus para plantear su contraposición a la norma predominante, se apoya en corrientes extranjeras enmarcadas algunas dentro del funcionalismo, para desarrollar su contrapropuesta a lo que consideraba formas caducas (en si la enseñanza de los cánones clásicos o la arquitectura historicista), que se pensaba iba contra la modernidad y el progreso social. Siendo así, por lo tanto, una minoría nómica y contra normativa ya que toma de varias corrientes tanto extranjeras como locales (dentro de las cuales se encuentra la Bauhaus) el sustento para volverse nómica y poder ir en contra de la norma dominante. Pudiendo por lo tanto, ser esta una razón por la cual se le dará posteriormente una gran valoración a la Bauhaus sin tener en consideración sus verdaderas implicaciones. Ya que al ser un movimiento extranjero reconocido sobre todo en los Estados Unidos, pudo haber servido como sustento o base de reconocimiento de una minoría que necesita de una **consistencia social** para poder acceder a un mayor grado de influencia (la consistencia dentro de los procesos de influencia se abordara más adelante).

Dentro de la teoría que nos aporta Moscovici se plantea también que, "solamente postulando que cada miembro del grupo, sea cual fuera su posición, es al mismo tiempo emisor potencial y receptor potencial de influencia, podremos captar mejor lo que tiene lugar en una interacción social real".<sup>13</sup> Pero dentro de este planteamiento surge algo interesante al trasladarla al caso de estudio que nos ocupa, ya que la comunicación que se dio entre la Bauhaus y

11 Enrique del Moral, *El hombre y la arquitectura, ensayos y testimonios*, UNAM, México, 1983, p. 67.

12 José María Bilbao, *et al. José Villagrán*, INBA, México, 1986.

13 Serge Moscovici, *op.cit.*, p. 88.



México estuvo marcada por la distancia e incluso una guerra mundial, de tal manera que no hubo la retroalimentación necesaria para que se diera la emisión y la recepción de influencia. Lo cual marca a la Bauhaus como una serie de conceptos estáticos o hasta de alguna manera estereotipados; situados dentro de un mundo de la vida que permite por medio de una minoría que toma la influencia de la Bauhaus la implantación mayoritaria de estas posturas. Por lo tanto, estas características refuerzan el planteamiento del desconocimiento sobre las implicaciones reales que la Bauhaus y sus representantes desarrollaron dentro del diseño. De esta manera conforme a lo planteado en el párrafo anterior, esta influencia se desarrolló en México dentro de un marco de lucha contranormativa a la norma dominante en el cual se buscó en si un reconocimiento o apoyo internacional.

Bajo la luz de lo dicho con anterioridad, se puede hablar de una influencia de la Bauhaus a México por innovación, pero ¿cuáles son los factores principales del éxito de la influencia? Para esto Moscovici propone que se consideren la posición de normas y contra normas y el estilo de comportamiento adoptado para expresar un punto de vista, como los factores principales del éxito de la influencia<sup>14</sup>. A continuación se abordaran más a fondo estas características serán comprobadas dentro de la investigación para definir la influencia que tuvo la Bauhaus en México.

## Estilos de comportamiento de las minorías

El estilo de comportamiento es una composición intencional de señales verbales y/o no verbales, que expresan el significado del estado presente y la evolución futura de aquellos que los manifiestan.<sup>15</sup>

Para que un estilo de comportamiento según los estudios de Moscovici tenga una gran influencia, es necesario un estilo de comportamiento consistente. Es que la consistencia, ya sea que tome la forma de consistencia interna o intraindividual (abanderada por una sola persona) o que tome la forma de consistencia social o interindividual (por dos o más personas), desempeña un papel decisivo en la adquisición y organización de la información por lo que se refiere al medio material o social<sup>16</sup>. Esto es, que mientras se posea un comportamiento consistente, se asegura que la mayoría detecte la información que está emitiendo la minoría.

La teoría de la atribución<sup>17</sup> lo dice claramente: los individuos, durante la interacción con otros individuos o cuando, entran en relación con objetos, emprenden un proceso de deducción que les permite desprender de la masa de acontecimientos y comportamientos variables, los fundamentos permanentes e invariables. Solamente emprendiendo dicho proceso de deducción, un individuo puede controlar su entorno, organizarlo, predecir lo que sucederá posteriormente y dominar su evolución futura.

Entonces un comportamiento muy consistente que rechace el consenso, nos llevará a atribuir este comportamiento a propiedades del individuo que lo

14 Estas aseveraciones se fundamentaran con datos dentro de los siguientes capítulos.

15 Serge Moscovici, *op.cit.*, p. 90.

16 *Ibidem*, p. 100

17 Fritz Heider, *The psychology of interpersonal relations*, Wiley, Nueva York, 1958, H.H. Kelley, "Attribution theory in social Psychology", en D. Levine, *Nebraska symposium on motivation*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1967.

adopta (consistencia interna o intraindividual). Si por el contrario nos encontráramos no ya en presencia de un solo individuo, sino de un sub-grupo minoritario formado, por ejemplo, por dos individuos (consistencia social o interindividual) que dan muestras de este comportamiento singular de manera consistente, nos sentiríamos inclinados a considerar no sólo una atribución a la persona, sino también una atribución al objeto, esto sería a nivel interindividual que dan muestras de unanimidad.

Es interesante abordar esta diferenciación que posee el grupo mayoritario cuando atribuye la influencia a una persona o a un objeto dentro del diseño. Moscovici plantea que si la mayoría atribuye la característica de objeto a una influencia podría perder consistencia, lo cual se tornaría en detrimento de la influencia. Dentro del estudio que nos ocupa, se puede decir que tanto en la Arquitectura como en el Diseño Industrial se ha tendido a ver a los profesionales como artistas que crean obras que reflejan su creatividad o genio individual, esto confiere a una persona que realiza una obra diferente a la mayoría la atribución de una individualidad artística, lo cual generaría en la percepción de la mayoría a la minoría una atribución a la persona, y por consecuencia aumentaría la influencia al ser atribuida la propuesta a una voluntad artística individual.

La Bauhaus es una escuela que junta diferentes personalidades del ambiente artístico y arquitectónico dentro de un conjunto, de tal manera que se le puede atribuir una consistencia social fuerte debido a su carácter de escuela, pudiendo decir entonces que se le da una atribución al objeto. De otra manera se puede decir entonces que cuando la mayoría extrae los elementos recurrentes e invariables de las diferentes propuestas que caracterizaron a la Bauhaus, le atribuyen el carácter de objeto o consistencia social. Estas características de la Bauhaus, dadas tanto por sus individualidades reconocidas internacionalmente, como por su carácter de escuela, genera una consistencia tanto social como individual, ge-

nerando entonces un mayor grado de influencia si nos basamos en los planteamientos de Moscovici.

Esto es interesante ya que debido a la ambivalencia en la consistencia de la Bauhaus, podemos recurrir a este fundamento teórico de Moscovici para explicar la influencia de la Bauhaus en muchas partes del mundo. Es decir, a la Bauhaus se le puede atribuir la consistencia individual “artística” representada principalmente en sus directores (Gropius, Meyer y Mies), tanto en la atribución al objeto, que en este caso serían su cuerpo académico representado en los elementos invariables de sus diferentes posturas y obras. Como prueba de esta influencia generada por su ambivalencia, se puede hacer referencia a la inconsistencia de las propuestas o pensamientos dentro de la Bauhaus, los cuales eran cambiantes y hasta contrarias entre sus miembros, pero que al final terminaron creando una amalgama imaginaria en la sociedad, estereotipando a la Bauhaus en movimientos, estilos, paradigmas o etiquetas como el “estilo internacional, el funcionalismo y el racionalismo.

Lo anterior nos obliga a comprender este fenómeno desde una perspectiva más amplia, desde la individualidad a lo grupal, y así poder plantear qué elementos en los pensamientos como en las obras de la Bauhaus son recurrentes y cuáles son disonantes. A partir de ahí se podrán definir o separar las influencias individuales de las sociales o grupales y caracterizar de una mejor manera la influencia de la Bauhaus en México.

Al llegar las propuestas de la Bauhaus por medio de revistas o demás medios de comunicación a México, se emprendió entonces un proceso en el cual los individuos dedujeron los fundamentos permanentes e invariables de estas propuestas. Ya que solamente así un individuo puede controlar su entorno, organizarlo, predecir lo que sucederá posteriormente y dominar su evolución futura, lo cual se realizó en México con varias propuestas del extranjero, como fueron Le Corbusier o Frank Lloyd Wright, en su

mayoría representantes englobados tanto en el funcionalismo o como en el estilo internacional, dentro de los cuales también se encuentra la Bauhaus y sus representantes.

Entonces es necesario dentro del estudio de los procesos de influencia por innovación planteados por Moscovici hacer esta relación entre las posturas individuales y las posturas sociales para estipular cuáles son estos fundamentos permanentes e invariables que se pudieran haber extraído de los planteamientos de la Bauhaus. Lo cual se llevara a cabo a continuación.

## Consistencia interna o intraindividual

Para plantear la consistencia individual es necesario analizar tanto la obra como los pensamientos o posturas de cada uno de los integrantes de la Bauhaus, como también de lo que sucedió en México a través de un grupo de arquitectos mexicanos escogidos por su reconocimiento e influencia dentro del gremio en México, así como de la posible influencia de la Bauhaus en sus obras. Se escogieron estos representantes mexicanos ya que son continuamente mencionados en diferentes libros y revistas especializadas en la materia, lo que permite fundamentar este reconocimiento, tomando en cuenta también la existencia de bibliografía que hable de ellos exclusivamente para una documentación apropiada de su obra y pensamiento. Lo cual fundamenta y demuestra que sus pensamientos llegaron a tener una mayor influencia dentro del ámbito académico y profesional, lo cual beneficia la investigación.

### La Bauhaus y sus posturas individuales.

Se analizaran dentro de este apartado los pensamientos de:

- Walter Gropius
- Hannes Meyer
- Mies van der Rohe
- Marcel Breuer
- Richard Neutra

Estos fueron escogidos por su importancia como directores y el rumbo que sus fundamentos personales le dieron a la escuela de la Bauhaus. De igual manera, se incluye a Marcel Breuer como referencia directa al Diseño Industrial y su relación con la Ar-

quitectura. Y a Richard Neutra por su relación cons-

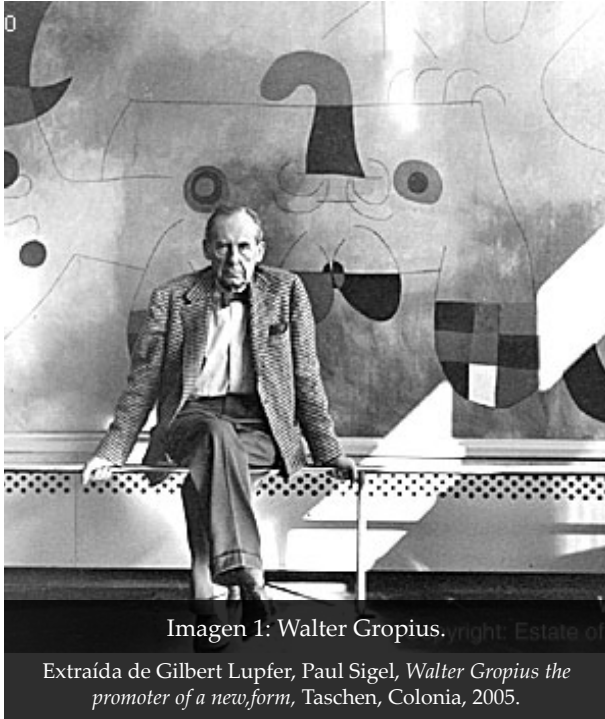


Imagen 1: Walter Gropius. right: Estate of

Extraída de Gilbert Lupfer, Paul Sigel, *Walter Gropius the promoter of a new form*, Taschen, Colonia, 2005.

tante con México, así como una mención continua de su obra y pensamiento en las revista mexicanas de la época.

## Walter Gropius

Walter Gropius nació en Berlín, hijo y nieto de arquitectos. Estudió arquitectura en Munich y en Berlín. Después de sus estudios, trabajó durante tres años en el despacho de Peter Behrens y a continuación se independizó, Gropius fue el fundador de la escuela de la Bauhaus y ocupó el cargo de director de esta escuela, primero en Weimar y luego en Dessau, desde 1919 hasta 1928.

Gropius veía a la arquitectura en términos de responsabilidad, declarando que la principal tarea del arquitecto era transformar a la sociedad, característica por la cual Elaine S. Hochman<sup>18</sup> le da el título de *uno de los de los máximos representantes de la arquitectura mesiánica*. La misma autora nos habla sobre que este carácter mesiánico tenía sus raíces en el socialismo y su impregnación en la cultura arquitectónica europea. Un ejemplo de esto es que hacia finales de 1918 se publicó el proyecto de AfK, un grupo de arquitectos alemanes con tendencias socialistas, fundado por Bruno Taut. Este proyecto titulado *un programa de arquitectura* defendía las prioridades utópicas y humanitarias de la arquitectura y proclamaba la unidad de las diferentes artes bajo el impulso de una nueva arquitectura. En febrero de 1919 Gropius se convirtió en líder de este grupo, con esto consolidaría sus preocupaciones de posguerra y con ellas elaboraría una visión integral que iba a emerger un mes más tarde con la Bauhaus.<sup>19</sup>

Gropius impulsó la creación de un Bund, al que llamaba Bauhütte o gremio. Sería una comunidad artística de espíritu mesiánico que formaría intelectualmente a la sociedad y la conduciría a una renovación, “eliminando las divisiones entre las varias disciplinas artísticas”. Esto significa que, a pesar de sus ambiciones políticas, el AfK aun aspiraba a crear una nueva sociedad espiritual. El grupo hablaba de una Volkshaus parecida a una catedral, en la que,

<sup>18</sup> Elaine S. Hochman, *La Bauhaus crisol de la modernidad*, Paidós, Barcelona, 1997, p.54.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p.108.

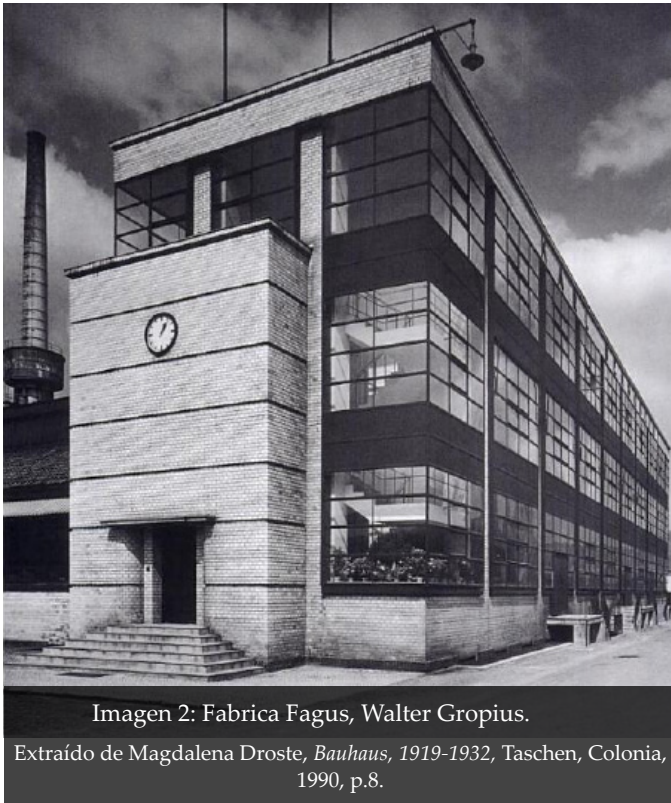


Imagen 2: Fabrica Fagus, Walter Gropius.

Extraído de Magdalena Droste, *Bauhaus, 1919-1932*, Taschen, Colonia, 1990, p.8.

como declaró Gropius, vivirían y trabajarían juntos artistas en régimen de colaboración apoyados por todo el pueblo, como los maestros de la catedrales góticas en las Bauhütten medievales<sup>20</sup>.

Sus ideas principales y fundadoras de la Bauhaus se pueden ver plasmadas en el siguiente discurso que expresa su preocupación principal durante esa época:

Artistas (...) juntos, deseamos concebir, crear la nueva idea de construir. Pintores y escultores, atravesad las barreras que llevan a la arquitectura y empezad constructores, contendientes en pos de la meta final del arte: la concepción creativa de la catedral del futuro, que lo unirá todo de una forma, arquitectura, escultura y pintura". Apenas dos semanas más tarde este texto reaparecería, prácticamente sin cambios, en el Manifiesto de la Bauhaus.<sup>21</sup>

Gropius siempre se caracterizó por sus propuestas ambiguas, poseía una tendencia a propugnar posiciones extremas y no hacer nada para llevarlas a

cabo. A lo que Elaine S. Hochman dice "como muchos intelectuales de la época que eran hijos e hijas de familias acaudalada, Gropius nunca admitió la esencial incongruencia de una minoría elitista que predicaba la igualdad o la unidad con las masas. Esto lo expresaría en la Bauhaus ya que esta nunca fue lo que Gropius promulgo"<sup>22</sup>.

Otra característica del pensamiento de Gropius era la necesidad de volver a los oficios, cosa que se expresaría también en México por medio de Clara Porset y otros arquitectos. Gropius decía:

Arquitectos, escultores, pintores, ¡todos tenemos que volver a los oficios! No hay una diferencia esencial entre el artista y el artesano. El artista es un artesano promocionado. La habilidad artesanal es esencial para todo artista. Ahí dentro esta la principal fuente de la imaginación creadora. Creemos, pues, un nuevo gremio de artesanos<sup>23</sup>.

Se puede observar que existe una clara relación entre los pensamientos de Gropius y los posteriores de Clara Porset, ya que después de aproximadamente unos 30 años de lo dicho por Gropius, Porset escribe:

El artesano mexicano tiene una vieja tradición de habilidad constructiva y de facultades creadoras que respeta y procura conservar. Tan grande es su poder creador de plástica, que no ha podido ser destruido por fuerzas tan devastadoras como el comercialismo nacional y la demanda arbitraria del turismo inculto... todavía no podemos decir lo mismo del objeto que sale de la industria. La suma de función y de belleza que encontramos continuamente en el objeto manual, se halla sólo a modo de excepción del que proviene de la maquina. Lo más sensible es que esto crea una suerte de resignación general a que sea feo cuanto se produce mecánicamente, mientras se espera con fe ciega que sea bello lo que ha sido hecho a mano, erróneas actitudes ambas y que implican, además, la ignorancia de que la maquina tiene tantas posibilidades de crear belleza como la mano. Casi siempre, el industrial se niega a considerar la relación posible entre el arte y la industria. No acepta diseños en consonancia con la vida actual y sus necesidades particulares porque su clientela -inculta dice- no pide nada diferente de lo que demandaba la clientela de su padre, quien también les había hablado "en necio"

20 *Ibidem*, p. 109.

21 *Idem*.

22 *Idem*.

23 *Idem*.



Imagen 3: Walter Gropius, Casa propia.

Extraído de Gennaro Postiglione, *100: One Hundred houses for one hundred european architects of the twentieth century*, Taschen, Colonia, 2004, p. 151.

a sus consumidores. Y el que se rehace de un buen diseño “por culto y por tanto invendible” es cosa corriente.<sup>24</sup>

Gropius proponía que la escuela “adoptara el ritmo del mundo competitivo, e hiciera de la máquina, las locomotoras, los aeroplanos, las fábricas, los silos norteamericanos y los artilugios mecánicos de uso diario”.<sup>25</sup> También pensaba que el expresionismo era el movimiento artístico que eliminaría las telarañas del pasado. Además limpiaría la atmósfera con vistas a la renovación intelectual y espiritual de la sociedad alemana. Pero para buena parte de la sociedad burguesa, de los críticos y de los políticos de derechas, la palabra expresionismo contenía ideas peligrosas de izquierda.<sup>26</sup> Dentro de estos postulados se puede advertir un cierto dejo del pensamiento artístico de vanguardia de la época, siendo la máquina ensalzada tanto por los futuristas como por Gropius. En México también impactó este pensamiento formándose grupos como el estridentista.

En las declaraciones maduras de Gropius se puede observar esta ambivalencia en sus postulados, ya que como se planteó anteriormente no hubo coherencia entre lo dicho y lo hecho, por ejemplo lo siguiente.

Así se inauguró el Bauhaus en 1919 con el objetivo específico de llevar a la práctica un arte arquitectónico moderno que, como la naturaleza humana, estaba destinado a abarcarlo todo dentro de sus límites. En forma deliberada, se concentra primariamente alrededor de aquello que ha llegado a construir en la actualidad una labor de imperativa urgencia de impedir el esclavizamiento de la humanidad por parte de la máquina, salvando de la anarquía mecánica el hogar y los artículos producidos en masa, y devolviéndoles finalidad, sentido y vida. Esto significa desarrollar bienes y edificios específicamente diseñados para la producción industrial. Nuestro objetivo era eliminar las limitaciones de la máquina sin sacrificar ninguna de sus verdaderas ventajas. Tendíamos a la realización de normas de excelencia, no a la creación de novedades transitorias”.<sup>27</sup>

Moscovici plantea que la consistencia da un carácter mayor al individuo, si esta se pierde por la falta de consistencia en sus propuestas individuales, el receptor de la influencia tenderá a priorizar las características del grupo. Lo anterior nos da una base

24 Oscar Salinas, *Clara Porset una obra inquietante, una vida sin igual*, UNAM, México, 2001, p. 27.

25 Elaine S. Hochman, *op.cit.*, p. 65.

26 *Idem.*

27 Walter Gropius, *Alcances de la arquitectura integral*, La isla, Buenos Aires, 1970.

para entender cómo es que Gropius es más conocido y relacionado con la Bauhaus (en su consistencia grupal) que el mismo Mies, ya que este último se desarrolló con una mayor consistencia resaltando así sus características de individuo. Esto puede ser una de las razones por las cuales su figura se caracteriza por estar más alejada de la Bauhaus, y por lo tanto por esta y otras razones que se verán más adelante, la figura de Mies van der Rohe se considera más influyente.

Para finalizar este apartado sobre Gropius, es interesante resaltar su opinión en cuanto al objeto de estudio de esta investigación, la relación entre la Arquitectura y el Diseño industrial, sobre la cual se expresa así:

La buena arquitectura debiera ser una proyección de la vida misma y ello implica un conocimiento íntimo de los problemas biológico, social, técnico y artístico. Pero aun así ni siquiera eso es suficiente. Para hacer una unidad de todas estas ramas diferentes de la actividad humana, se requiere de un carácter firme y aquí es donde terminan, en parte, los medios de la educación. Empero, debiera constituir nuestro más elevado objetivo producir este tipo de hombres capaces de visualizar la totalidad y no dejarse absorber demasiado pronto por los estrechos canales de la especialización. Nuestro siglo ha producido el tipo experto por millones; dejemos ahora lugar a los hombres de visión. Si podemos establecer una base común para la comprensión del diseño- un denominador logrado a través de hallazgos objetivos, más que a través de la interpretación personal-, se aplicara a cualquier tipo de diseño, pues el proceso de proyectar un gran edificio o una simple silla difiere solo en grado, no en principio. Así el término "diseño" abarca en forma amplia toda la órbita del medio visible de factura urbana, desde los sencillos artículos de uso.<sup>28</sup>

## Hannes Meyer



Imagen 4: Hannes Meyer.

Extraído de *Bauhaus 1919-1969*, catálogo de la exposición, Musée national d'art moderne, París, 1969, p. 323.

Hans Emil Meyer, llamado Hannes Meyer nació el 18 de noviembre 1889 en Basilea (Suiza), nacido en una familia de arquitectos, fue primero dibujante en una agencia de Basilea antes de estudiar arquitectura en Berlín. Director de la escuela de la Bauhaus de 1928 a 1930, después de Walter Gropius y antes de Ludwig Mies Van der Rohe.

Gropius había adquirido algunas ideas socialistas en las que realmente creía y que determinaron su simpatía con Meyer. En el momento en que lo eligió como sucesor sabía las tendencias e ideas didácticas del nuevo director. Pero al llegar Meyer a la Bauhaus lo primero que hace es rebelarse contra el formalismo que encuentra en la Bauhaus, sobre lo cual menciona:

Lo que pasaba en la Bauhaus obstruía todo acceso a las creaciones conforme a la vida: el cubo era soberano y sus caras eran amarilla, roja, azul, blanca, gris, negra. Este cubo se les daba a los niños para que jugasen y los snobs para que se divirtieran. El cuadrado era rojo. El círculo era azul. El triángulo amarillo. Se sentaban y dormían sobre la geometría policroma de los muebles. Moraban en el plástico de colores de las casas. En el suelo, las jóvenes despleaban sus complejos en forma de alfombras. Por todos lados el arte estrangulaba la vida.<sup>29</sup>

Como lo menciona Patricia Ribadeneyra,<sup>30</sup> la visión de Meyer sobre la arquitectura y el arte es certera y concisa, propone que todas las cosas de este mundo son un producto de la fórmula: Función por Economía. Por lo tanto, ninguna de estas cosas es una obra de arte: todas las artes son composiciones y, por lo tanto, no están sujetas a una finalidad particular. Toda vida es función y, por lo tanto no es artística. La idea de la “composición de un puerto” es absolutamente ridícula.

Habiendo tomado contacto con Le Corbusier y el grupo holandés De Stijl a mediados de los años veinte, Meyer ingresa al llamado movimiento Neues Bauen. En 1926, en su ensayo *Die Neue Welt* (EL nuevo mundo), se revela como un funcionalista estricto, para quien la arquitectura no es un proceso estético sino una técnica. La construcción pura es la característica del nuevo mundo de las formas.<sup>31</sup>

Al encargarse de la dirección de la Bauhaus en 1928, Meyer inicia un movimiento de separación, de segregación de las artes y la arquitectura, en un esquema que difiere del concebido por Walter Gropius. La incorporación del departamento de arquitectura transforma la organización total de la escuela. Las clases de pintura se imparten libremente y pasan a ser de obligatorias a optativas, para alumnos capaces de cultivar su individualismo como diseñadores<sup>32</sup>. Es el momento en que los principios en los que Meyer cree y que en su inicio Gropius había marcado como bases en el proceso de la fundación de la Escuela, se convierten en realidad. En los campos de la Arquitectura y el diseño, gana terreno la enseñanza de soluciones objetivas al problema de la forma y triunfa así el pensamiento funcionalista. En los trabajos producidos en la Bauhaus, enfatiza la aplicación de las ciencias básicas en el proceso del diseño, junto con una marcada tendencia social. Mejora la efectividad de los talleres e incluso es la

primera vez que la Bauhaus percibe dinero por medio de estos<sup>33</sup>.

Meyer coincide con Gropius en algunos conceptos, entre ellos el que asienta como única posibilidad de una adecuada enseñanza del diseño arquitectónico, la asociación directa con la práctica misma de la arquitectura. La currícula estaría asociada estrechamente con la técnica, pero no desecharía por ningún motivo la enseñanza de la teoría, la cual se vería reforzada. En consecuencia, disciplinas como psicología, sociología, ingeniería y economía política tenían un amplio espacio en los planes de enseñanza.<sup>34</sup> Para Meyer la perspectiva cultural de la Bauhaus se fundaba en las necesidades de la gente y no en el imperativo del lujo. La tarea no era la reforma de la cultura del diseño burgués, objetivo de Gropius, sino el servicio a la gente cuyas demandas básicas se convertirían en el punto de partida y meta de toda actividad de diseño.

Toda la nueva estructura de la escuela se diseñó a través de un diagrama que es muy conocido, y que aclara gráficamente lo dramático de los cambios. Los inicialmente denominados talleres de oficios creados por Gropius se convierten en entidades productivas. Meyer acuña la frase Pedagogía productiva para referirse a los cambios<sup>35</sup>. En suma durante la dirección de Meyer las metas sociales del trabajo ganaron la batalla; las ideologías del individualismo y las filosofías educativas que convergen en la exaltación del individuo perdieron autoridad, el potencial creativo del arte como vía de fortalecimiento de la innovación en el diseño y la arquitectura se puso en duda.<sup>36</sup>

La influencia de Hannes Meyer es de vital importancia sobre todo en el Diseño Industrial, como parte de esto se puede mencionar la mejora de la producción de objetos dentro de la Bauhaus. Elaine S. Hochman menciona lo siguiente sobre esto:

Antes de Meyer el taller de metales se ocupaba del diseño de joyería en plata y lámparas formalistas, ahora se enviaba cada semana a un trabajador o estudiante a Leipzig, a la mayor fábrica de lámpa-

30 Hannes Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, p. 58.

31 *Idem.*

32 *Idem.*

33 *Idem.*

34 *Idem.*

35 *Idem.*

36 *Idem.*



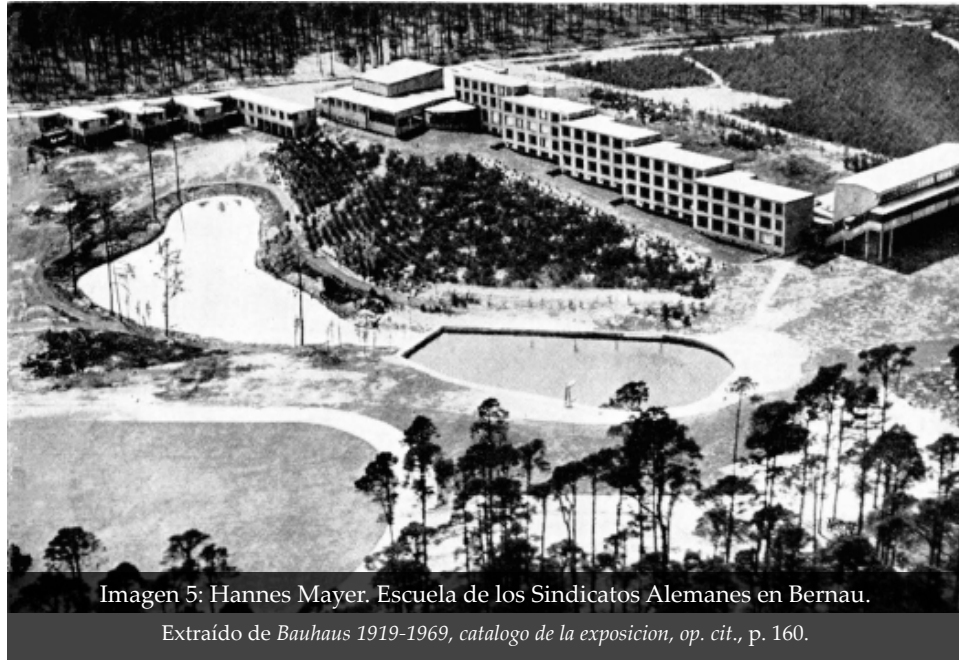


Imagen 5: Hannes Meyer. Escuela de los Sindicatos Alemanes en Bernau.

Extraído de *Bauhaus 1919-1969, catalogo de la exposición, op. cit., p. 160.*

ras de Alemania, Korting & Mathiesen, en donde se le permitía inspeccionar y estudiar las lámparas de exportación y traer a la escuela los mejores y más novedosos modelos para la producción en masa. Estudiantes con inventiva logran modificar el estado estático de una silla de metal, logrando que los objetos se doblen, giren, abran y se logran apilar uno encima de otro, obteniendo una mayor utilidad. Los talleres ofrecían como resultado la creación de utensilios de cocina, sillas de trabajo para operarios, sillas plegables en madera para espacios públicos, todos ellos productos de utilidad producidos en serie. En el taller de carpintería era más fácil adaptarse a los nuevos lineamientos, dado que en el siempre se había trabajado con criterios de estandarización y normas específicas. Aquí el reto consistía en desplazarse del criterio estándar burgués para acercarse a las demandas de los marginados. Así se logra crear el mobiliario ensamblable que obtiene buenos resultados para la institución. La vida de los grupos sociales económicamente desfavorecidos se ha caracterizado por una movilidad derivada de la incesante búsqueda de mejores condiciones de vida. Por ello se requería un mobiliario ligero, con maderas apropiadas, fácil de transportar y que siendo de bajo costo se pudiera incluso desechar. Relativamente importantes fueron los encargos de mobiliario completo, para equipar desde viviendas unifamiliares hasta grandes edificios. Esta labor fue exitosa logrando asociar al taller con los sindicatos muebleros y carpinteros de Bremen, quienes produjeron una línea de muebles llamado *Mobiliario Bauhaus*.<sup>37</sup>

Tanto en el departamento de arquitectura como en el de diseño de interiores, la obligación era el estudio a través del trabajo práctico, traducido en proyectos reales con ejercicios serios y útiles y no en experimentos de laboratorio.

Una importante vía de influencia de Hannes Meyer en México es por medio de Tomas Maldonado, conocido por su contribución en el pensamiento y la práctica del diseño en la segunda mitad del siglo XX, siendo considerado por esto como uno de los principales teóricos del llamado enfoque científico del diseño, pensador, teórico y fundador de escuelas dentro del diseño industrial en Latinoamérica. Maldonado al sustituir a Max Bill como director de la escuela de la ULM da un vuelco a la propuesta inicial de Bill y siguiendo las ideas de Hannes Meyer, decide introducir la ciencia como base de los estudios. Así, dedica tiempo a estudiar la trayectoria de Hannes Meyer con el propósito de usar sus conocimientos en la escuela, descubriendo esta figura extraordinaria. Califica cómo la conspiración del silencio, las actitudes que sufre Meyer durante su

vida profesional, y le otorga vigencia a la Bauhaus como centro educacional y con ello plantea la revaloración de su persona.<sup>38</sup> Esto cobra importancia en México en el momento que Maldonado influye en la apertura y la creación de los planes de estudio en muchas escuelas de Diseño Industrial en México.

Para clarificar el pensamiento de Hannes Mayer, en principio hay que reconocer una postura anti-estética y, en segundo lugar, entender su búsqueda de una definición de la "Arquitectura" que respondiera a los requerimientos de la sociedad como uno de los pocos intentos dentro del modernismo de cara a una redefinición global de lo que significa diseñar algo y con qué objeto. Se trata, en cambio, de establecer una agenda de diseño en base a las relaciones sociales, enfatizando los efectos y afectos del sujeto o usuario y su relación con la sociedad capitalista postindustrial.<sup>39</sup>

En cuanto a su relación con México, Meyer estuvo relacionado desde un principio con un Grupo de arquitectos mexicanos de izquierda que buscaban una nueva arquitectura: Enrique Yáñez, Roberto y Jorge Medellín, Carlos Leduc, Ricardo Rivas y José Luis Cuevas. Durante su primera visita a México pronunció dos conferencias "*La formación del arquitecto*" y "*Experiencias de urbanismo*"<sup>40</sup> que causaron polémica y que representaron su carta de presentación como arquitecto de vanguardia. En la primera de ellas se muestra a la arquitectura como ciencia y al arquitecto como profesionalista al servicio del pueblo. En la segunda expone sus experiencias en la Unión Soviética como urbanista, convirtiéndose en el detonador del surgimiento del Instituto de Urbanismo en México.

En cuanto a su actuación en el Instituto de Urbanismo y Planificación del Instituto Politécnico Nacio-

nal y sobre el urbanismo, Meyer expresaba que las sociedades modernas tienen la necesidad absoluta de planificación. No es una actividad única del economista, el arquitecto debe ser un planificador, un ordenador, y junto con el ingeniero, crear y organizar el espacio de la ciudad. El plan de enseñanza debía ser teórico-práctico y sobre temas concretos y reales. Tendría que ser multidisciplinario, la cooperación de diferentes especialistas, eso era parte del programa científico. Los alumnos asumirían responsabilidades de acuerdo a la asignación otorgada por sus maestros, la cual correspondería a las aptitudes de cada uno de ellos. Se trataría de inculcar en el egresado una conciencia de servicio al Estado, alejándolo de posiciones individualistas. La idea de organizar el taller de tal forma que fuera productivo presentaba la posibilidad del estudio remunerado, se evitaría de este modo el reclutar a los estudiantes en las capas acaudaladas, y que la mayoría de los profesionistas interesados tuviesen que trabajar y no dedicar por completo su tiempo al estudio de especialización que planteaba el instituto. El número de alumnos tendría que ser reducido y sus estudios remunerados; así, la participación del alumnado sería entusiasta y activa. En si Meyer abogó por la arquitectura como una ciencia<sup>41</sup>.

38 Tomas Maldonado, *¿Es la Bauhaus de importancia hoy en día?*, Boletín de la escuela HFG ULM, nums. 8 y 9.

39 Pablo Lazo Elizondo, *Colección de artículos de revista Arquine*. Arquitectura moderna en México, Nobuko, México.

40 Se encuentran publicadas en Patricia Ribadeneyra, op.cit., pp.141 y 144,

41 Patricia Ribadeneyra, op.cit. p. 27

## Mies van der Rohe



Imagen 6: Mies van der Rohe.

Extraído de Werner Blaser, *Mies van der Rohe*, Birkhäuser, París, 1997, p. 9.

Ludwig Mies van der Rohe nació el 27 de marzo de 1886 en la ciudad de Aquisgrán (Alemania). En 1900 empezó a trabajar en el taller de escultura de piedras de su padre y en 1905 se trasladó a Berlín para colaborar en el estudio de arquitectura de Bruno Paul. De 1908 a 1911 trabajó en el despacho de Peter Behrens, en 1912 abrió su propio estudio en Berlín y en 1930 fue director de la Bauhaus hasta 1933.

Resulta comprometedor plantear las ideas arquitectónicas de Mies van der Rohe porque no fue un arquitecto de muchos textos en los que expresara sus ideas, como lo fue Gropius u otros autores. Como lo menciona Otakar Macel, Mies es conocido en círculos arquitectónicos como un individuo quien no cedía muy fácilmente en sus convicciones fundamentales,<sup>42</sup> lo cual corrobora lo anteriormente dicho sobre una consistencia fuerte lo que eleva su parámetro de influencia. Pedro Blas González nos plantea que Mies veía a la lógica como el vehículo

42 Macel Otakar, et.al., *Mies van der Rohe: arquitectura y diseño en Stuttgart*, Barcelona y Brno / Vitra Design Museum, Fundación Carlos de Amberes, Barcelona, 2003, p. 56.

que lleva al hombre hacia la verdad. La verdad, por su parte la veía como el vehículo de la belleza. Pero la lógica y la verdad para Mies no son nociones colectivamente transparentes.<sup>43</sup>

Por esta razón Mies nunca pensó que sus ideas tenían que ser justificadas o explicadas en debates. Mies siempre vio la responsabilidad del arquitecto como hacer conciencia de los materiales a su disposición. Sobre esta cuestión Pedro Blas González nos comenta.

Mies la analiza por primera vez cuando se preguntó, “¿Qué es un ladrillo?” De esta pregunta, lo cual tenía algo de ontología, él progresa hacia un conocimiento de los materiales característicos de nuestro tiempo como lo son el acero, el concreto reforzado y los paneles de cristal. De aquí su próxima tarea fue preguntarse, “¿Cuál es la gran necesidad arquitectónica de nuestro tiempo?” A esta pregunta Mies respondió diciendo<sup>44</sup> que esta necesidad se basa en tener que construir un gran número de viviendas para las masas, pero también de tratar de tomar en cuenta las necesidades de respetar la libertad del individuo. Mies no se opone a la tecnología en ninguna de sus manifestaciones. En realidad, él ve al trabajo del arquitecto como uno que sigue la herencia de los griegos de la antigüedad y los constructores de las catedrales medievales. En otras palabras, Mies recalca que la “época tecnológica” nos es tan nueva como se piensa.<sup>45</sup>

Irónicamente Mies, quien es considerado “modernista”, pensó que la arquitectura había perdido la noción histórica de su propio pasado. Para Mies la arquitectura moderna tenía que volver a desarrollar la idea clásica de la inter-dependencia de todas las cosas.<sup>46</sup>

Dentro de la obra de Mies van der Rohe, uno de los aspectos que más destacan es su manejo de la estética, sobre este tema Pedro Blas nos comenta en su texto.

43 Pedro González, *Perspectivismo, formalismo y la realidad objetiva en el pensamiento de Ortega y Gasset y la arquitectura de Mies Van der Rohe*. Barry University, Miami, 2003. Extraído de <http://sincronia.cucsh.udg.mx/blasgonz03.htm>, el 9 de octubre de 2009.

44 *Idem*.

45 *Idem*.

46 *Idem*.



Imagen 7: Mies van der Rohe, Pabellon alemán

Extraído de *Bauhaus 1919-1969, catalogo de la exposicion, op cit., p. 166.*

Los edificios y casas de Mies son lo que él considera la objetivización de una visión estética de la forma. Pero la estética para Mies es compuesta por lo que él refiere como "la batalla por el espíritu." Por ejemplo, él pensó que la esencia del espíritu humano se manifiesta en la historia. Mies lo explica de tal manera: Con una lentitud infinita se manifiesta la gran forma, tal es el significado de una época. No todo lo que pasa se manifiesta a plena luz. Las batallas decisivas del espíritu toman lugar en campos de guerra invisibles. Mies agrega: Lo visible es solamente la etapa final de la forma histórica. Su desenvolvimiento, su verdadero desenvolvimiento. Después se rompe y un nuevo mundo se crea.<sup>47</sup>

Otro aspecto por el cual cobra relevancia este arquitecto para efectos de este estudio, es el hecho del cómo se involucró en el diseño de mobiliario dejando una huella o influencia dentro del Diseño Industrial, que por lo tanto debe ser analizada dentro de esta investigación. Mies tomó muy en serio la relación de los objetos y los espacios, un ejemplo de esto es que cuando creó el pabellón alemán se expresó así de su silla Barcelona "in this context (pabellón alemán) the Barcelona chair could not be just a chair – it had to be a monumental object as well, but a monumental object wich would not block the special flow of the building"<sup>48</sup> por medio

de esta frase nos podemos dar cuenta de cómo Mies aceptaba esta relación objeto espacio y la importancia que le daba al diseño de mobiliario. Incluso, de 1905 al 1907, Mies se convirtió en el aprendiz del mejor conocido diseñador de muebles en Alemania, Bruno Paúl.<sup>49</sup>

Los muebles que desarrolla Mies están basados en la idea del oscilador libre, el cual se fundamenta en una línea

continua y la ausencia de patas traseras. Las delanteras describen una curva, concretamente un semicírculo, el ángulo que forman el asiento y el respaldo no era recto, sino más plano. Esto contribuyó a aumentar su comodidad: el material elegido para la confección de las superficies de asiento y de respaldo fue el cuero; el acero tubular no se barnizó, sino se niqueló. Y puesto que el espesor de sus paredes y de su diámetro (24mm) eran mayores, Mies van der Rohe pudo prescindir de las piezas de refuerzo, sin alterar la elasticidad del tubo, la suspensión de la silla no era sólo teórica.<sup>50</sup>

Para Mies los problemas técnico funcionales iban siempre ligados a otros relativos al arte de la construcción. Durante una conversación mantenida con Heinz Rasch en 1926, con motivo de una conferencia pronunciada por Hugo Haring sobre la propiedad Garkau. Mies van der Rohe interpretaba la línea curva en su relación con el cuerpo humano, su percepción y su conducta; la forma rectangular, por el contrario como una estructuración objetiva del espacio y de la construcción, como una realidad

47 *Idem.*

48 Macel Otakar, *op.cit.*, p. 79.

49 *Ibidem*, p. 85.

50 *Idem.*



Imagen 8: Mies van der Rohe, Oscilador Libre

Extraído de Macel Otakar, *et al*, *op. cit.*

tectónica. Sobre esto Mies nos dice:

Las curvas son formas de expresión individual. Las huellas no constituyen puntos de partida, son más bien los lugares en los que uno actúa, se sienta, duerme. El sillón, la mesa de comedor, paredes posteriores, nichos, formas cóncavas dentro y fuera –entre ellas queda el espacio vacío... Pero no se gana nada con emplear una curva en lugar de un ángulo recto. Lo redondo es difícil de amueblar, todo es trabajo a medida, y construir, el que lo ha hecho una vez ya ha tenido bastante. Con el ángulo recto todo es sencillo. Los ladrillos son rectangulares; las vigas rectas. Al caminar, uno puede trazar todas las curvas que quiera... EL único punto de partida es la distancia: adicponible divisible. Es comprensible el gusto por lo redondo, es algo innato. Y los humanos nos aferramos al huevo por mucho tiempo. Pero el círculo se enmarca en un cuadrado<sup>51</sup>

Esta afirmación de la relación de las curvas con lo cercano al hombre y las rectas como el envolvente, también se puede observar en Le Corbusier, el cual comenta:

Cuanto menor es el contacto directo entre el hombre y sus creaciones, mas tienden estas a la geometría pura. Un violín o un coche, tan cercanos a nuestro cuerpo, son de menor rigor geométrico –

pero una ciudad es geoméricamente pura, por lo tanto aquí se puede detectar una concepción de la relación espacial entre los objetos y el espacio basada no en la similitud, sino en algo que se podría decir que es contrastante, basándose entonces en relaciones de percepción y de naturaleza humana<sup>52</sup>.

Con base en esto, incluso se puede plantear la relación entre la arquitectura y el diseño industrial en el principio de voladizo arquitectónico que ambos arquitectos (Mies y Le Corbusier) aplicaron a sus sillas, este constituía un fenómeno transitorio dentro de la arquitectura moderna. Y es que los nuevos materiales de construcción, como el hormigón y el acero, ofrecían posibilidades creativas distintas del modo de construcción tradicional con piedra o ladrillo. Dicho principio, es la expresión evidente de la negación de la gravedad, un rechazo por la tectónica clásica y, por ende, una manifestación de las posibilidades y fines de la arquitectura moderna. Por lo tanto, en Mies se puede observar más fácilmente esto, en donde se puede llegar a establecer tanto teórica como prácticamente, la relación entre producción de espacios y mobiliario.

51 *Ibidem*, p. 68.

52 *Ibidem*, p. 59.

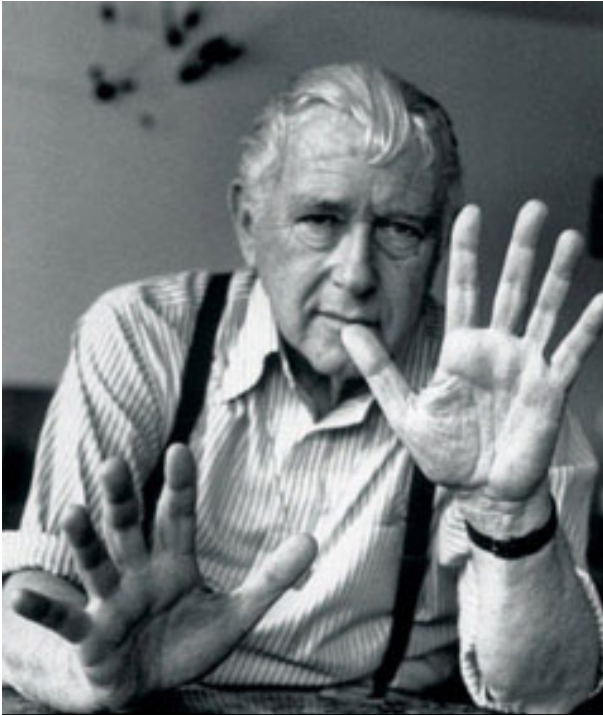
Marcel Breuer<sup>53</sup>

Imagen 9: Marcel Breuer

Extraído de *Marcel Breuer, Design and architecture*, catálogo de la exposición, Vitra design museum travelling exhibition, Alemania, 2003.

Nació en Pécs (Hungría) el 21 de mayo de 1902. Estudió en la Bauhaus de Weimar en la época en que Walter Gropius dirigía esta escuela, Breuer se hizo cargo más tarde del taller de muebles de la Bauhaus. Con la llegada del partido nazi al poder Breuer tuvo que exiliarse debido a su religión (judaísmo), primero en Inglaterra (1933) y más tarde en Estados Unidos (1937). Allí, junto con Gropius, impartió clases en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Harvard, además de continuar su carrera arquitectónica.

Este arquitecto es de gran importancia para el estudio, ya que en él se encuentra la concreción de una forma de diseñar mobiliario propio de la Bauhaus, aunque las soluciones técnicas y formales son

muy parecidas a las de Mies; Breuer utiliza formas geométricas simples y Mies utiliza más la curva. Breuer tomó su inspiración formal del cuadrado, el cubo y el círculo, el geométrico ABC de la Bauhaus que estaba siendo enseñado por Itten. Empleando este nuevo lenguaje elemental de forma, el mobiliario de Breuer se mantiene tradicional en su relación con el espacio (formas rectas con formas rectas).

De igual manera, Breuer también cobra importancia debido a que en su trabajo se encuentran reflejadas las posturas de la Bauhaus en lo que se refiere a la relación del mobiliario y el espacio arquitectónico. Sobre este último Magdalena Droste opina que “es de resaltar como Breuer en sus interiores no relaciona el espacio y el mobiliario, el suplanta el espacio ocupado en vez de interactuar con él. Sólo en sus últimos diseños de mobiliario Breuer reconoce y resuelve este conflicto entre forma y espacio”.<sup>54</sup>

Dentro de los primeros trabajos que realiza, en los cuales se puede encontrar una búsqueda de relacionar el diseño de mobiliario con el arquitectónico, Breuer diseña un tocador de dama para una casa experimental “Haus am Horn”, diseñada y construida por los miembros de la Bauhaus como parte de la primera exhibición de los trabajos de la escuela. Breuer diseñó el mobiliario de la recámara de mujeres y el de la sala de estar, dentro de este trabajo se puede encontrar una relación entre el espacio y el mobiliario, pero en sus demás trabajos realizados para producción en serie se pierde esta característica.

Breuer nunca ha sido contado como un ideologista o teórico de la Bauhaus, esto es porque él vio la esencia de su trabajo en las soluciones prácticas. Expresó que le gustaba trabajar “sin tener que filosofar antes de cada movimiento”, una posición que él clarificó después en “*Form Funktion*”, un ensayo de 1924:

Una silla, por ejemplo, ni podría no ser horizontal

<sup>53</sup> El análisis de este arquitecto está basado en el libro de Magdalena Droste, *Marcel Breuer: design*, Taschen, Colonia, 1994.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 45.



Imagen 10: Marcel Breuer, Silla Wassily

Extraído de catalogo Knoll studio, Marcel Breuer Collection, <http://www.knoll.com/products/downloads/BreuerBrochure.pdf>, el 22 de agosto del 2010.

o vertical, ni podría ser expresionista o constructivista o ni ser diseñada puramente por conveniencia, ni hecha para coincidir con una mesa; esta podría ser una buena silla, y como se busca coincidir con una buena mesa.<sup>55</sup>

Sobre esta posición que toma Marcel Breuer, Magdalena Droste menciona que desde este punto de vista Breuer se distancia de la posición radical de De Stijl y se libera, una liberación creativa, que lo dirige hacia unas soluciones siempre nuevas y de calidad.

El mobiliario de tubo metálico se vuelve símbolo de una modernidad radical y de un Nuevo modo de vida. En el tubular metálico Breuer encontró un material que a pesar de ser comercialmente disponible desde 1880<sup>56</sup>, había sido previamente empleado solamente en el campo técnico. Su más obvia aplica-

ción fue sin duda el marco de la bicicleta, esos manubrios doblados atrajeron la atención de Breuer en 1927<sup>57</sup>.

Breuer realizó su trabajo desde dos ángulos. Por un lado, el buscó la escala social, el precio que pueda ser pagado por el máximo número de personas, “con lo que mi trabajo pueda traerme algo de satisfacción<sup>58</sup>”. Por otro lado, él vio su trabajo como un medio de la configuración del futuro. La era moderna era la vez exigente y precipitaba cambios en los hábitos y el estilo de vida. Breuer quería planear un mobiliario de departamentos y casas apropiado para su nuevo mundo. Por esto, siempre un pequeño número de tipos estandarizados eran realizados para ser validados por cada persona, cada espacio y cada ocasión<sup>59</sup>.

Los diseños de mobiliario de Breuer – como otros productos de la Bauhaus – han sido comercializados desde los sesentas como un clásico de la vida moderna. Esta es una estrategia que ha dejado un tren de plagio, imitaciones, pero que sólo sirve para confirmar la importancia de los diseños de Breuer como un modelo que desafiaba a los nuevos diseñadores, incluso hoy en día.

55 *Idem.*  
56 *Ibidem*, p. 18

57 *Idem.*  
58 *Ibidem*, p. 97.  
59 *Idem.*

## Richard Neutra

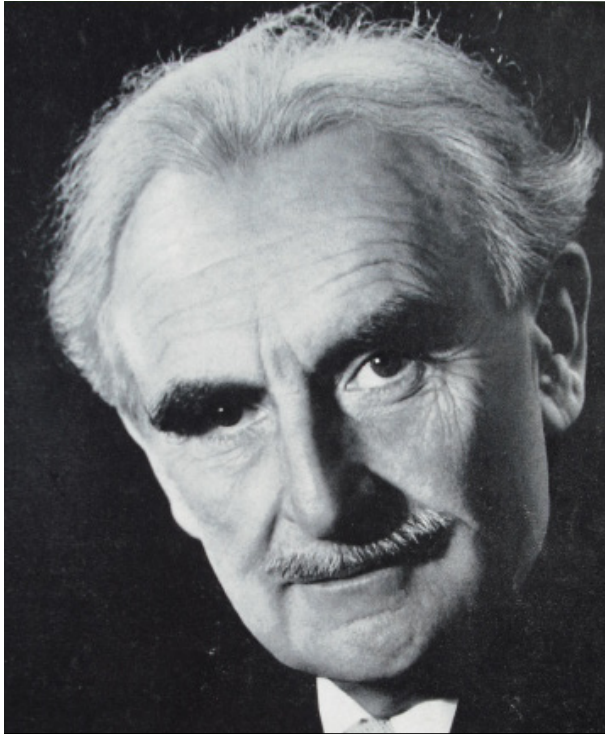


Imagen 11: Richard Neutra.

Extraído de Boesiger, W., *Richard Neutra 1950-60 : buildings and projects*, Girsberger, Zurich, 1959.

Richard Joseph Neutra nace el 8 de abril de 1892 en Viena y muere en Wüppertal, Alemania el día 16 de abril de 1970, tras sufrir un ataque al corazón mientras realizaba una visita fotográfica a una de sus casas, costumbre que practicaba con frecuencia y meticulosidad casi obsesiva<sup>60</sup>.

Richard Neutra viene al mundo en la aun Imperial y Real ciudad de Viena, la vieja Kakania de Musil y Krauss, en el seno de una acomodada familia judía de pequeños artesanos. A través de sus hermanos, que frecuentan los círculos culturales de la Viena de preguerra, entra en contacto temprano con la obra y con la persona de Sigmund Freud, Gustav Klimt, Arnold Schönbergo con el poeta Georg Trakl entre otras figuras ilustres en el hervidero cultural de la primera década del siglo. Tras algunas dudas, en

1911 comienza sus estudios de arquitectura en Viena e la Technische Hochschule. Sus primeras fascinaciones sin embargo eran la arquitectura de Otto Wagner –por ejemplo las estaciones del Metropolitano-, la de Frank Lloyd Wright – que conoce en 1914, a través de la edición Wamuth de 1911, y algunas de cuyas casas encontramos dibujadas en su diario – y sobre todo la del moravo Adolf Loos, en cuyo estudio llega a colaborar, y a cuyas “clases” en el Deutsches Haus Café acude sin falta cada jueves. Tras servir durante la Gran Guerra como oficial de artillería en los Balcanes, en 1917 retorna a Viena para graduarse brillantemente *cum laude* en arquitectura. En 1921 lo encontramos en el estudio de Erich Mendelsohn como colaborador, pero, desencantado del empleo – mucho trabajo y aparentemente poco reconocimiento- se decide a realizar su viejo sueño americano y en 1923 emigra a los Estados Unidos<sup>61</sup>.

Tras un corto periodo en Nueva York, se traslada a Chicago y se emplea provisionalmente en la oficina de Holabird y Roche. Durante sus visitas exploratorias por la ciudad conoce a la gran figura de Louis Sullivan, por entonces pobre y olvidado, con quien traba una corta amistad hasta su cercana muerte acaecida en 1924. Y en su funeral, entre los pocos condolientes, encuentra finalmente a su admirado Frank Lloyd Wright que le invitara a conocer Taliesin. A continuación comienza a trabajar en su estudio de Spring Green, donde reside ya con su mujer que acaba de llegar de Europa, durante el otoño e invierno de 1924-25<sup>62</sup>.

Animado por Rudolph Schindler, que se hallaba en los Ángeles tras colaborar con Wright, abandona pronto Taliesin para establecerse definitivamente en esa ciudad en febrero de 1925, adquiriendo rápidamente la ciudadanía norteamericana, sobre esto Neutra comenta.

California (en los años treinta) parecía la nueva

60 José Vela Castillo, *Richard Neutra. Un lugar para el orden. Un estudio sobre la arquitectura natural*, Universidad de Sevilla, Sevilla 2003, pp. 20 y 21.

61 *Idem.*

62 *Idem.*



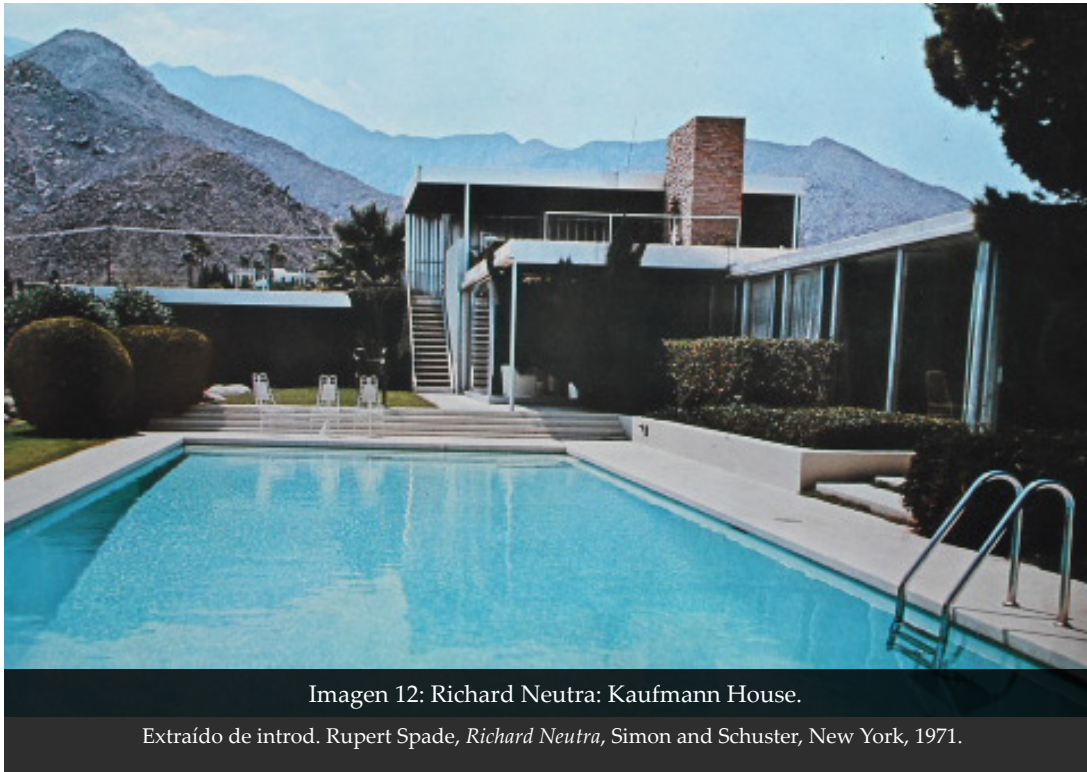


Imagen 12: Richard Neutra: Kaufmann House.

Extraído de introd. Rupert Spade, *Richard Neutra*, Simon and Schuster, New York, 1971.

Helade, pero no en el sentido de que Los Ángeles contara con una maravillosa acrópolis dios lo sabe. No era ese el caso, y toda la estructura social y política estaba envuelta en una completa confusión, en un vertiginoso apresuramiento donde no se vislumbraba Pericles alguno. Con todo, desde el punto de vista climático era un lugar apropiado para emprender una nueva arquitectura un poco mas conectada con las *necesidades biológicas* (cursiva en el original), una nueva manera de vivir. En consecuencia traté de iniciarla. Los proyectos de alojamiento y vivienda que pude construir, en los que buscaba la fusión de los interiores con la naturaleza exterior resultaron significativos<sup>63</sup>.

Desde entonces, el resto de su carrera se desarrollará en California exceptuando un breve paréntesis en 1930 en que realiza un viaje a Europa atravesando el Pacífico. Este viaje tendrá gran importancia en su vida, pues le permitirá conocer Japón –donde es ya recibido como un héroe de la arquitectura moderna, pronunciando numerosas conferencias, así como enseñar brevemente en la Bauhaus berlinesa y trabar conocimiento con Mies van der Rohe y con el fabricante de chocolate y mecenas holandés

C.H. van der Vlugt y M. Stam, posteriormente decidido protector de la nueva arquitectura y del propio Neutra-, asistir al CIAM III en Bruselas como delegado norteamericano, y en definitiva entrar en contacto directo con el clima intelectual en que la arquitectura europea del momento se hallaba inmersa<sup>64</sup>.

La carrera de Neutra en California tuvo un gran éxito a partir de que en 1927 y 1929 construye su primera gran obra, encargada por un antiguo cliente de Schindler. El Doctor Lovell (un médico publicista dedicado a promover la vida saludable)<sup>65</sup>. Neutra, se convierte con la Lovell Health House, en el más vanguardista de los arquitectos de Los Ángeles y posiblemente de toda Norteamérica. Después Galka Scheyer, que había sido inquilina de Kings Road, coleccionista y agente en Norteamérica de los artistas vanguardistas alemanes, le encarga una

63 Richard Neutra, *Realismo Biológico: Un nuevo renacimiento humanístico en Arquitectura*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1958, p. 182.

64 José Vela Castillo, *op. cit.* p. 22.

65 José Pérez de Lama, *Entre Blade Runner y Mickey Mouse. Nuevas condiciones urbanas. Una perspectiva desde Los Ángeles California*, Tesis Doctoral, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas, Universidad de Sevilla, 2006, extraída de [http://hackitectura.net/osfavelados/2006\\_elretorno/03\\_02\\_neutra\\_web\\_06.pdf](http://hackitectura.net/osfavelados/2006_elretorno/03_02_neutra_web_06.pdf).



Imagen 13: Richard Neutra, Casa Lovell.

Extraído de Rupert Spade, *op. cit.*

casa a Neutra, buscando economía y radicalidad moderna<sup>66</sup>.

Para Neutra era muy importante adscribirse al movimiento moderno, ya que buscaba tanto reflejar esta condición en sus materiales de construcción, que incluso al no poder usar materiales que expresaran esta modernidad arquitectónica, recurría a pintar de color gris aluminio algunas de sus casas de la época revestidas en madera para que parecieran metálicas, la Beard House, por ejemplo.<sup>67</sup>

A pesar de que Neutra perteneció a la Bauhaus sólo un breve periodo, que su arquitectura se desarrolló en un medio totalmente diferente al Alemán y mucho tiempo antes de la migración de los autores de la Bauhaus a Norteamérica, su arquitectura tiene gran injerencia dentro de este estudio debido a que a partir del reconocimiento de su casa Lovell fue englobado por la comunidad arquitectónica dentro del movimiento de la arquitectura moder-

na, relacionándolo con los otros autores que ya se han mencionado con anterioridad, como los son Mies van der Rohe, Walter Gropius, Marcel Breuer y Le Corbusier. Incluso al igual que los exponentes mencionados, fue etiquetado dentro de las características del *estilo internacional*, como se puede en el siguiente texto de Kenneth Frampton, su *Historia de la arquitectura moderna*, en el capítulo titulado “El *estilo internacional: tema y variaciones 1925-65*”.

La casa de la salud del Dr. Lovell, construida en Los Ángeles en 1927 según el diseño del arquitecto austriaco emigrado Richard Neutra, puede ser considerada como la apoteosis del Estilo Internacional, por su expresión arquitectónica derivada directamente del uso de una estructura de esqueleto metálico revestida por una piel ligera y artificial.<sup>68</sup>

A pesar de esto, los especialistas contemporáneos buscan alejar la arquitectura de Neutra de esta etiqueta del *estilo internacional*, acercándolo a un regionalismo con bases en la unión de la arquitectura y la naturaleza. Como un ejemplo de esto, se agrega lo que José Vela Castillo comenta acerca de lo expuesto anteriormente por Frampton:

En gran medida estas palabras, o la apreciación de la obra del arquitecto que se desprende de ellas, han condensado las opiniones comunes sobre la obra de Richard Neutra hasta el día de hoy, bien es cierto que frecuentemente matizadas con referencias a su interés por lo psicológico y humano (o humanista) como componente básico de la arquitectura, el bienestar psicofisiológico de sus habitantes. Pero siempre dentro del esquema conceptual con el que la historiografía arquitectónica ha tradicionalmente clasificado aquello que desde la famosa exposición del MOMA en 1932 (en la que Neutra participó) se pretende explicar bajo el rótulo “*Estilo Internacional*” –citando al propio Neutra: “este movimiento fue nombrado y consagrado en 1932, en conexión con la famosa exposición del mismo nombre (*International Style*) en el Museo de Arte Moderno”<sup>69</sup>. No es obviamente incorrecta esta apreciación, al menos en sus términos más amplios y en sus aspectos históricos, por más que el propio Frampton unas páginas más adelante en el citado libro conecte también la obra de Neutra con el llamado Regionalismo Crítico- y prácticamente primera obra, la casa Lovell- con que el maestro austro-americano se daba a conocer en 1927. Sin

66 *Idem.*

67 Thomas Hines, *Richard Neutra & The Search for Modern Architecture*, Oxford University Press, Nueva York, 2006.

68 Kenneth Frampton, *Modern Architecture. A Critical History*, Thames & Hudson, Londres, 1980, p. 248.

69 Richard Neutra, *Nature Near*. Late Essays of Richard Neutra. Capra Press, Santa Bárbara (California), 1989, p. 188.

embargo, y en primer lugar eludiendo una crítica a la propia categoría clasificatoria y a su validez general en la que ahora no podemos detenernos, resulta obvio tras una simple mirada hacia su arquitectura que, incluso desde este primer momento, desborda claramente los presupuestos establecidos en la citada exposición, y ello en todas las direcciones<sup>70</sup>.

La discusión sobre la viabilidad de usar cualquier etiqueta (como el *estilo internacional*) en la arquitectura de Neutra es válida, pero no es necesaria de profundizar dentro de esta investigación. Por lo tanto, el hecho de abordar a este arquitecto austriaco dentro de la influencia de la Bauhaus a México, es debido a la similitud en las propuestas de Neutra con las de los autores de la escuela Alemana. Incluso el mismo José Vela Castillo quien separa a Neutra del conjunto del estilo internacional al cual pertenecen los autores de la Bauhaus, acepta la similitud de su arquitectura al comentar lo siguiente:

[...]El valor de su arquitectura y su proyección temporal, descendiendo al análisis detallado de algunas de sus construcciones más significativas y ofreciendo (o apoyándose en) las conexiones que con otras arquitecturas y manifestaciones artísticas parecen hacerse evidentes de manera especial como pueden ser la obra de Wright, Mies, o Rudolph Schindler, también Lázló Moholy Nagy.<sup>71</sup>

[...] y como define alrededor el espacio de estancia entre las dos alas de servicios y dormitorio, (en cierta medida un esquema similar al binuclear que proponía Marcel Breuer) una composición netamente moderna, que podemos rastrear por ejemplo en el proyecto de la miesiana casa Resort.<sup>72</sup>

[...]En este sentido estará más cerca de la concepción miesiana, especialmente en su etapa americana en que se observa un claro interés por identificar el plano de cerramiento con el plano resistente aunque queden claramente separados. Una estructura en que encontramos una cierta asociación con el muro de carga aunque se empleen pilares, que ahora es una estructura doble pero coincidente.<sup>73</sup>

[...]El caso es que recuerdan los proyectos posteriores de Neutra de los años cuarenta por su estructura y su grado de apertura, pero aun más sorprendente resulta, dada la fecha (teórica de 1923



Imagen 14: Richard Neutra, Jaufmann House.

Extraído de Rupert Spade, *op. cit.*

como muy tarde 1926) su similitud con por ejemplo la casa Wolf de Mies, (esos espacios estrechos y alargados) e incluso con el pabellón de Barcelona; muestran un espacio más fluido y más relacionado con el exterior que las casa californianas de Wright, y en general plantean cuestiones a las que Neutra no dará respuesta hasta mucho después.<sup>74</sup>

[...] La imagen exterior en acero, vidrio y bandas de enfoscado de cemento pintadas de color blanco, resultaba netamente moderna y nos remite en gran medida a los objetos puristas de Le Corbusier; hemos de recordar que estamos en el año 1929, año emblemático con la construcción de las dos obra cumbre de las vanguardias, Villa Saboya y el Pabellón de Barcelona, y que la casa Lovell fue incluida en la exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York de Johnson y Hitchcock (no sin controversia por parte del excluido Schindler). La estructura, que cumplía a rajatabla las condiciones modernas de prefabricación, ligereza, material industrial (acero laminado en su mayor parte), sin embargo resultaba en una visión detenida más cercana a la construcción tradicional americana que otra cosa, y se aleja claramente del esquema de fachada libre e independencia de las estructura corbuseriana o del que ensayaba Mies por las mismas fechas<sup>75</sup>.

70 José Vela Castillo, *op. cit.*, p. 23.

71 *Ibidem*, p. 28.

72 *Ibidem*, p. 164.

73 *Ibidem*, p. 217.

74 *Ibidem*, p. 219.

75 *Ibidem*, p. 222.

Como se puede observar en las citas anteriores, la comparación de la obra de Neutra con los arquitectos de la Bauhaus es muy común, ya que la arquitectura de todos estos autores forma parte de los inicios del movimiento moderno en arquitectura, lo que ha causado (como se dijo anteriormente) que sean etiquetados como *estilo internacional o funcionalismo*, así la sociedad crea conjuntos y la imagen de estos es percibida como tal desechando características personales de uno u otro elemento para encajarlos dentro de una misma corriente, a este hecho fundamentándose en la psicología social, se le llama consistencia social, lo cual se ha mencionado con anterioridad y se tocara más a fondo dentro del capítulo II.

No es sólo de una pretendida adscripción por parte de Neutra al movimiento moderno de donde surge su arquitectura, sino que también implica sus posturas personales hacia la arquitectura, así como su percepción del mundo de la vida. Por lo tanto, para tener una perspectiva más amplia de la obra de este arquitecto, es necesario hablar del concepto naturaleza, ya que para Neutra es importante dentro de su obra y pensamiento, “la naturaleza es el precedente del hombre, el punto de donde partió y de donde, en el curso de decenas de millares de años, primero mediante la simple adaptación y después apelando a modificaciones más complejas, trato de extraer la forma y el núcleo actuales de su existencia”<sup>76</sup>. Es posible por lo tanto, encontrar en el pensamiento de Neutra un acercamiento prematuro a las posturas ecológicas o sustentables que se pueden encontrar actualmente. Con respecto a este tema se puede citar lo siguiente:

La inserción de la casa en la naturaleza. La íntima relación entre arquitectura y naturaleza, la no visible fusión entre ambas es finalmente la meta última del diseño, de la arquitectura<sup>77</sup>.

76 Richard Neutra, *Vida y Forma*, Marymar, Buenos Aires, 1972, p. 301.

77 “La antigua noción dualista de que las fuerzas interiores y exteriores del mundo están segregadas es una peligrosa tontería. Nunca ha habido ningún dualismo en la naturaleza”. Richard Neutra, *Nature*, op. cit. p. 6.

[...] El hábitat humano – originalmente la selva primitiva o las grandes praderas- se ha ido convirtiendo cada vez más en un producto del hombre. Y, en nuestro caso, se compone en un 90 % de obras hechas por las manos y, esperémoslo, por el cerebro del hombre. La vida del hombre civilizado transcurre dentro o entre estructuras. Estas, así como los espacios que las rodean, requieren urgentemente un diseño racional e integrado, y lo necesitan con mayor razón porque son estáticas y permanentes, a diferencia de los campamentos nómadas que podían descuidarse y luego abandonarse fácilmente cuando se tornaban inhabitables. Sin embargo, esta indiferencia de los nómadas primitivos aun caracteriza a menudo el tratamiento que damos a nuestro medio físico. Además, la especie humana, más numerosa que nunca, está apretujada, entumecida y atormentada por su propia densidad. Una gran parte del mundo se ha convertido en un hacinamiento de barrios miserables.

A pesar del progreso técnico, o quizás a causa de sus fallos, nuestro medio hecho por el hombre (man-made environment) ha mostrado una tendencia ominosa a sustraerse cada vez más a nuestro control. Mientras más se aleja el hombre de la integración equilibrada de la naturaleza, más perjudicial se vuelve su medio físico<sup>78</sup>.

[...] Si el diseño, la producción y la construcción no pueden manejarse en bien de la supervivencia, si fabricamos un medio –del que, por lo demás parecemos formar parte inseparable- y no lo podemos convertir en una extensión orgánica racional de nosotros mismos, entonces si es posible que tengamos a la vista el fin de nuestra raza, pues es improbable que una especie que, como la nuestra, experimenta tan desafortunadamente con su medio vital, pueda subsistir<sup>79</sup>.

Es debido a estas posturas que es acuñada a Neutra la expresión “*machine in the garden*”. Por lo tanto, la arquitectura de Neutra busca una unión de la casa con la naturaleza en la que se encuentra establecida sus construcciones, “al igual que el edificio puede enraizarse en la naturaleza mediante tentáculos que se proyectan y avanzan, también el lugar puede unirse al edificio mediante agradable infiltraciones”<sup>80</sup>. Neutra mismo nombra su postura como biorrealismo aplicando este pensamiento a su arquitectura:

78 Richard Neutra, *Survival Trough Design*. Oxford University Press, Nueva York, 1954, p. 23.

79 *Ibidem*, p. 21.

80 Richard Neutra, *Mysteries and Realities of the Site*, Morgan & Morgan, Nueva York, 1951, p. 51.

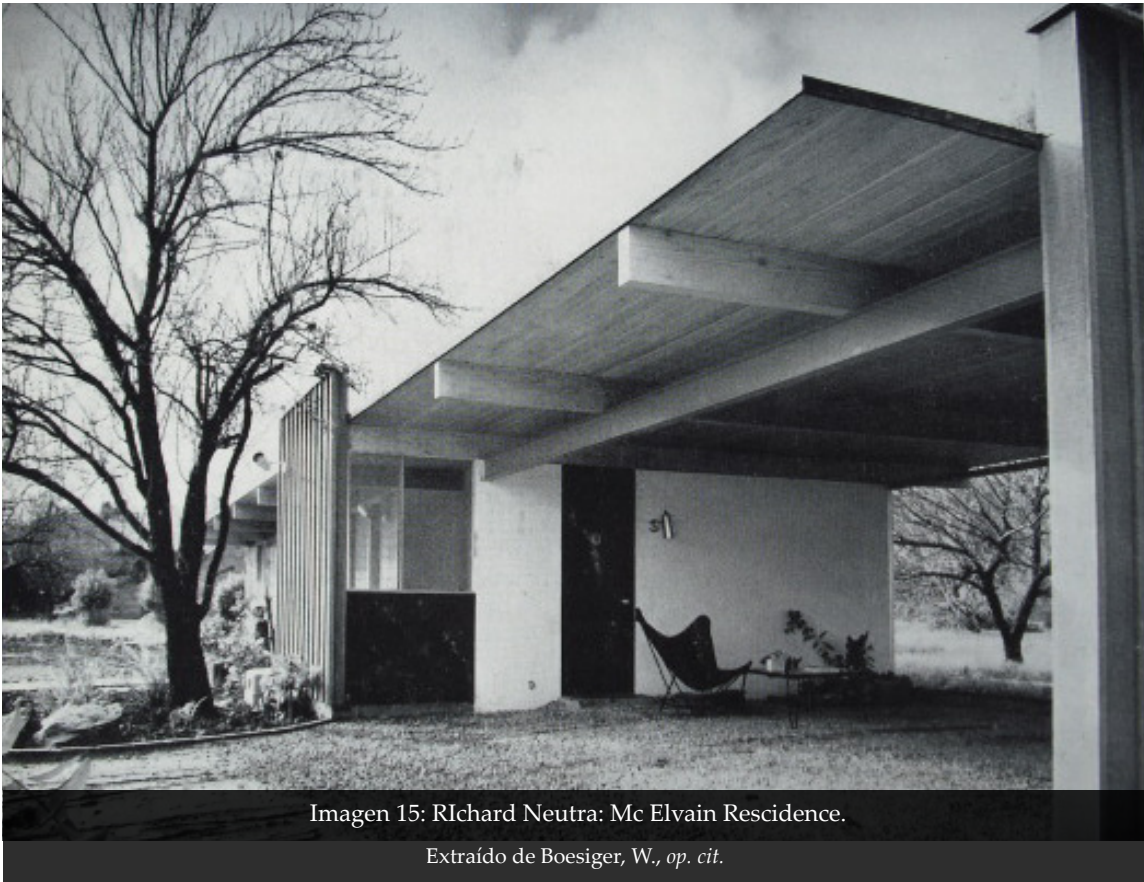


Imagen 15: Richard Neutra: Mc Elvain Residence.

Extraído de Boesiger, W., *op. cit.*

Esto (la creencia en un diseño integral del paisaje) engendró mi larga inclinación a entretejer estructura y terreno, a conducir el habitar humano a una íntima y estimulante unidad con los expresivos procesos y ciclos del crecimiento natural, y a vivificar nuestra diaria conciencia de los inextricables lazos del hombre con el entorno natural. Desarrollando mi "teoría de la relatividad", he llegado a la conclusión de que la dimensión estructural y la técnica del diseño, nunca debe separar la vida humana de la naturaleza<sup>81</sup>.

A pesar de sus ideas sobre la interrelación entre la arquitectura y la naturaleza, desde un punto de vista más estricto se puede criticar su postura, ya que las casas que Neutra construyó están dirigidas a un sector de la población extremadamente minoritario, el cual tenía las posibilidades de adquirir grandes superficies de terreno, con vistas privilegiadas y en lugares donde la naturaleza se presenta en cierta manera *benevolente con el hombre*. Por lo tanto, su contribución como un biorrealismo que alejara al hombre de su propia destrucción conjunta con la de

la naturaleza, no va más allá de supuestos teóricos, perceptivos y hasta estéticos, con un hueco enorme debido a la falta de una aplicación mayoritaria en la sociedad urbana donde el problema realmente subyace. Aunque es de resaltar el hecho de postular o proponer estos conceptos dentro de un ambiente profesional arquitectónico en esa etapa histórica, contribuye con una manera de ver el progreso, la técnica y la arquitectura muy diferente a lo que se venía desarrollando en el gremio. Con esto no se pretende dar una postura unilateral sobre las posturas de Neutra, por lo tanto, para contrastar esta opinión conviene citar de nuevo a José Vela Castillo, quien al realizar un extenso estudio sobre Neutra nos dice:

Al grito de "¡Servir con medios contemporáneos las necesidades de la vida orgánica!"<sup>82</sup> Es que Neutra elabora una alternativa a este panorama opresivo de la técnica moderna mediante un concepto que define como biorrealismo. El inicial interés de

81 Richard Neutra, *Nature*, *op.cit.*, p. 29

82 *Idem*, p. 214.

la infancia de Neutra por el entorno, por la percepción, por las sensaciones táctiles, fisiológicas<sup>83</sup>, por lo natural y por la búsqueda de una arquitectura que permita el habitar del hombre en la naturaleza. Le aleja de los modelos positivistas tecnológicos más estrictos inherentes al Movimiento Moderno, desde la psicología a un entendimiento más humanista del mundo y la arquitectura. ...Es sin embargo su arquitectura la que refrenda el contenido teórico antes que al revés<sup>84</sup>.

Otro concepto por el que Neutra aboga es el de la percepción, para él la manera en que la arquitectura interactúa con el hombre es por medio de todos los sentidos, y por lo tanto no es solo la vista a la que se le debe priorizar. Por lo tanto, los sentidos como un conjunto, son de gran importancia para la configuración arquitectónica.

La arquitectura se ha concebido tradicionalmente en términos visuales, o en términos de la Gestalt y percibida visualmente. El ojo humano está más desarrollado y es más ajustable que el oído, y su influencia sobre nuestra conciencia parece más fuerte que la de todos los demás sentidos. Algunos de estos, como el olfato, quizá no sólo se han detenido a un nivel inferior, sino que han sufrido una regresión y se han atrofiado si se los compara con el equipo correspondiente de ciertos animales.

Pero debemos cuidarnos de suponer que sólo cuentan realmente aquellas percepciones sensoriales que podemos registrar fácil y conscientemente. Podríamos decir que las influencias del medio ambiente rara vez pueden penetrar en la conciencia, pero que pueden volverse harto perniciosas si la conciencia no puede corregirlas o contrarrestarlas. Por tanto, deberíamos interesarnos por todos los aspectos no visuales del medio arquitectónico y de diseño, aunque esos aspectos no estén por lo general en la superficie de nuestra conciencia.<sup>85</sup>

[...] Mi propio trabajo se ha dirigido hacia la dilatación del espacio, pero no geoméricamente. He diseñado casas para una expresión sensorial, para la satisfacción espiritual y para aun rango de estímulos que potencien el tono humano.<sup>86</sup>

83 "Dando tumbos tratando de andar de pie sobre el colchón aprendí acerca de la gravedad, resiliencia, el significado del plano horizontal. Por las mañanas, ponía mis pequeños dedos sobre las molduras del cabecero de la cama de mis padres, donde había ido durante la noche debido al miedo y la ansiedad..." "Richard Neutra, citado en Thomas Hines, *op. cit.*, p. 10.

84 José Vela Castillo, *op. cit.* p. 50.

85 Richard Neutra, *Survival, op. cit.*, p. 138.

86 Richard Neutra, *Nature Near.op. cit.*, p.119.

Es a partir de estas reflexiones que Neutra plantea que la raíz de la labor arquitectónica se encuentra en el estudio del hombre desde todos sus ámbitos, para esto plantea a la fisiología como la base por la cual se conocerá al hombre y mejorara la arquitectura por consecuencia.

Quizá ahora parezca de urgente necesidad un periodo de esfuerzo semejante para sacar a flote una idea general nueva y bien detallada de lo que deba considerarse mejor y como verdadero progreso. Es preciso conocer las propiedades fisiológicas del hombre que gobiernan sus reacciones y, por lo tanto, el esquema del ambiente que lo rodea y del que dependen su salud y su vida. La supervivencia en el hombre no depende de un ajuste de su ambiente con relación al resto del mundo orgánico. Depende de mucho más de un mundo de artefactos proyectados para nuestras necesidades y posibilidades biológicas de miles de años. Para comprender lo que pueda o no ser alterado en el hombre, la mujer y el niño, hay que tener en cuenta los requisitos de seguridad y de responsabilidad en cualquier parte del globo.<sup>87</sup>

Richard Neutra al ser de los primeros arquitectos europeos que emigra a Norteamérica, le toca experimentar de primera mano las primeras apariciones de la arquitectura moderna, así como la lucha de los arquitectos que como él la profesaban. Gracias a esto contamos con un testimonio de primera mano sobre el proceso de influencia entre una mayoría (que sería la postura conservadora) y una minoría (su contraria) que ejerce una influencia por innovación a partir de los aportes de la arquitectura moderna.

Todos aquellos países (en América) eran vírgenes en lo que respecta a la arquitectura moderna, de modo que al principio estaba yo tan solo como si hubiera vivido entre osos polares

En Norteamérica, la tradición es algo mucho más peligroso. Mientras más desarraigada esté, más quisquillosa se comporta, sobreponerse a ella significa que es preciso convencer a gentes, a norteamericanos descendientes de inmigrantes remotos, y ello resulta más difícil si no se tiene ningún poder o buenas relaciones<sup>88</sup>.

87 Richard Neutra, *El ejercicio arquitectónico*, Revista Arquitectura México, Tomo XIV No. 62, 1958, p. 49.

88 Richard Neutra, *Una conferencia de Neutra*, Revista Arquitectura México, Tomo XI No. 50, 1955, p. 66.



Imagen 16: Richard Neutra, Casa Sieghemmn.

Extraído de Rupert Spade, *op. cit.*

...Lo que me interesa es el hecho de que existen dos tendencias polares en el cerebro humano. Una de ellas prefiere lo acostumbrado y cuanto la experiencia ha probado, y propongo que comprendamos esta tendencia como una cuestión fisiológica y no moral. Hasta en los animales se la puede observar y demostrar experimentalmente. Lo acostumbrado es algo, no quiero decir honorable, pero si algo que forma parte del sistema nervioso. Aunque se le llama vagamente tradición –ya sea inglesa, española, japonesa-, sigue siendo lo mismo. En realidad, hay algo de ella que sobrevive más intacto que otras cosas. En los últimos años estuve varias veces en el Japón, donde existe aún una genuina cultura –en retroceso, pero viva aun- a pesar de las dos últimas generaciones con sus importaciones de civilización<sup>89</sup>.

[...] La otra tendencia, también muy natural, es la que quiere terminar súbitamente con lo acostum-

brado y enfrentarse por medio de la adaptación a una nueva serie de situaciones.

Resultaría ridículo creer que tal capacidad para desprenderse de lo acostumbrado haya surgido apenas en el siglo pasado. Aquí se trata de una tendencia heredada a través de millones de años.

La capacidad de adaptación a exigencias que aparecen por primera vez no solo se relaciona con el sistema nervioso, sino con el organismo entero. Además, la inmutabilidad y la repetición provocan a menudo en nosotros fenómenos de cansancio, que nos llevan a abandonar lo existente para sustituirlo por una nueva situación.<sup>90</sup>

Por lo tanto, la arquitectura de Richard Neutra es y fue parte del movimiento moderno, que a diferencia de los demás autores estudiados hasta el momento, se desarrolló dentro de un contexto americano con mucho éxito, empezando a laborar en este antes que llegaran los directores y maestros consumados de la escuela alemana. Se puede decir también de Neutra, que aunque desarrollando elementos constructivos y conceptos teóricos propios que definen y distinguen su arquitectura, forma parte del mismo conjunto por el cual la escuela de la Bauhaus influyó la arquitectura en México, que es en si el movimiento moderno, siendo por lo tanto este el punto de vista desde el cual este arquitecto será abordado para contribuir en el presente estudio.

## Las posturas individuales en México

Ahora se expondrán las posturas de los arquitectos mexicanos, para realizar después un análisis con relación a las posturas individuales de la Bauhaus. Los personajes que serán abordados a continuación han sido escogidos debido a que se considera que son representantes de lo que sucedió en México dentro del periodo de tiempo establecido en esta investigación, siendo que también al ser personajes reconocidos dentro del medio arquitectónico sus ideas permearon tanto dentro del pensamiento de la academia como en el medio profesional, siendo una prueba de esto la documentación que se encuentra de su obra y su pensamiento.



Imagen 17: Augusto H. Álvarez.

Extraído de Lourdes Cruz González Franco, *Augusto H. Álvarez Vida y Obra*, Facultad de Arquitectura UNAM, Colección Talleres, México, 2004, p. 95.

### Augusto H. Álvarez<sup>91</sup>

Nació en Mérida, Yucatán en 1914, fue alumno del Arq. José Villagrán García. Maestro de la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM, también fundador y primer director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Iberoamericana.

La documentación sobre este arquitecto está realizada con base a un artículo para la revista *Arquine* por parte de Humberto Ricalde G., lo cual nos permite hacer una doble lectura que se repetirá dentro de todos los arquitectos mexicanos que se mencionan dentro de este estudio, de esta manera por un lado se desarrollaran las características del arquitecto y

por el otro bajo que visión o pensamiento se expresa el autor del documento sobre el arquitecto que se esté hablando. Dentro de lo antes dicho, Ricalde nos dice acerca de Álvarez:

Se ubica en el ángulo de los funcionalistas mexicanos, con fuertes acentos de algo que se dio llamar Arquitectura Internacional. Aquí es necesario detenerse para acabar de perfilar este retrato: primero habría que subrayar su relación dinámica y creativa con un racionalismo funcionalista, de corte europeo, que en estas etapas sucesivas de su vida profesional lo hace acercarse y profundizar en la escuela alemana, con Mies como paradigma, y la escuela del expresionismo francés, en la etapa de madurez, con Le Corbusier como referente.<sup>92</sup>

Esté texto nos sirve para plantear cómo se percibe su arquitectura por estudiosos del mismo gremio, y de algo muy interesante que también se verá repetido en los siguientes textos, esto es que cuando se habla de un referente de estilo se toman más frecuentemente a Mies y a Le Corbusier, pudiendo entonces desmarcar a Mies un poco de lo que es la Bauhaus como una consistencia social, enmarcándolo o acercándolo más a una consistencia individual.

Ricalde también menciona y recalca la influencia de movimientos internacionales en México, hablando del estilo internacional, lo que nos habla de una consistencia social. "En sus obras, podemos constatar mas allá de su cultura arquitectónica en sintonía con su época, un entendimiento de la potencia tectónica de la obra del "estilo internacional" que le era contemporánea".<sup>93</sup>

Álvarez nos habla muy coherentemente e incluso acepta este estilo como una influencia en su obra al decir:

Si lo que hago pertenece al estilo internacional es posible explicarlo: si vivimos en un mundo en el que las distancias se acortan cada vez más, en donde los medios de comunicación son cada vez más fáciles, haciendo que las influencias de otros pueblos y las culturas se entremezclen, ello permite que los logros de las ciencias, la tecnología y la industria no sean el patrimonio de una sola nación

91 Humberto Ricalde G., *Colección de artículos de revista Arquine. Arquitectura moderna en México*. Nobuko, México, 2007.

92 *Ibidem*, p. 50.

93 *Idem*.





Imagen 18: Casa habitación de Augusto H. Álvarez.

Extraído de Lourdes Cruz González Franco, *op. cit.*

sino que formen un bien común. No creo tener el derecho a renunciar a esa participación ni a la gestión de una nueva cultura y un nuevo sentido de vida universal, en el que se van diluyendo cada vez más y más los rasgos característicos de las naciones. Sobrevivirán aquellas culturas enraizadas profundamente y aquellas que reciban más lentamente el impacto de este nuevo mundo.<sup>94</sup>

Otra característica que resulta interesante resaltar de los textos consultados para fundamentar las posturas de los arquitectos mexicanos, de los cuales Álvarez es el que nos ocupa en este momento, es la referencia constante de la obra con influencia extranjera en relación con el regionalismo, es decir se piensa que de alguna u otra manera se trata de excusar la obra de los autores de falta de regionalidad buscando una u otra característica en la cual basarse, con esto no se quiere decir que su obra carezca de esta característica, sino resulta interesante para el estudio el cambio en el discurso de análisis de la misma obra, ya que se ha notado que este tipo de arquitectura tendrá siempre implícito esta característica. Sobre esto entonces Augusto H Álvarez menciona que:

La falta de comprensión de lo que significa realmente la tradición, de lo que realmente somos o de lo que queremos ser, ha propiciado en diversas

épocas todas esas lamentaciones de crisis, de la falta de sentido humano, del calor de las cosas viejas, recurriendo a expresar con una supuesta arquitectura de elementos desenterrados de la expresión formal de otras épocas; esa es una actitud incongruente con la época que vivimos. Que se usen regionalmente procedimientos seculares auténticos, conservando su expresión propia es, o puede ser, por diversas razones, lógico, pero pretender expresarse formalmente como en el pasado usando procedimientos actuales me parece absurdo.<sup>95</sup>

Dentro de las posturas de Álvarez podemos darnos cuenta de una aceptación tácita de las influencias extranjeras adoptadas como una expresión de la

época. No repara en aceptar estas influencias y las defiende, lo cual se piensa es de gran valor. La Bauhaus como escuela llega a ser englobada dentro del estilo internacional en 1930 por Barr en los Estados Unidos, y en México se empieza a hablar de Gropius y de Mies como exponentes de lo internacional a partir de 1950 con textos de Villagrán o Alberto T. Arai en la revista *Arquitectura México*. Por lo tanto, al hablar Augusto H. Álvarez sobre el estilo internacional lo más seguro es que esté englobando a los representantes de la Bauhaus dentro del estilo internacional que el milita, aparte de esto se puede encontrar un gran parecido de sus obras posteriores a la década de los 50 con las obras de Mies, lo que nos permite hablar de una influencia de la Bauhaus sobre Álvarez.

94 *Ibidem*, p. 58.

95 *Ibidem*, p. 69.

Carlos Obregón Santacilia<sup>96</sup>



Imagen 19: Carlos Obregón Santacilia.

Extraído de Carlos Obregón Santacilia, *El monumento a la Revolución, Simbolismo e Historia*, SEP, México, 1960.

Se incluyó este arquitecto en el estudio no tanto por la influencia que la Bauhaus pudo haber tenido en su obra o pensamiento, sino por su valor como precursor de una minoría en México que actuará como agente de influencia por innovación. Ya que contribuye en la consolidación del lenguaje de la arquitectura moderna en México, por lo tanto no puede escatimarse. Los primeros intentos por sacudirse el legado anterior coincidieron con el *Art Déco*, introducido en México entre 1923 y 1926, precisamente por Obregón.

Dentro de la documentación correspondiente a Santacilia, se puede encontrar la misma doble lectura que se encontró con Augusto H. Álvarez. Para esto, Víctor Jiménez nos dice:

Con Otto Wagner en Austria (1841-1913), Peter Behrens (1868-1924) en Alemania y pocos más, inicia hacia 1880 una verdadera revolución en la arquitectura, aletargada en un eclecticismo hueco. Combatir esta tendencia para crear las bases de una nueva concepción de la arquitectura es la meta del grupo que, por distintas vías, persigue el mismo fin". Una función similar cumple Obregón Santacilia en México en el lapso de unos pocos años. Y si recordamos que Behrens desempeñó también un papel importante en la formación de arquitectos como Gropius, Van der Rohe y Le Corbusier, quienes pasaron por su oficina; el paralelo con Carlos

Obregón sólo habría de acentuarse, ya que en la oficina de este trabajaron José Villagrán, Enrique del Moral y Juan O Gorman.<sup>97</sup>

Haciendo referencia de lo sucedido en Alemania con Gropius y Mies con lo acontecido en México como un fenómeno similar, se realiza una comparación de los representantes de la Bauhaus como una referencia de prestigio. Por lo cual, se puede advertir en la concepción de Jiménez el uso de la Bauhaus como un referente de tiempo y prestigio, son estas características las que nos permiten plantear como es percibida la Bauhaus por los investigadores de arquitectura en México, pudiendo así definir el proceso de influencia que se estudia.

Se puede decir que Obregón transitó dentro de varios estilos, pero de entre sus obras las que se expondrán a continuación destacan como "modernas", y dentro de las cuales se podrá hacer un comparativo a las obras de los exponentes de la Bauhaus<sup>98</sup>.

- Su primera propuesta, de 1926, fue el pabellón de México en la expo de Sevilla. En este proyecto no ejecutado, Obregón Santacilia apuntaba ya en la dirección del lenguaje abstracto del Movimiento Moderno, en una época excepcionalmente temprana. El uso que hacía en la fachada lateral de la réplica de una escultura azteca, ha sido causa de una errónea lectura de este proyecto (ubicándolo en el terreno del nacionalismo), sólo comparable en realidad con las soluciones que proponía entonces el neoplasticismo.
- La casa de Manuel Gómez Morín (1939). El propietario de esta construcción, ya desaparecida, sería fundador del Partido Acción Nacional. Es curioso que fuese el cliente de una obra de expresión avanzada, de hecho, sin precedentes en México, ya que era contemporáneamente estricta (1931) de otra que le disputa el título de

<sup>96</sup> Con base en Víctor Jiménez, *Colección de artículos*, op. cit.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>98</sup> Estas obras fueron elegidas basándose en el texto de Víctor Jiménez, op. cit. p. 133.



Imagen 20: Casa Gómez Morín Carlos Obregón Santacilia  
Extraído de Víctor Jiménez, Colección de artículos, op. ct., p. 133.

la primera obra moderna construida en nuestro país por pedido de su dueño: las casa para Diego y Frida (1931) de O'Gorman. Debemos admitir por fuerza, que los tiempos eran propicios para la irrupción, en la sociedad mexicana de la arquitectura moderna.

Sobre estas obras de Obregón Santacilia que son mencionadas con anterioridad queda también agregar esta cita, en la cual se advierte también la referencia a los arquitectos iconos internacionales, dentro de ellos se incluye Gropius, como un referente de calidad y prestigio;

Si bien la influencia más importante de este proyecto (Casa Gomez Morin) provenía de Le Corbusier. Desde luego, no existía ornamento alguno en la casa. Algunas fotografías antiguas, además de los planos originales, permiten imaginar esta obra seminal de la arquitectura contemporánea en México. Estamos aquí más cerca de la calidad de los acabados de una obra de Le Corbusier o Gropius. Tanto los europeos como Obregón servían a una clientela reclutada en las filas de la burguesía ilustrada; O'Gorman y sus clientes en cambio, perseguían una estética, que no es exagerado calificar de "proletaria".<sup>99</sup>

También se puede encontrar la referencia al regio-

nalismo por parte de Víctor Jiménez como las que realizó Ricalde sobre Augusto H. Álvarez, al decir que "la preocupación de Obregón Santacilia por alcanzar una expresión arquitectónica que fuese a la vez contemporánea y nacional fue compartida por muchos. En sus obras de juventud pudo oscilar entre los dos extremos que definían el campo de la polémica: el nacionalismo historicista de la escuela Benito Juárez, por un lado, y el cosmopolitismo *art deco* del Banco de México".<sup>100</sup>

Por todo lo anterior, se puede decir que Carlos Obregón Santacilia funge como un arquitecto de transición rompiendo por primera vez (con obras reconocidas) con los cánones mayoritarios, por lo tanto es importante incluirlo dentro de este estudio ya que se puede decir que él es precursor de la minoría que en mayor o menor cantidad recibió la influencia de la Bauhaus.

99 *Ibidem*, p. 133.

100 *Idem*.

## Clara Porset



Imagen 21: Clara Porset.

Extraído de *El diseño de Clara Porset: inventando un México moderno*, Museo Franz Mayer / UNAMSEP, México, 2006, p. 39.

De 1929 a 1931 toma cursos de arquitectura, historia del arte y composición arquitectónica en la Ecole Nationale d'Architecture en París; desde su arribo a esta ciudad, complementa sus estudios realizando diseño de muebles y trabajos prácticos en el taller del arquitecto Henry Rapin<sup>101</sup>. En 1932 decide ponerse en contacto con una escuela que probablemente culminaría todas sus expectativas, y por un medio que aun no es claro, establece comunicación con Walter Gropius, este le informa de la desaparición de la Bauhaus y Clara recibe el consejo de ir tras los pasos de Josef Albers, exprofesor y uno de los creadores del ya famoso Vorkurs; curso introductorio de la Bauhaus, que estaba por iniciar actividades en el Black Mountain College de Carolina del Norte en los Estados Unidos, por recomendación del museo de Arte Moderno de Nueva York, que había seguido sus pasos como profesor de la reconocida escuela alemana. Se generó además, una amistad que duró largo tiempo y se prolongó con frecuentes visitas de Josef y su esposa Anni Albers a México.<sup>102</sup>

101 Oscar Salinas, *Clara Porset, op. cit.*, p. 21.

102 *Idem.*

Curiosamente es en México donde Josef Albers en 1936, realiza su primera exposición individual de pintura en el vestíbulo del periódico "El Nacional"<sup>103</sup>.

Como se vio con anterioridad cuando se habló de Walter Gropius, Clara Porset tiene un pensamiento parecido al de Gropius con respecto a las artesanías.

Dentro del Diseño Industrial en los textos Oscar Salinas, se puede encontrar el mismo doble discurso que se ha estado abordando, ya que destaca la relación con los directores de la Bauhaus y al mismo tiempo hace una relación con el regionalismo.

Muchos fueron los arquitectos que Clara Porset trató durante su vida en México pero uno, Hannes Mayer, fue quien por su personalidad e ideología llamó poderosamente su atención y llegó a ser un estupendo amigo y mentor. Clara lo conoció desde su llegada a México y siempre confrontó sus ideas con él. Clara Porset aprendió, a lo largo de sus estudios en los Estados Unidos y Europa, a entender y dominar el diseño de las corrientes de vanguardia y cuantas veces se lo propuso, supo interpretar estos estilos con acierto. No obstante, al conocer la riqueza cultural de México durante sus constantes recorridos por el país, inició un contacto cada vez más estrecho con el medio de las artes populares y logró una mezcla singular en el uso de materiales, procesos de manufactura y acabados utilizados por los artesanos, para tal fin, con toda honestidad, aplicarlos en sus diseños que fueron el resultado de la unión entre lo más nuevo y lo más tradicional. Sus análisis de los asientos precolombinos y coloniales la llevaron a generar sus propuestas más trascendentales y la gran colección de objetos artesanales que logró reunir para la exposición de "El arte en la Vida diaria", muestran su inquietud sobre un rescate y promoción de las tradiciones mexicanas.<sup>104</sup>

Como se puede observar dentro de los textos que hablan sobre diseñadores mexicanos se puede encontrar comúnmente este doble juego, el cual consiste en tomar elementos internacionales como los son la Bauhaus y sus representantes y usarlos como comparativo de calidad, vanguardia y estilo. Pero al mismo tiempo también se busca resaltar las características regionales de su obra, creando esta ambivalencia que se busca posean los diseñadores mexica-

103 *Idem.*

104 *Ibidem*, p. 34.

nos, característica que ha representado al diseño en México por un largo tiempo.

En 1936 Clara es invitada para sustituir temporalmente al poeta Carlos Pellicer en su cátedra de historia del Arte en la Universidad Autónoma de México y para 1940 se estableció definitivamente en México.<sup>105</sup> En 1952 organiza en el Palacio Nacional de Bellas Artes la exposición “*arte en la vida diaria*”, en la cual se busco acercar la artesanía con la industria mobiliaria, entre los participantes se encontraba Enrique Yáñez y Obregón Santacilia<sup>106</sup>. Dentro de la exposición, se proyectaron espacios que recreaban el ambiente al que estaba destinado el mobiliario, mostrando así una búsqueda por relacionar los espacios con el mobiliario. El éxito de esta exposición causó que se prolongara en las nuevas instalaciones de la recién construida Ciudad Universitaria en el área de humanidades, y coincidió con la realización del “*VII Congreso Panamericano de Arquitectura*”. Esta muestra fue inaugurada por invitados de la Escuela de la Bauhaus como Walter Gropius, Josef Albers, Hannes Meyer, Marcel Breuer, Mies van der Rohe y Harbert Bayer, así como también el norteamericano Frank Lloyd Wright.<sup>107</sup>

Clara Porset jugó un papel importante en la influencia de la Bauhaus en las escuelas de Diseño Industrial en México. En palabras de Oscar Salinas:

En 1965, es invitada a presentar en la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM, su propuesta ante un seminario que se había organizado con el propósito de discutir la posible fundación de una escuela de diseño. Clara explicó en una amplia disertación, la experiencia que recogió en sus visitas a las más importantes instituciones de enseñanza del diseño en el mundo, incluyendo el caso de las escuelas de La Habana que había fundado, y un análisis de las escuelas alemanas de la Bauhaus y HFG de Ulm que conocía de cerca e incluso por



Imagen 22: Muebles para oficina diseñados por Clara Porset.

Extraído de Oscar Salinas, *op. cit.*, p.79.

boca de uno de los protagonistas, su amigo Hannes Meyer.

Estas discusiones desembocaron con el inicio de actividades en 1969 de la carrera de diseño industrial en la cual impartió clases. Así mismo, Clara Porset tuvo una relación laboral estrecha con varios arquitectos mexicanos como Mario Pani, Enrique Yáñez, Luis Barragán, Juan Sordo Madaleno y Max Cetto<sup>108</sup>. Todo lo anterior demuestra la gran importancia que esta diseñadora tuvo en el desarrollo de la relación entre las disciplinas de arquitectura y diseño industrial, así como en la influencia que la Bauhaus ejerció en las mismas.

105 *Ibidem*, p. 25.

106 *Ibidem*, p. 40.

107 *Ibidem*, p. 44.

108 *Ibidem*, p. 75.

### Enrique del Moral<sup>109</sup>



Imagen 23: Enrique del Moral.

Extraído de Arquired, *Enrique del Moral*, de <http://www.arquired.mx/blog/2009/06/17/enrique-del-moral/>, 23 de agosto del 2010.

Enrique del Moral Domínguez nació el 21 de enero de 1905 en Irapuato, en 1923 ingresó a la Escuela Nacional de Arquitectura, que entonces contaba con una plantilla de tan sólo 36 alumnos; de 1944 a 1949 fue director de la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM. Perteneció a la generación que empezó a recibir influencias de las nuevas corrientes extranjeras y conoció desde sus épocas de estudiante el funcionalismo, tanto a través de algunos de sus maestros como por medio de diversas publicaciones. También estuvo presente con sus compañeros de estudios en las polémicas que propiciaron los más radicales seguidores de este movimiento; en especial debemos recordar las famosas “Pláticas de arquitectura” de 1933, que dividieron al gremio.

En el texto de Louise Noelle sobre Enrique del Moral podemos encontrar la misma referencia sobre la ambivalencia entre lo internacional y lo regional en los arquitectos y diseñadores mexicanos tratados con anterioridad. Noelle menciona:

109 Louise Noelle, *Enrique del Moral vida y obra*, México, UNAM. Colección talleres, 2004.

Sin embargo, a pesar de sumarse plenamente a las propuestas vanguardistas, supero las posturas extremas, juzgando importante “vestir los huesos de las estructuras”; no olvido en ningún momento que la arquitectura se encuentra sólidamente ligada al arte y que debe despertar a través de la proporción de los espacios y volúmenes, las emociones estéticas de los usuarios. Aun más busco soluciones congruentes con el sistema de vida del pueblo mexicano, articulándolas con los factores geo-climáticos, sociales económicos y culturales, rehusándose a copiar servilmente los modelos erigidos en otras regiones y otras circunstancias. Investigó y comprendió las ventajas del concreto, el vidrio y el aluminio, pero superó con creces la idolatría tecnológica en aras del humanismo, que se convirtió en parte fundamental de sus experiencias arquitectónicas. Se puede decir que a lo largo de su vida buscará resolver la dicotomía que surge entre las vanguardias provenientes del extranjero y la búsqueda de una identidad; sus escritos y sus obras mostraran así rasgos más o menos coincidentes con estas dos tendencias, que se alternara a lo largo de su producción, pudiendo llegar en algunos casos a una verdadera síntesis.<sup>110</sup>

Al analizar la obra de Enrique del Moral, nos podemos dar cuenta de que sí cumple con estas características expuestas con anterioridad. Esta síntesis entre lo general y lo local, la expondrá por escrito Del Moral en la revista *Espacios*<sup>111</sup>, lo que demuestra que sus acciones en el campo del diseño corresponden a una postura congruente con su pensamiento.

Noelle hace gran referencia a estas características internacionales y locales en sus textos ya que también nos dice:

Posteriormente este diseñador llevo a cabo otras residencias que, con su sello personal, ocupan un sitio importante en el desarrollo de este género arquitectónico; en especial se debe anotar las casas Quintana y De la Roziere, erigidas en 1955 al sur de la Ciudad de México. Sin embargo, en estas tienen mayor preponderancia las corrientes derivadas de las vanguardias internacionales, por lo que la expresión nacionalista se ve tamizada.

Del Moral se inicia en 1934, en la Escuela Nacional de Arquitectura, como profesor auxiliar de composición, adquiriendo la titularidad en 1938 y conju-

110 *Ibidem*, p.18.

111 Enrique del Moral, *Lo general y lo local*, Espacios. Revista Integral de Planificación, Arquitectura y Artes Plásticas, enero de 1949.



Imagen 24: Casa Yturbe, Enrique del Moral.

Extraído de Noelle Louise, *op. cit.*

das, así como *Defensa y conservación de las ciudades y conjuntos urbanos monumentales* publicado por la Academies de Artes. Los primeros pueden señalarse como breves tratados, donde su sólida posición filosófica se enriquece con sus experiencias personales; plantea una nueva manera de acercarse a la defensa del pasado arquitectónico, al conservar no sólo el monumento aislado, sino todo el entorno urbano, para favorecer la permanencia de su carácter.<sup>113</sup>

gando en el último año su vocación de maestro con el cargo de Director del plantel Universitario entre 1944 y 1949. A él se debe la elaboración de un nuevo plan de estudios, que fue aprobado en 1949, en el cual se buscaba establecer las bases para un centro de enseñanza acorde con la modernidad, sin por ello abandonar una proclividad humanista; en este sentido destaca la voluntad de conservar e incrementar las clases teóricas y de historia de la arquitectura, así como establecer nuevos cursos de urbanismo. También implementó, como se vio anteriormente, cursos de arte al estilo de Itten, según Gropius y Mies estaban aplicando en los Estados Unidos, lo cual nos plantea otro indicio de la influencia de la Bauhaus dentro de la academia mexicana.

El mencionado artículo "*Lo general y lo local*", publicado en 1948 en la revista *Espacios*<sup>112</sup>, expresa claramente sus preocupaciones del momento que, como se ha visto, se traslucen claramente en el proyecto de su casa. Probablemente los *Estudios el estilo y la Integración plástica*, editados por el seminario de cultura mexicana, sean sus obras más conoci-

112 *Idem.*

113 *Idem*

## Enrique Yáñez

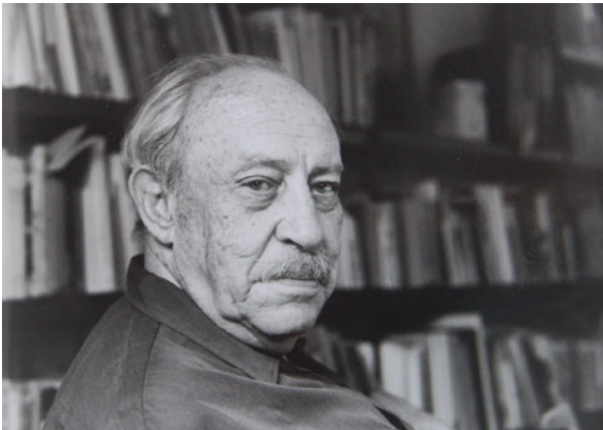


Imagen 25: Enrique Yáñez.

Extraído de Conmemoración del natalicio de Enrique Yáñez, UAM, 2008, de <http://www.uam.mx/actividaduam/cua/yanes.html>, el 28 de agosto del 2010.

Se gradúa en 1938 de la Escuela Nacional de Arquitectura con el proyecto del edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas. Desde su época de estudiante mostraba tendencias progresistas, no-católico, partidario de la Revolución Mexicana y defensor del agrarismo lo que lo llevaron más adelante a estar cercano al Partido Comunista Mexicano.<sup>114</sup>

Enrique Yáñez es importante dentro de esta investigación ya que desde sus primeras épocas como arquitecto perteneció a una minoría de nuevos estudiantes que veían en el comunismo y el funcionalismo arquitectónico el progreso del país, y que por lo tanto, apoyándose en movimientos internacionales tanto como sociales o arquitectónicos, se oponían o desmarcaban de una mayoría Mexicana representada por el conservadurismo y los clasicismos, lo que nos permite englobar a este proceso de influencia como innovación. En 1932, Enrique Yáñez participó en el célebre concurso convocado por el “*Muestrario de la Construcción Moderna*” presidido por el Arq. Carlos Obregón Santacilia, quien al organizar este concurso da muestras de pertenecer a esta nueva búsqueda por parte de una minoría mexicana. Se trataba de presentar propuestas de

vivienda mínima para construirse de manera repetida, en el cual Enrique Yáñez ganó el segundo lugar.<sup>115</sup>

Durante su época de estudiante en la Escuela Nacional de Arquitectura se empezaba a gestar la división entre dos tendencias en la enseñanza de la arquitectura: la tradicional apegada a los principios de la Academia y la nueva corriente con tendencias hacia una arquitectura racionalista y funcionalista.<sup>116</sup> Yáñez mostró un claro apoyo a la segunda tendencia representada por corrientes internacionales; de esta manera, en mayo de 1933 se embarca a Europa para conocer directamente las realizaciones del movimiento moderno. Visitó tres países claves del movimiento funcionalista: Alemania, Francia y Holanda. Luego viajará a España, en donde no le fue posible observar el movimiento que ahí se estaba dando<sup>117</sup>. “En Alemania-nos dice Yáñez- los arquitectos progresistas ya no tenían chamba”, en Berlín, conoce a Max Taut, visita la Weissenhof Siedlung de Mies Van der Rohe.<sup>118</sup> En Holanda, Yáñez se interesa por la obra de Didok, al que califica de refinado pos funcionalista, así como por la fábrica de tabaco de J.A. Brinkman y L.C. Vander Vlugt.<sup>119</sup>

Con respecto a esta adopción de las corrientes internacionales en México a partir de la década de los treinta, contexto dentro del cual Yáñez es un representante importante, Rafael López Rangel nos comenta:

Era lógico pues que en la obra de Yáñez sobre todo de la etapa funcionalista, se manifestaran las influencias Europeas. Pero lo más importante ahora no es el reconocimiento de tal o cual influencia en sus edificios, sino el significado social de su visita para el desarrollo de la cultura urbano-arquitectónica de México. Adelantemos una interesante observación del propio Yáñez con respecto a la actitud que tuvieron, el y otros arquitectos llegados de

114 Rafael López Rangel, *Enrique Yáñez en la cultura arquitectónica mexicana*, Editorial Limusa, México, 1989, p. 29.

115 *Ibidem*, p. 33.

116 Berta E. Tello Peón, Leticia Ortiz Avalos, *Enrique Yáñez de la Fuente*, UNAM, Facultad de Arquitectura, México, 1990, p. 1.

117 Rafael López Rangel, *Enrique*, op.cit., p. 38.

118 *Idem*.

119 *Ibidem*, p. 43.



Europa: el conocimiento directo de las propuestas de la vanguardia funcionalista, tuvo un impacto poderoso en el desenvolvimiento del movimiento en nuestro país; sin embargo se cometieron errores, como querer dar las mismas soluciones técnico-plásticas en un sinnúmero de detalles (herrería, carpintería, trabajo de mobiliario, etc.) con el bajo nivel de desarrollo de la técnica de la industria de la construcción de nuestro país. Tal cosa dio como resultado, en muchos casos una falsa correspondencia entre forma y medios técnicos que es lo más serio, una inadecuación tecnológica de esas propuestas. Tal cual era de esperarse, más adelante se llegó a una mayor herencia, aunque como sabemos, la edificación institucional y comercial fue cayendo, salvo excepciones, en las trampas de la transferencia y la dependencia tecnológica. Y sobre todo, en el uso y selección de tecnologías que no coadyuvaban al desarrollo de la sociedad en su conjunto sino de unos cuantos sectores minoritarios de alto poder económico.<sup>120</sup>

Como ya se dijo, Enrique Yáñez es relevante debido a que dentro de sus pensamientos y sus hechos se puede encontrar el desenvolviendo de la influencia de las corrientes internacionales, siendo la Bauhaus parte de estas. Es importante tomar en cuenta que el campo de actuación de Yáñez no fue solo dentro del pensamiento o la obra, sino también en el plano educativo como nos menciona también Rafael López Rangel:

Enrique Yáñez tuvo en la segunda mitad de la década de los treinta, tres actuaciones significativas en el campo de la enseñanza: en 1934 se ocupó de la cátedra de Composición Arquitectónica de la Escuela Superior de Construcción (ESC); en 1938 una vez graduado de arquitecto con el proyecto del Sindicato mexicano de electricistas y siendo profesor de la Escuela de Arquitectura de la UNAM, encabezó un movimiento de renovación de los Planes de Estudio y de la escuela misma. En 1938 fue el protagonista de la invitación a México de Hannes Meyer, para que éste se encargara de la dirección del primer posgrado en urbanismo en nuestro país. En la escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura del recién fundado Politécnico Nacional.<sup>121</sup>

Por lo tanto, dentro de la década de los treinta se empieza a encontrar un cambio en la manera de pensar y hacer la arquitectura. Este cambio se puede encontrar en la notoria diferencia entre la ESC con respecto a la carrera de arquitecto de la Uni-

versidad. En la Universidad, recordemos, pese a que la influencia de las vanguardias funcionalistas estaba ya presentes, se seguían enseñando los ór-



Imagen 26: Casa estudio en la calle de Omeotusco, Enrique Yáñez.

Extraído de Rafael López Rangel, *op. cit.*, p. 152.

denes clásicos y se estudiaban en tratados como el de Vignola, en los cursos que antecedían en los de Composición Arquitectónica<sup>122</sup>. En la ESC tal cosa era considerada arqueológica. El único tratamiento de los órdenes clásicos se daba en los cursos de Teoría, pero se advierte que el objetivo es señalar su “carácter racional-constructivo”.<sup>123</sup> El carácter vanguardista de las tres carreras de la ESC se confirma además, al no aparecer cursos de historia de la arquitectura en sus Planes de Estudio.

El enfrentamiento que existió en arquitectura entre una minoría que se oponía a una mayoría basándose en corrientes extranjeras, se puede fundamentar basándose en el siguiente texto de López Rangel.

Hacia 1938, nos relata Yáñez, la enseñanza en la escuela de arquitectura de la UNAM se encontraba en alto grado de deterioro: esteticismo trasnochado, ausencia de asignaturas técnicas y desorden administrativo. Un grupo de arquitectos conser-

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>123</sup> Rafael López Rangel, *La Enseñanza técnica de la arquitectura en México*, La Escuela Superior de Construcción 1920-1930, Ed. UAM-Xoch, México, 1984.

vadores dominaban la escena e imponían decisiones, provocaban un descontento generalizado. Los alumnos no asistían ya a la clase de teoría de Arquitectura que impartía Nicolás Mariscal, como protesta por la situación. En estas condiciones, Enrique Yáñez toma la iniciativa para desatar un movimiento de cambio, lo secunda la mayoría del alumnado. Elaboraron y publicaron un manifiesto de denuncia en el que exigían reformas al Plan de Estudios y la renuncia de todo el profesorado, lo firmaban cien alumnos. El rector, doctor Gustavo Baz, tuvo que intervenir pues la agitación iba en aumento. El grupo conservador y sus seguidores culpaban a los "comunistas" y les acusaban de querer apoderarse de la escuela. El movimiento, al parecer, no era aislado, ya que fueron removidos todos los directores de las escuelas universitarias. En Arquitectura se nombro director a Mauricio Campos y se formo una comisión –propuesta por los dirigentes del movimiento– para analizar el Plan de Estudios. Un poco más tarde, éste se modifica y aunque siguieran los antecedentes clásicos se enfatizó en las asignaturas técnicas. Además, se reintegrara a Villagrán en sus clases de Teoría, ya que había sido removido por el grupo conservador. Ahora bien la importancia de este movimiento es que constituyó un punto de partida para la renovación de la carrera.<sup>124</sup>

Como se dijo anteriormente, el pensamiento de Yáñez de la misma manera que Gropius, Meyer y varios exponentes de la Bauhaus se encontraba impregnado de movimientos sociales internacionales como lo fue el socialismo. Al respecto Ramón Vargas Salguero nos dice:

Yáñez fue uno de los fundadores más entusiastas de la Unión de Arquitecto Socialistas, incluso la sede se instaló en su despacho. En la presentación de la UAS (1938) se expuso un "proyecto de Ciudad Obrera para el Distrito Federal" y un "Manifiesto a la clase Trabajadora". En este se expone la idea que tenía la UAS acerca del papel que debería jugar la arquitectura socialista. Se puede resumir así: construir viviendas y locales de trabajo y esparcimiento de los trabajadores, de óptimas condiciones de higiene, habitabilidad y de bajo costo. Las viviendas deberían de ser industrializadas y colectivas. Se declara que la misión de los trabajadores técnicos de la arquitectura es resolver esos problemas. En la ilustración que aparece en el cartel del manifiesto esta en un primer plano una pareja de proletarios descalzos –madre e hijo– e inmediatamente atrás, la perspectiva de un edificio lecorbusiano sobre la pilotis, emergiendo de una superficie arbolada. En el texto se pide a los obreros que apoyen la labor de los arquitectos socialistas en sus propósitos. Al mismo tiempo se critica al individualismo, que impide la aceptación a vivir en casa colectivas. Se hace

una exhortación a desecharlo, ya que la organización colectiva "traería la simplificación de la labor domestica y menor gasto de sostenimiento familiar". Casi al final, declaran: "La transformación social exige lo mejor del lugar donde se vive".<sup>125</sup>

De igual manera, Yáñez también participó en la Liga de escritores y artistas Revolucionarios (LEAR)<sup>126</sup>. Otra cuestión significativa es la identificación que hacía la UAS de la arquitectura funcionalista con el socialismo. Esta se plantea en el texto del proyecto de la CTM. En él se habla también de la Bauhaus, lo cual era raro entre los vanguardistas mexicanos<sup>127</sup>.

...resulta que el funcionalismo, doctrina que en su aspecto meramente utilitario es de origen europeo, implantada en la escuela de arquitectura llamada Bauhaus para nosotros, se convierte, ya dentro del panorama ideológico de nuestra revolución, en una prolongación del socialismo general, en una de las partes de la doctrina arquitectónica. Es pues, nuestro criterio aquel, que tiene como norma el funcionalismo socialista...<sup>128</sup>

La obra de Enrique Yáñez da un giro a partir de la década de los cuarenta, donde empieza a abordar significativas obras sociales, como la del hospital de Zona "La Raza" del Instituto Mexicano del Seguro Social (1945), el monumental Centro Médico Nacional, iniciado por la Secretaría de Salubridad y Asistencia, y terminado por el IMSS (1954-1961).<sup>129</sup> Es a partir de aquí cuando Yáñez empieza a optar por adherirse a la integración plástica, así como la aceptación de decorados nacionalistas como se puede observar en su participación en la construcción de la Ciudad Universitaria.

Yáñez es considerado a pesar de su aceptación de las corrientes internacionales inscritas dentro del funcionalismo, como uno de los impulsores de la

125 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. V. I. 20-21, Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico SEP-INBA. México, 1982. Citado en Rafael López Rangel, *Enrique*, op.cit., p. 68.

126 Rafael López Rangel, *Enrique*, op.cit., p. 75.

127 *Ibidem*, p. 74.

128 Ramón Vargas Salguero, *Reivindicaciones*, op.cit.

129 Rafael López Rangel, *Enrique*, op.cit., p. 81.



Imagen 27: Centro Medico Nacional, costado de las aulas clínicas, Enrique Yáñez.

Extraído de Rafael López Rangel, *Enrique*, op. cit.

ñez pasar de una corriente funcionalista a su contraria, permaneciendo por lo tanto dentro de una minoría caracterizada por la innovación.

búsqueda de la identidad nacional en la arquitectura. Es de resaltar este punto debido a como se dijo anteriormente el propio Yáñez acepta a la Bauhaus como parte del funcionalismo que él está promoviendo, pero en su segunda etapa donde Yáñez se adscribe a la búsqueda de un regionalismo en la arquitectura mexicana, la Bauhaus queda inscrita en el movimiento contrario, llamado ahora estilo internacional. Sobre esto se habla en el siguiente texto

No cabe duda que Yáñez ha sido uno de los impulsores de la búsqueda de la identidad nacional en la arquitectura, que en esta etapa, hasta 1960, aproximadamente, se propuso la concurrencia de grandes pintores y escultores, sobre todo en las obras de grandes dimensiones. Ciertamente, como se sabe, la remembranza prehispánica caracteriza a un sector importante de estas propuestas. En el Hospital de la Raza, en el Centro Médico Nacional, el Hospital de Ciudad Juárez, y en las casas habitación que hemos mencionado, Yáñez muestra con claridad esta posición. Habría que reconocer que se trataba de toda una actitud frente a la cultura, a la que se oponían, o resistían, los sectores más conservadores de arquitectos, quienes asumían los principios del Estilo Internacional lógicamente despojados del contenido popular de la arquitectura radical o técnica del periodo anterior.<sup>130</sup>

Dentro de este planteamiento podemos fundamentar el paso de la Bauhaus como parte de una corriente internacional, de una minoría mexicana que la promulgaba, a una mayoría que la definía ahora bajo el nombre de estilo internacional. Viendo a Yá-

130 *Ibidem*, p. 83.

Francisco Artigas<sup>131</sup>

Francisco Artigas nace en la Ciudad de México en 1916 y entra al Escuela Nacional de Ingenieros en el Palacio de Minería a estudiar Ingeniería, por lo cual posee una fascinación por la estética de la máquina. Su singular pasión por los automóviles lo llevó a compilar durante toda su vida una treintena de autos clásicos, los que posan como extensiones de las casas, a veces en primer plano, en diversas fotografías<sup>132</sup>. De ahí su identificación con la arquitectura de carácter prístino y prismático de Mies van der Rohe, y con los participantes del proyecto Casas Tipo como JR Davidson, Raphale Soriano y Pierre Koenig.<sup>133</sup>

Su verdadera pasión fue la casa unifamiliar. Si el propósito principal de las casas tipo era de carácter social y pretendía aportar una moderna y práctica fórmula para la austera familia mexicana de la posguerra, Artigas en cambio, trasplantó la idea mínima y eficiente de las mismas al ámbito de la emergente clase media mexicana de la época. Como

menciona Alejandro Apton acerca de esto:

Aunque la propuesta de Casas Tipo exploraba principalmente las posibilidades del acero y los elementos prefabricados, Artigas supo aplicar los medios existentes entonces en México. Prescindiendo del copioso uso de acero estructural en las Casa Tipo –entonces producto escaso y de importación–, Artigas logró aprovechar el más plástico y económico uso del concreto armado de fabricación local y la extraordinaria capacidad artesanal del obrero mexicano. El concreto armado le permitió alcanzar una calidad tectónica sofisticada prescindiendo de la necesidad de mano de obra altamente calificada, sin someterse a la rigidez y obsesión por la modulación característica de la obra con elementos prefabricados. El carácter artesanal estaba presente desde los inicios del proceso constructivo. Artigas calculaba sus propias estructuras –a veces de manera improvisada– durante la obra, sobre los costales de cemento. Esta aparente libertad no le impidió aplicar su disciplinada pasión por el detalle y cuidadosos acabados. Por otro lado, las generosas extensiones del predio promedio del pedregal aportaban la sensación equivalente de los vastos horizontes y paisajes ajardinados de las casas de Neutra y Soriano en Palm Springs California. Artigas entendía la planeación del exterior como una extensión de los detalles interiores. El agua y la vegetación a contraluz eran temas recurrentes en su obra, tanto dentro como fuera de la edificación.<sup>134</sup>

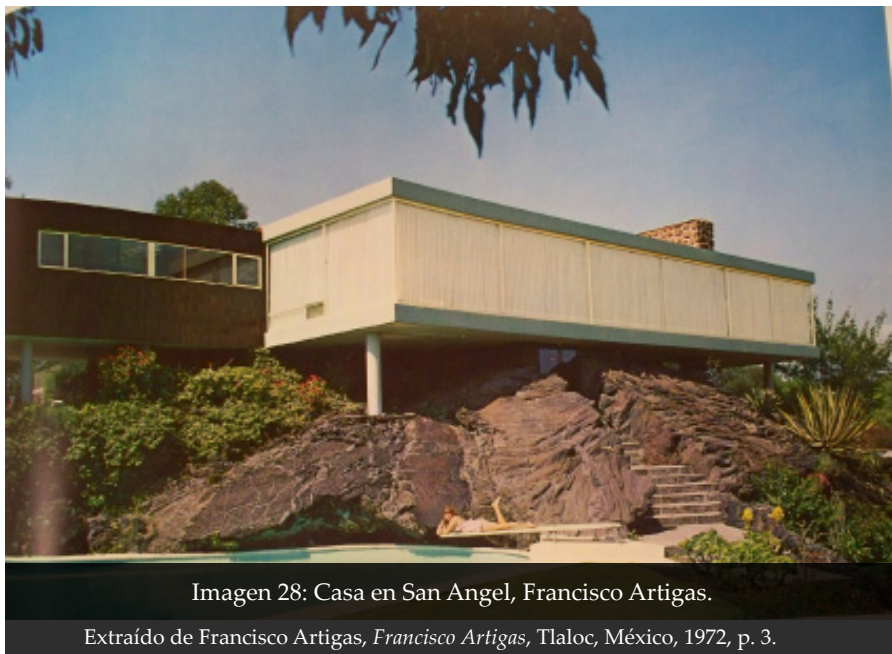


Imagen 28: Casa en San Angel, Francisco Artigas.

Extraído de Francisco Artigas, *Francisco Artigas*, Tlaloc, México, 1972, p. 3.

La arquitectura de Artigas está claramente influenciada por Mies Van der Rohe, se pueden encontrar claras semejanzas tanto en su parte formal como funcional, lo único que distingue la obra de Artigas es el uso de materiales más cálidos a los que Mies uso, así como el uso de contrastes con materiales más rústicos. Adecuando así la arquitectura de Mies al contexto mexicano de clase media alta de la época. Al respecto Apton nos comenta:

131 Alejandro Apton, *Colección de artículos*, op. cit.

132 *Ibidem*. p.116.

133 *Idem*.

134 *Ibidem*. p.118.

Reminiscente de las casas con patio de Mies van der Rohe proyectada durante la década de 1930. La casa Artigas es un prisma horizontal con envolvente de vidrio dispuesta en una sola planta. En los interiores de generosas dimensiones, Artigas manifiesta sus recuerdos provinciales al reinterpretar los prístinos y pulidos planos miesianos de mármol con acento rústico mediante el uso de piedra con textura o maderas de acentuada veta.<sup>135</sup>

El discurso común dentro de los textos sobre autores de arquitectura mexicana incluye una comparación recurrente de la obra del arquitecto mexicano con exponentes internacionales reconocidos, dentro de los cuales Gropius y Mies son las más comúnmente mencionados. De la misma manera, se resaltan sus características regionalistas como un valor importante para la valorización de su obra. Generando un doble discurso en el cual tanto lo internacional como lo regional se mantienen en disputa, pero a la vez es de valor poseer una parte de cada uno. La opinión de Aptilon tiene sobre Artigas no es un caso aparte a lo dicho anteriormente, lo cual se expandirá a continuación.

En el transcurso de poco más de una década, desde 1950 hasta 1963, Artigas produjo casi medio centenar de casas que definieron lo que se llegó a conocer como "Estilo Pedregal". Contrario a la evolución de la práctica de los maestros de Europa como Gropius, Aalto, Le Corbusier y Mies, quienes iniciaron su actividad proyectando edificaciones de carácter tradicional para después tornarse al ejercicio intelectual que era el modernismo europeo, a partir de la década de 1960, conquistado por la nostalgia de la provincia de su infancia. Artigas viró diametralmente hacia una arquitectura de carácter regionalista,<sup>136</sup> manteniendo no obstante la calidad espacial de su obra anterior. Este fenómeno comprueba la profunda modernidad compenetrada en la cultura mexicana desde principios del siglo XX, misma que invitaba a constructores mexicanos sin educación formal arquitectónica, como era el caso de Artigas a proyectar desde sus inicios bajo el concepto moderno con la naturalidad con que el constructor europeo o norteamericanos común se inclinaba por los estilos provinciales. De ahí que, a 50 años de iniciada su exploración, se antoja más relevante que nunca.<sup>137</sup>



Imagen 29: Uso de Sillas Barcelona en Casa en San Angel, Francisco Artigas.

Extraído de Francisco Artigas, *op. cit.*, p. 22.

La obra de Francisco Artigas empieza junto con la década de los cincuenta, lo que nos permite hablar de una clara influencia de Mies van de Rohe sobre la arquitectura que durante esa misma época se empezó a definir bajo el nombre de estilo internacional.

135 *Ibidem.* p.120.

136 Entrevista con Francisco Artigas en su residencia. México, DF., 13 de junio de 1998. No fue sino a partir del proyecto para la casa Tetelpan (1956).

137 *Ibidem.* p.122.

### José Villagrán García

José Villagrán García nació en México, D.F. el 22 de septiembre de 1901, realiza sus estudios profesionales en la Escuela de Arquitectura de San Carlos entre 1918 y 1922 y se recibe de arquitecto el 1ero de octubre 1923. Fue profesor de composición, de 1924 a 1935, de teoría arquitectónica, de 1926 a 1935 y de 1936 a 1957, y director de la Escuela Nacional de Arquitectura de 1933 a 1935.

Villagrán es un arquitecto estipulado de transición, donde su obra es tan importante para este estudio como el legado que dejó. Para corroborar esto podemos recurrir a las palabras de Del Moral al decir que "El funcionalismo tomó carta de naturaleza en México como resultado lógico de las enseñanzas de Villagrán y como una experiencia vital propia de los alumnos que en esta época cursaron la escuela y salieron a la práctica profesional henchidos de entusiasmo y optimismo, convencidos de que tenían "una nueva" que tenían que difundir, y la lucha ideológica para terminar con las formas caducas y convencionales comenzó de inmediato".<sup>138</sup> O también a Enrique Yáñez quien dice .

La doctrina sólida de Villagrán García y la tesis radical de O'Gorman, lograron adeptos entre varios arquitectos jóvenes de aquella época. Se formó un grupo llamado de Funcionalistas, caracterizado por sus ideas políticas avanzadas, por el sentido social de su labor y, más concretamente, por la importancia fundamental que le atribuían al estudio del programa del edificio como tarea previa al proyecto, así como por el firme propósito de obtener soluciones económicas, despreocupándose de los aspectos meramente formales.<sup>139</sup>

Villagrán mismo habló de los resultados de su enseñanza o del cambio que se generó a partir del desarrollo de este cambio en la manera de hacer arquitectura:

La abolición del concepto de estilo didáctico esta patente en cualquiera de ellas. La estructura tectónica de su forma no lo está menos, no obstante que en algunas recientes obras asoma nuevo y atenua-

do formalismo por fortuna pasajero. La adecuación de la forma al programa se hace manifestamente, y en las obras que inician el periodo se acentúan en sus aspectos económicos por razón obvia de ser estos aspectos conmensurables y notoriamente accesibles. La integración del valor arquitectónico, o sea la presencia simultánea de lo estético, lo útil y lo social, es fácil de comprobar a quien posea una formación visual desarraigada de prejuicio; no así al quien juzgue lo nuevo a través de las soluciones del pasado y del flujo psicológico y sentimental que necesariamente ejerce su ánimo".<sup>140</sup>



Imagen 30: Granja Sanitaria Popotla, José Villagrán García.

Extraído de Ramón Vargas Salguero, *José Villagrán García: Vida y obra*, UNAM, Facultad de Arquitectura, México, 2005

La participación de Villagrán en la cultura arquitectónica mexicana es de gran importancia, ya que a partir de su clase de Teoría impartida desde 1924, se comienza el estudio de la influencia por innovación, esto es debido que a partir de aquí se comienza una ruptura de la concepción arquitectónica clásica o mayoritaria por una minoría representada por sus estudiantes, al mismo tiempo es desde esta fecha que se empiezan a tener datos de la influencia de corrientes extranjeras, como son la revista alemana *Bauformen* y el libro *Vers Une Architecture* de Le Corbusier, es por esto que se escogió la fecha de 1924 año en que se empieza su clase de teoría para enmarcar este estudio.

Villagrán mismo habla sobre esto y expone:

138 Enrique del Moral, *El hombre*, op.cit., p. 67.

139 I. E. Myers. *Mexico's modern architecture*. INBA, México, 1952, pp. 10-11.

140 José Villagrán García, *Panorama de 50 años de arquitectura mexicana contemporánea*, México en el arte, INBA, México, 1952, p. 11.

La arquitectura mexicana contemporánea es fruto del desenvolvimiento histórico de nuestro arte en busca de orientación doctrinal teórica y de expresión propia a nuestra cultura. Esta afirmación puede parecer intrascendente a quienes llegaron a ella después de 1925; reviste empero, importancia de tesis para quienes hemos sido actores en este movimiento desde entonces, y también para sus contradictores que ven en la actitud teórica y en todo intento creativo solo adhesión a formas ópticas en boga, aceptables o rechazables al antojo e incluso alternables con otras pertenecientes a tiempos y lugares ajenos a los nuestros".<sup>141</sup>

Dentro de este texto no sólo se puede fundamentar la importancia de esta fecha para el estudio, sino la posterior adopción de influencias extranjeras dentro de la arquitectura mexicana. Es también a partir de esta fecha en que Villagrán imparte su clase, ya sea por los conocimientos impartidos por él, como reflejo del espíritu de la época o como una reacción a las influencias europeas, se marca el inicio de una nueva arquitectura mexicana, en palabras de Ramón Vargas Salguero:

La arquitectura resultante no solo fue moderna, fue, como diría el propio Villagrán, simultáneamente nacional y mexicana. Quienes al ponderarla en la actualidad resaltan de ella más bien los aspectos "racionales o funcionales" que llevaba ínsitos consigo, han pasado por alto que la racionalidad y la funcionalidad, que también fueron propugnadas, lo eran solo en tanto medios para un fin sustantivo, para el objetivo-causa por antonomasia: la creación de una arquitectura mexicana y moderna. De una mexicanidad tan impoluta y tan neoconolizada como lo fueran los propios mexicanos de cada momento y de ninguna manera de una mexicanidad petrificada, ficticia, vanamente imaginada como susceptible de perdurar mediante la reiteración de formas carentes de contenido. El resultado no previsto por parte de los actores, lo que su esfuerzo mancomunado hizo surgir por medio de sus obras individuales, diferenciables cada una por la particular "mano que se expresa en ellas, pero coparticipes de ciertos principios de acción o de proyección básicos, era justamente "una escuela": La escuela mexicana de arquitectura. Esta es la forma específica que asumió la búsqueda de la modernidad. El común acuerdo que en más o menos suscribieron los arquitectos del primer cuadro de este siglo con relación a la necesidad de producir una arquitectura adecuada a las condiciones concretas de nuestro país; la confianza de que la mexicanidad no era un supuesto formal que a priori debiera ceñir o prefigurar el proyecto sino la consecuencia a la que se arribaría lógicamente siempre

y cuando el proyecto resolviera adecuadamente, realmente, las estipulaciones y finalidades diversas inscritas en el programa particular de cada obra; el pleno convencimiento de que el proceso de producción de la obra arquitectónica empieza con la elaboración del programa, punto de enlace de tendido entre la sociedad y el arquitecto, puente por medio del cual los arquitectos podrían vincularse a las condiciones específicas de la situación nacional; la confianza de que la modernidad de ciertas formas no radicaba en las formas mismas sino en su correspondencia con las condiciones siempre cambiantes pero siempre actuales de cada ubicación cronotópica; la búsqueda de la belleza "condicionada", "dependiente" y "funcional", esto es, de una belleza no autónoma, independiente o absoluta para lo cual no existe ni puede existir una relación entre ella y las condiciones materiales de su propia existencia o entre ella y las técnicas empleadas en su materialización, así como su consecuente concepción tectónica de la forma construida; así como el valor arquitectónico entendido de manera "integralista", estos y no otros fueron los lazos, los puntos de principio compartidos, que convirtieron a la pléyade de obras solo superficialmente diversas, en un conjunto homogéneo, congruente, y por sobre todo ello, en una arquitectura revolucionaria y mexicana como lo era su apego a las condiciones dadas.<sup>142</sup>

Villagrán siempre abogó por el conocimiento perfectamente real de la situación social de nuestro pueblo en las distintas regiones de la república. Pretendió fundar sobre este conocimiento, como base común, las soluciones que constituyan nuestra verdadera arquitectura nacional de hoy: cimiento solidísimo, inmovible, porque estará apoyado sobre la realidad misma de nuestras exigencias sociales.<sup>143</sup> Habría que tomar en cuenta que dos de los primeros alumnos de Villagrán; Juan O'Gorman y Juan Legarreta, discreparon de las tesis de su maestro en un aspecto sustancial: en la desmesurada importancia atribuida a los "factores sentimentales, a las llamadas *necesidades espirituales*. Buscaron la eficiencia y la objetividad exhortando la *arquitectura técnica* que, en su momento, llegó a calificarse pe-

141 Idem.

142 Ramón Vargas Salguero, V. Urquiaga Jiménez, et al. *José Villagrán*. INBA, México, 1986, p. 68.

143 José Villagrán García. *La educación profesional del arquitecto*. INBA, México, 1986, p. 67.

yorativamente de *funcionalista*.<sup>144</sup> Esto nos habla del comienzo de discrepancias entre las posturas, pero es necesario abordar como Villagrán habló acerca de la influencia de corrientes extranjeras como lo fue la *funcionalista* al decir que:

Cuando algún arquitecto moderno, no digamos sobresaliente en el mundo actual, sino simplemente distinguido en el país o en su localidad nos visita, como es el caso de uno de origen alemán formado en el Bauhaus en sus mejores días, se lamenta al recorrer nuestra urbe de que el arquitecto mexicano abandone lo que de mejor ha tenido a través de los tiempos: lo que ha dado personalidad a sus obras, substituyéndolo por las formas trilladas y en decadencia que llenan todas las revistas de arquitectura y substituyen la falta de iniciativa por doquier. No se explica, me decía recientemente, porque en una calle estrecha o enfrente de una perspectiva indeseable, se abren ventanales hasta el suelo para después cubrirlos constantemente con persianas y cortinas huyendo de la ventilación natural que un clima como el nuestro no solo permite sino exige".<sup>145</sup>

Así, Villagrán nos habla sobre la naturaleza de la cultura mexicana que tiende a aceptar las corrientes extranjeras de vanguardia, que en la época eran símbolo de modernidad y prosperidad, y que por lo tanto se tendía a la imitación de fórmulas internacionales, forzándolas a incluso su adecuación al contexto mexicano. Como un ejemplo de esto, también apunta que:

Esa arquitectura, la moderna, la mexicana, podía alcanzarse con sólo evitar que la capacidad creativa y la entrega de que eran capaces los arquitectos, se perdiera en los 'camino brillantes por trillados' y propendiera a la búsqueda de 'una solución y no la reproducción de otra solución'. Padecemos irresistible atracción a ser modernos. Nos satisface, al menos, sentirnos así, dejando de analizar si de hecho lo somos y, todavía más, si nuestra actitud está orientada hacia lo auténticamente moderno".<sup>146</sup>

Por todo lo anterior, se dice que Villagrán fungió como un arquitecto de transición, su pensamiento y su obra académica son de gran influencia y sirven como apoyo para los arquitectos jóvenes que busca-



Imagen 31: Casa Unifamiliar, José Villagrán García.

Extraído de *Revista Arquitectura México* num. 20, abril de 1946, p. 52.

ejerciendo. Es necesario hablar de sus primeras obras, en las que se puede encontrar un acercamiento al funcionalismo o a una propuesta alejada de los órdenes clásicos. Estas obras son la Granja Sanitaria de Popotla (1924) y el Hospital de Tuberculosos Huipilco (1929), siendo incluso obras anteriores a las de O'Gorman o Santacilia, lo que nos habla de la importancia de José Villagrán García.

144 Ramón Vargas Salguero, *El imperio de la razón*, en *Arquitectura mexicana del siglo XX*, Conaculta, México, 1994, p.74. Citado en Miquel Adrià, *Mario Pani. La construcción de la modernidad*, Ediciones G. Dili / Conaculta, México, 2005, p. 13.

145 *Ibidem*, p. 279.

146 *Ibidem*, p. 259.



## Juan O´Gorman

Nació en Coyoacán el 6 de julio de 1905 en la Ciudad de México. Se le conoce por asumir los postulados de Le Corbusier al pie de la letra: construcción elevada del suelo, fachadas libres, espacio interior sin compartimentaciones, azoteas habitables, etc. hay parecidos más literales como el que ya se ha señalado tantas veces (y al que alude Katzman) entre la casa de Diego Rivera y la del pintor Ozenfant, hecha por le Corbusier en 1922: misma cubierta dentada, misma escalera cilíndrica exterior con un corte helicoidal y mismos grandes ventanales; o las casas de Pessac de 1925 y dos o tres cosas más<sup>147</sup>. Sin embargo, autores como Víctor Jiménez plantean lo siguiente:

La originalidad de O´Gorman es igualmente evidente y podemos intentar una breve lista: volumetría más audaz, casi abstracta (prescindiendo incluso de las protecciones superiores de los muros); la espectacular doble altura en la casa de Diego; el puente que une a ambas construcciones; la escalera exterior de tablas de concreto en la casa de Frida; el empleo de entrepisos reticulados con piezas de barro aparente; la presencia evidente de los dientes

de sierra al interior del estudio de Diego (Le Corbusier los oculta en la casa de Ozenfant con un plafón de cristal pulido; las instalaciones hidráulicas y eléctricas a la vista (lo que hará Le Corbusier sólo unas décadas más tarde); la utilización real de los parasoles muchos años antes de que Le Corbusier lo hiciese en ninguna de sus construcciones...

Por lo tanto podemos agregar que aunque O´Gorman acepta decididamente el lenguaje de la vanguardia internacional, no aparta la vista del país donde se encuentra, de donde vienen el mencionado matiz preciso de los colores, el barro en los techos y azoteas, las bardas de cactus y la jardinera sobre simples piedras acomodadas en un rincón.<sup>148</sup>

No sólo se le conoce por la construcción de estas casas, sino también por la aplicación de las corrientes funcionalistas para una construcción más barata que impacte en la sociedad. O´Gorman por medio del secretario de educación Bassols tuvo la oportunidad de poner en práctica estos postulados en la construcción de escuelas, construidas entre 1932 y 1933 y fueron 23, y a ellas se debe agregar la escuela técnica Industrial de las calles Tolsa y Tres Guerras<sup>149</sup>, de mayor extensión y complejidad que

las primarias, y sin duda una notable muestra de arquitectura. O´Gorman perteneció a los funcionalistas radicales que defendían estas posturas fundamentándose en una base social para el desarrollo y la búsqueda de la modernidad.

En los mismo años construye O´Gorman un conjunto de casa para familiares y conocidos suyos: dos para su hermano Edmundo (el mayor historiador mexicano del siglo XX) y otras para el pintor Julio Castellanos, para el historiador del arte colonial Manuel Tousaintt, para la editora



Imagen 32: Casa para Diego y Frida, Juan O´Gorman

Extraído de <http://alternativo.mx/2010/08/museo-casa-estudio-diego-rivera-frida-kahlo/> el 19 de febrero del 2011

147 Israel Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana: precedentes y desarrollo*, INAH, México, 1964. Citado en Juan O´Gorman, *Autobiografía*, DGE ediciones, México, 2007.

148 Víctor Jiménez, *Juan O´Gorman: vida y obra*. UNAM, México, 2004, p. 25.

149 *Ibidem*, p. 30.

Francés Torr, para el astrónomo Luis Enrique Erro y para el doctor Francisco Bassols, además de la suya propia, esta última también en San Ángel Inn. Entre otras obras de esta época proyecta y construye el edificio del sindicato de cinematografista, y proyecta, sin que se construya, un ambicioso conjunto arquitectónico para la Confederación de Trabajadores de México (CTM).<sup>150</sup>

#### Mario Pani.

Nació en 1911, a escasos cuatro meses del estallido de la Revolución Mexicana en la entonces aristócrata colonia Santa María de la ciudad de México. Más tarde realizó sus estudios en Europa, donde su padre y su tío eran diplomáticos del gobierno. Sus estudios de Arquitectura los realizó durante cinco años en la École des Beux Arts, en el taller de George Gromont, con quien cultivó cierta amistad al igual que con Paul Valéry. A los veintitrés años habiendo vivido la mayor parte de su vida en Europa decidió regresar a México.<sup>151</sup>

Con respecto a la aplicación que Mario Pani hizo de sus estudios en México, Miquel Adriá nos comenta:

La estricta educación académica en la que se formo lo mantuvo fiel durante sus primeras obras al academicismo reinante durante las primeras décadas del siglo XX. Las composiciones de aquellas construcciones estaban impregnadas de una valoración extrema de la forma y el ornato. A pesar de tener conocimiento de los postulados de Le Corbusier desde su estancia en París, no es sino años más tarde, al concebir sus primeras unidades habitacionales, cuando se despoja de ciertos cánones compositivos e inicia una arquitectura más afín al Movimiento Moderno.<sup>152</sup>

A pesar de lo que comenta Adriá, al recopilar la obra de Pani nos podemos dar cuenta que al realizar la construcción de su casa propia en 1935, (12 años antes que sus unidades habitacionales) Pani ya se había adscrito al estilo moderno funcionalista que sus contemporáneos seguían, como lo fueron Enrique Yáñez, Enrique del Moral y Obregón Santacilia entre otros. Por lo tanto, se piensa que si siguió el academicismo de la Beux Arts en sus primeras obras fue primordialmente por el contexto en el que se desenvolvía, mostrando en su casa propia sus verdaderas convicciones arquitectónicas.

Comenta De Garay que al pronunciarse por edificios de gran altura y la diferenciación de las circulaciones mediante pasos a desnivel, Pani ensayaba

150 *Ibidem*, p. 31

151 Miquel Adriá, *op. cit.*

152 *Ibidem*, p. 8.

las propuestas de Le Corbusier para la Ville Redieuse. Del experimento solo se logró erigir el Hotel Plaza (1945-1946), interesante por su fachada curva que se pensaba integrar a la glorieta comercial.<sup>153</sup> De esta manera, las posibilidades de Pani permitirían que en sus multifamiliares se hagan realidad las unidades de Le Corbusier *Avant la Lettre*; y los conjuntos habitacionales materializarían el sueño abstracto de Hilberseimer (profesor de la Bauhaus).<sup>154</sup> Se supone que durante su estadía en París escuchó en la sala Pleyel alguna conferencia de Le Corbusier<sup>155</sup>; si bien su influencia no se manifestaría hasta muchos años después. Lo cierto es que *“hay que tener un poco de suerte y yo la tuve”*,<sup>156</sup> afirmaría retrospectivamente.

Por lo tanto, sus ideas estaban basadas profundamente en los principios modernos como se puede ver en los edificios de sus primeros años, los cuales enfatizan su condición vertical con el afán de construir un modelo más denso y eficaz de la ciudad. Pero conjuntamente con esta adición a los principios modernos, era de esperarse que su situación familiar influyera en la monumentalidad e innovación de sus obras. Sobre esto nos habla también Miquel Adrià al decir:

Mario Pani era esperado para “cambiar el mundo”, o al menos para hacer realidad los deseos familiares. Nacido tres años después de la muerte de unas gemelas que le precedieron, Mario será el mayor de tres hermanos. En una serie de entrevistas que



Imagen 33: Casa Propia. Mario Pani.

Extraído de Graciela de Garay, Mario Pani, vida y obra, Colección Talleres UNAM, México 2004, p. 15.

realizó Graciela Garay, Pani recordaba que nació en la ciudad de México el 29 de marzo de 1911, coincidiendo con la entrada de Madero a la capital y con un temblor.<sup>157</sup> Su madre, Dolores Darqui, era prima de su padre Arturo Pani. Su bisabuelo Ricardo Pani fue un médico venido de Italia en 1840 y su otro bisabuelo, el General Terán, fue el encargado de convencer, sin éxito, a Maximiliano para que no viajara a México. Su abuelo Manuel Darqui era un buen amigo de Profirio Díaz y su tío Alberto J. Pani<sup>158</sup> fue Secretario de Industria, Comercio y Trabajo durante la presidencia de Plutarco Elías Calles, y el encargado de supervisar las relaciones entre México y Francia como consecuencia del tratado de Versalles. Por él nombraron a sus hermanos Julio, cónsul del puerto de L'Havre, y a Arturo, cónsul en Amberes cuando Mario tenía siete años. Después pasaron tres años en Génova para trasladarse a Milán y, finalmente, a París por nueve años. Ahí, Pani preparó su examen de ingreso al Taller Gromont de Arquitectura de la escuela de Bellas Artes de París y, tras varios intentos, quedó seleccionado dentro del exclusivo diez por ciento que ingresaba al prestigioso taller. Ahí estudió de 1928 a 1933.<sup>159</sup>

157 *Ibidem*, p. 11.

158 El ingeniero Alberto J. Pani fue Director de Obras Públicas de la Ciudad de México, Secretario de Relaciones Exteriores, Ministro de Hacienda con los Presidentes Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez, fundador del Banco de México. Asimismo fue un notable coleccionista de arte y promotor de la terminación del Palacio de Bellas Artes y del Monumento a la Revolución, entre muchas otras actividades. Citado en Miquel Adrià, *op.cit.*, p. 11.

159 Miquel Adrià, *op.cit.*, p. 11.

153 Graciela de Garay, *Mario Pani, vida y obra*, Colección Talleres UNAM, México 2004, p. 55.

154 *Idem*.

155 Graciela de Garay, *Mario, op.cit.*, p.21. Citado en Miquel Adrià, *op.cit.*, p. 15.

156 *Ibidem*, p. 15.



Imagen 34: Escuela Nacional de Maestros, Mario Pani.  
Extraído de Graciela de Garay, *op. cit.*, p. 30.

Mario Pani influyó importantemente en el urbanismo de la ciudad de México y otras ciudades como Acapulco y Nayarit, los planteamientos teóricos por los cuales generaba sus postulados urbanísticos estaban fundamentados en la teoría de Le Corbusier, como se puede observar en el siguiente texto:

La concepción urbana que postulaba Le Corbusier en la ciudad Radiante hizo mella en Mario Pani. “La segunda propuesta urbanística teórica del arquitecto franco suizo después de la Villa Contemporaine de 1922, abandonaba el esquema de centro y periferia para organizarse a partir de un eje vertebrador que unía la cabeza –la ciudad de los negocios– con las manos. La industria–, dejando a ambos lados del mencionado eje los sectores residenciales organizados en bloques redent- zigzag o greca- dispuestos sobre un continuo paisaje verde y dotados de los equipamientos necesarios.”<sup>160</sup> Pani comparte el entusiasmo y comprende las virtudes del modelo para densificar la ciudad de México, así como el impacto formal de dicha transformación. Él mismo recordaría que “desde hacía mucho tiempo me preocupaba esta idea de la arquitectura habitacional. El origen del asunto es la teoría de Le Corbusier sobre la Ciudad Radiante, es decir, edificios de gran altura que permitan liberar espacios para dejarlos verdes, con los servicios que requieran en planta baja. Por cierto que esta idea no se había realizado nunca, pues en el mismo momento que a mí se me ocurrió hacer el primero, el Multifamiliar Miguel Alemán, Le Corbusier estaba haciendo la Unidad de Marsella, que era un edificio de tan solo trescientos departamentos, pero se

acabo después de que yo terminara el conjunto de aproximadamente mil viviendas.”<sup>161</sup>

Dentro del urbanismo tuvo fuertes y severas críticas, principalmente en los multifamiliares de No-nalco. Sobre esto Adria nos dice: “en el campo de la planeación urbana, las propuestas de Mario Pani con José Luis Cuevas y Domingo García Ramos, al frente del Taller de Urbanismo, serían la panacea de las malformaciones territoriales debidas a la falta de análisis y comprensión de conjunto”.<sup>162</sup>

Como docente, la carrera de Mario Pani fue menos constante, fue profesor de Composición en la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM de 1940 a 1948, cargo del que se separó para dedicarse exclusivamente a la realización de numerosos proyectos arquitectónicos y urbanos. En 1964 regresó a la ENA para impartir cursos para graduados e investigadores<sup>163</sup>. Volvió a dar clases en la escuela de Arquitectura de la Universidad Anáhuac a finales de los años ochenta hasta poco antes de su muerte.<sup>164</sup>

Es necesario abordar por su importancia, las obras de Pani que se alejan de una influencia propia de la Bauhaus o del estilo dentro del cual se encajonaba a la misma, el funcionalismo.

En los años cuarenta, Mario Pani realizó dos obras públicas claves en su carrera: La Escuela Normal de Maestros (1945) y el Conservatorio Nacional de Música (1946). Ambas fueron clasificadas en su época de estilo “*art deco neoclásico moderno*” por el diseño a partir de ejes, uso de formas clásicas, curvas pronunciadas y la aplicación de concreto y ladrillo aparentes.<sup>165</sup> Como afirma Noelle, estas obras revelan unos métodos compositivos en los que prevalecen los preceptos académicos de la

160 Xavier Monteys, *Le Corbusier: obras y proyectos*, Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 2005, p. 104. En Miquel Adriá, *op. cit.*, p. 17.

161 Entrevista a Louise Noelle en *Mario Pani: la visión urbana de la arquitectura*, Conaculta / INBA, México, 2000, p.12. En Miquel Adriá, *op. cit.*, p. 17.

162 Miquel Adriá, *op. cit.*, p. 20.

163 Graciela de Garay, *op. cit.* p. 21. En Miquel Adriá, *op. cit.*, p. 21.

164 Miquel Adriá, *op. cit.*, p. 21.

165 Graciela de Garay, *op. cit.*, pp. 27 y 28. Citado en Miquel Adriá, *op. cit.*, p. 15.

École del Beux-Arts<sup>166</sup>. En La Escuela Normal de Maestros Pani invita José Clemente Orozco para que realizara un mural exterior como telón de fondo del teatro al aire libre de la Escuela, ubicado en el patio sobre el eje de simetría del cuerpo posterior de aularios. El mural "Alegoría Nacional" se pintó directamente sobre el paño de concreto con aplicaciones metálicas. Pani había colaborado anteriormente con otros artistas como Diego Rivera en el Hotel Reforma, pero es en esta escuela donde inicia una fructífera relación con varios muralistas, desarrollando lo que se denominaría "Integración Plástica".<sup>167</sup>

Mario Pani, apoyado por su padre, fundó la revista *Arquitectura México*, que le daría, según reconoció años más tarde, una "fuerza muy grande"<sup>168</sup>. Empezó publicando a Yáñez, Villagrán, y "poco a poco lo aceptaron en su círculo, invitándolo a dar clases en la Escuela de Arquitectura".<sup>169</sup>

El protagonismo de este arquitecto polifacético y

central del panorama mexicano del siglo pasado, que disfruto de la simpatía de empresarios y políticos a lo largo de varias décadas, tuvo también su declive. Cuando en los años Sesenta estaba realizando el conjunto de Nonoalco-Tlatelolco (1964-1970) y otras Unidades, era también jefe del Programa Nacional fronterizo, despertando todo tipo de envidias ante tal acumulación de trabajo e influencia en los más variados aspectos de la planeación urbana territorial, hasta que el mismo Presidente Díaz Ordaz decretó: "¿Cómo es posible que a Pani le den tanto trabajo? No quiero que se le dé ni una obra más".<sup>170</sup>

Para terminar de hablar sobre este arquitecto de gran importancia por su posición privilegiada dentro de la profesión, es necesario incluir lo que Mario Pani opina acerca de la arquitectura mexicana.



Imagen 35: Centro Urbano Presidente Juárez, Mario Pani.

Extraído de Graciela de Garay, *Mario Pani, vida y obra*, Colección Talleres UNAM, México 2004, p. 40.

La arquitectura debe reflejar la cultura, pero nuestra cultura mexicana es todavía un poco indecisa, quizás debido a que el crecimiento acelerado no nos ha dejado tiempo para saber cómo es. Existen aún muchas diferencias entre nuestras gentes y no tenemos una idea clara acerca de nuestra cultura. Nuestra arquitectura también denota esta indecisión. La arquitectura de primera categoría no es la generalizada, es la de excepción. Independientemente hacia donde se vaya dirigiendo el país junto con sus expresiones arquitectónicas, en estos momentos tan variables se tiene la necesidad de incorporar elementos arquitectónicos nuevos que

se van presentando durante el desarrollo. Pero algo si es muy cierto: en todos los lugares y en todos los tiempos, lo que se hace con sinceridad y entusiasmo, refleja la cultura.

166 Louise Noelle, *La arquitectura y el urbanismo de Mario Pani*, en Edward Burian, *Modernidad y Arquitectura en México*, Gustavo Gili, México, 1998, p. 180. Citado en Miquel Adriá, *op.cit.*, p. 15.

167 Jorge Alberto Manrique, *El futuro radiante; la ciudad universitaria, en la arquitectura mexicana del siglo XX*, Conaculta, México, 1994. Citado en Miquel Adriá, *op.cit.*, p. 15.

168 Graciela de Garay, *op.cit.*, p. 45. En Miquel Adriá, *op.cit.*, p. 15.

169 *Idem*.

170 Graciela de Garay, *op.cit.*, p.89. En Miquel Adriá, *op.cit.*, p. 20.

Nuestra arquitectura no tiene por qué desmerecer ante la de otros países con muchas posibilidades tecnológicas y económicas. Al contrario, el hecho de que no podamos o debamos incorporarle varios elementos muy tecnificados y costosos, nos da una característica cultural. Esto no quiere decir que cuando progreseemos, cuando salgamos de la situación económica tan miserable como en la que nos encontramos, olvidemos imprimir a las soluciones los avances e innovaciones tecnológicas. Actualmente no estamos quedando atrás en todo, y la arquitectura también resiente el atraso. A la voluntad de buscar una verdadera arquitectura mexicana, le reconozco mucha importancia pero advierto algunos peligros, como el de pretender, a priori, un movimiento tipo (reminiscencias prehispánicas, coloniales, etc.), tal como aconteció en México en las primeras décadas de este siglo.<sup>171</sup>

Mathias Goeritz<sup>172</sup>



Imagen 36: Mathias Goeritz

Extraído del Museo Claudio Jimenez Vizcarra, <http://www.museocjv.com/mathiasgoeritz.htm>, el 24 de agosto del 2010.

Werner Matthias Goeritz Brunner nace en Polonia el 4 de abril de 1915, hizo estudios de arte en la Escuela de Artes y Oficios de Berlín-Charlottenburg y se doctoró en filosofía e historia del arte.

Por invitación del arquitecto Ignacio Díaz Morales, se trasladó a la ciudad de Guadalajara en 1949 donde vivió gran parte de su vida como profesor de la carrera de arquitectura, Mathias trajo consigo el conocimiento fresco y completo de la Bauhaus Alemana, lo que Morales reconocía y valoraba. En Guadalajara y en México fue precursor de la impartición de la materia de Educación Visual en las escuelas de Arquitectura, así como de un curso básico al estilo de la Bauhaus<sup>173</sup>. Goeritz llegó al ambiente cultural de México a mitad de la década de los cincuenta, donde el medio del arte y la arquitectura de México estaba invadido por una búsqueda de modernidad *sui generis*; pues si bien por una parte se

172 Humberto Ricalde G., *op. cit.*, p. 67.

173 Anuar Arceaga Kasis, *Ignacio Díaz Morales*. ITESO, México, 2004, p. 38.



Imagen 37: Museo del Eco, Mathias Goeritz.

Extraído de *museos de México*, <http://www.museosdemexico.org/museos/index.php?idMuseo=60&idMenu=5&Tipo=7&idExposicion=442&TipoMenu=2>

quería para el país una imagen de progreso, por la otra, un grupo nacionalista de artistas propugnaba la búsqueda, más que la construcción constante, de una identidad.

Morais al respecto propone que “en la arquitectura de entonces, sin embargo, es posible distinguir una doble corriente: una arquitectura racional-funcionalista de corte internacional (Augusto H. Alvarez. Juan Sordo Madaleno, Manuel Teja, etc) y una arquitectura que, con cierta licencia, podríamos llamar “racionalismo a la mexicana” (Enrique del Moral, Alberto T. Arai, Max Cetto, Luis Barragan, etc)”.<sup>174</sup>

Esta proposición nos habla acerca de que al llegar Goeritz a México la arquitectura mexicana ya no sólo buscaba el funcionalismo, los órdenes clásicos o el modernismo como en la década de los veinte

o los treinta más específicamente, sino que ya habiéndose implantado la influencia de las corrientes modernas internacionales, existía un nuevo contexto dentro del que Mathias se desarrolló, por lo cual siendo parte de la Bauhaus le permitió un mayor desenvolvimiento:

Sobre esto, en 1948, Mathias relataba:

[...] cuando llegue en 1949, México estaba en su momento de auge, estaba cambiando de ser un país subdesarrollado a un país en desarrollo; había un ritmo de construcción admirable en esta ciudad de entonces 2.5 millones de habitantes; grandes obras viales y sobre todo la Ciudad Universitaria, que significó un momento cumbre para la arquitectura mexicana, dejaban a todo el mundo con la boca abierta. Después vendrían las obras de Brasil o Venezuela, pero el arranque estuvo aquí y, pasados unos años, otro momento importante fue el de las cubiertas de Candela, pero nunca como CU, estas obras parecían de cuentos de hadas para los arquitectos de otros mundos, quienes en el mejor de los casos construían la casita de su abuela y esa era su obra. Cuando llegue caí en un ambiente de extraordinario trabajo, en contraste con Europa donde todo era estéril y sin espíritu, aquí todo era planear grandes cosas en un ambiente de locura absoluta; se abrían grandes avenidas, se rompía y se construía con la locura; un ambiente así me pareció el paraíso. Me recibieron atentamente y mientras que en Europa cuando declaraba algo todo el mundo me preguntaba donde lo había leído o se me comentaba que Sartre lo había dicho mejor, aquí, por el contrario, palabra que yo hablaba era escuchada; tontería o cuadro que yo enseñaba era bien recibido; esta actitud le hace mucho bien a un complejo de inferioridad y me enamore de México.<sup>175</sup>

En cuanto a su expresión artística, Mathias establece contacto personal con Miró, el había experimentado con el lenguaje de este hasta llegar a los cuadros homenaje al mismo. En Altamira, su dibujo se había cargado de fuerza primitiva, y en Guadalajara, Romuealdo de la Cruz, el tallador, lo había jalado a la potencia del trazo expresionista de la piedra y el leño.<sup>176</sup>

Goeritz creó en Guadalajara un curso de Diseño Básico, relacionado con la filosofía y con las enseñanzas de Lazlo Moholy-Nagy, en la Bauhaus y en

<sup>174</sup> Federico Morais, *Mathias Goeritz*, UNAM, México, 1982, p. 54.

<sup>175</sup> *Idem.*

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 60.

el Instituto de Diseño de Chicago con lo cual nos podemos dar cuenta de la importancia de Goeritz dentro de este estudio. Se puede observar su postura después de la década de 1950 cuando responde a la pregunta: ¿Cómo surgió su crítica al funcionalismo en el manifiesto de la arquitectura emocional en 1953?, Mathias responde: "...esa crítica me unió a O'Gorman; ya para entonces el también estaba harto del funcionalismo, nos había llegado hasta la coronilla, yo estaba indignado con los arquitectos individualizados e intelectuales; demasiado racionalistas, demasiado lógicos y utilitarios y lo escribí... Pero los arquitectos de entonces sólo se divirtieron mucho con mis críticas.<sup>177</sup>

### Max Cetto



Imagen 38: Max Cetto

Extraído de Humberto Ricalde G., *Max Cetto, vida y obra*, Colección Talleres UNAM, México, 2005, p. 58.

Nació el 20 de febrero de 1903 en Coblenza, Alemania y estudio en las Universidades Técnicas de Darmstadt, Múnich y Berlín, en esta última estudió bajo la dirección de Hans Poelzig. Se graduó como ingeniero-arquitecto en 1926, dentro de la mejor cultura expresionista alemana. Entre 1930 y 1937, con el ascenso del fascismo, se verá impedido de trabajar en Fráncfort. Al morir Poelzig, Cetto decide viajar a los Estados Unidos, donde frecuenta a Frank Lloyd Wright, trabaja con Richard Neutra y, al año siguiente, se muda a México, donde se establece definitivamente hasta adoptar la nacionalidad mexicana en 1947, en 1965 inicia su ejercicio docente en la Escuela Nacional de Arquitectura (ENA) de la UNAM.<sup>178</sup>

Susanne Dussel Peters realiza un libro donde

<sup>178</sup> Toda la información sobre este arquitecto es extraída de Susanne Dussel Peters, *Max Cetto 1903-1980: arquitecto mecano-alemán*, UAM, México, 1995.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 61.





Imagen 39: Casa en Av. de las Fuentes, Max Cetto.

Extraído de Humberto Ricalde G., *op. cit.*

aborda exhaustivamente la obra y el pensamiento de Max Cetto. Para esta autora la obra de Cetto se debate dentro de lo universal o internacional y lo local o regional; discurso que se ha repetido constantemente en los documentos que se han abordado sobre las demás unidades de análisis tratadas hasta este momento. Sobre esto trata el siguiente texto:

Para Max Cetto cualquier arquitectura, como expresión de una voluntad de forma, es siempre un fenómeno *universal*. Por ello, su propia arquitectura o aquella que Le Corbusier, Mendelsohn o Alvar Aalto, aunque reflexionaran lo vernáculo o regional, tiene un carácter universal, pero no nacionalista en un sentido restringido. De esta manera es natural que cada cultura y que cada artista reflexione su propia tradición, la depure y sublime como expresión de su propia voluntad de forma. Max Cetto buscaba la tensión y no la armonía en su arquitectura, porque esta era la única capaz de expresar la nostalgia que sentía y que con el nacional-socialismo crecía aun más. La arquitectura, que como parte de la cultura es siempre un proceso interactivo, debía también enfrentar ambas tradiciones: la propia, regional y la universal, racional (o dicho de otro modo la "universalista" y "racionalista"). Max Cetto descubre en el arte de tiempos pasados como el romántico, el gótico, el barroco, el romanticismo, el organicismo del siglo XIX, la arquitectura vernácula europea e incluso en la naturaleza de formas arquetípicas que pueden apoyar su concepción estética y arquitectónica. Max Cetto se opone a aquellos "estilos" que pretenden que su expresión tiene un valor "universal" y responden a la "belleza", la "verdad" y la "razón".<sup>179</sup>

obra de los arquitectos de este estudio cobra relevancia si se hace una valoración del papel que la influencia de la Bauhaus juega dentro de esto, ya que a pesar de que en este texto la autora menciona a Le Corbusier, Mendelson y Alvar Aalto, los nombres de Gropius y Mies regularmente son también utilizados como referente de calidad, internacionalización y reconocimiento. Esto nos permite enmarcar cómo se desarrolló posteriormente la Bauhaus ya que entró en este rol de lo global con su contrario lo regional, siendo que en años posteriores a la década de los cincuentas la influencia de la Bauhaus se desarrolló de manera diferente, lo cual se definirá dentro del capítulo III.

Con respecto a las influencias de las obras de Cetto, Dussel comenta lo siguiente:

En el archivo Cetto se encuentran muchos artículos sobre aquel momento (1931 Alemania) que describen muy bien el conflicto que existía ya a principios de los años treinta entre el grupo de arquitectos cubistas alrededor de Gropius, Mies y Le Corbusier y Wright. En 1931 Hans Poelzig y hasta cierto punto Max Cetto ya había apoyado a Wright. En los EEUU, la opción de Max Cetto es más radical a favor de Wright. En vez de trabajar con Gropius o Mies o

Este discurso de lo internacional y lo local en la

cualquier otro “bauhasiano” y ayudar a propagar el “estilo internacional”, Cetto se dirige al sur: primero visita a Wright, luego trabaja con Neutra en California y finalmente cruza por tierra la frontera a México. La asimilación que Cetto hace de la obra de Wright será fundamental para su primera obra mexicana, la cual se caracteriza por una arquitectura residencial que busca enraizarse en elementos macizos, estereométricos en la nueva tierra y crea tensiones contraponiéndolos a las estructuras de concreto armado que desmaterializa la masa.<sup>180</sup>

Aunque la autora describa una mayor influencia de Wright sobre Cetto, es innegable el parecido o el acercamiento a la obra de los arquitectos de la Bauhaus, siendo incluso que la misma autora comenta dentro de su libro que “la continuidad del espacio es otro elemento que comparte Cetto con los arquitectos de la Bauhaus, pero igualmente con aquellos proyectos tempranos de Mies van der Rohe como el pabellón Barcelona o la casa en tabique y con Hans Schaerun comparte la continuidad de los espacios curvados”.<sup>181</sup> Por lo tanto se puede comprobar lo antes dicho sobre el papel de la Bauhaus dentro de la historia de la arquitectura mexicana.

Max Cetto escribe un libro sobre la arquitectura moderna mexicana, en el cual a palabras de Susanne Dussel Peters la percepción de Cetto se fundamenta en que:

A partir de la colonia la recepción que se tiene de la arquitectura europea. La participación en la creación de un estilo propio, el churrigueresco, que Max Cetto entiende como una posición manierista que busca crear un mundo fantástico, ornamentado, pero que no busca la verdad constructiva. El posterior neoclásico como una tendencia academicista no encuentra gran repercusión en México. Poco a poco se va desarrollando la tensa relación con los Estados Unidos, lo que para México implica el dilema de resguardar la propia independencia cultural y económica. La contradicción entre el progreso y los valores tradicionales del arte propio también se reflejan en México. Max Cetto describe en este contexto lo que significan la técnica y la tradición y aclara su posición frente a cierto tradicionalismo como el californiano colonial y entiende al funcionalismo radical, como reacción ante ese tradicionalismo paralizador y refiriéndose al funcionalismo radical de O’Gorman lo describía como un romanticismo social. Max Cetto pone en



Imagen 40: Casa Bohem, Max Cetto

Extraído de Humberto Ricalde G., *op. cit.*, p. 62.

cuestión la base misma de la teoría de la arquitectura de Villagrán, que está fuertemente influenciada por ciertos pensadores franceses y alemanes. El principio fundamental de esta teoría es la verdad y la racionalidad y estos conceptos no corresponden a la compleja relación que el arte, y especialmente en México, tiene con esos valores.

En su labor como profesor de arquitectura de la UNAM, Max Cetto rechaza una enseñanza de arquitectura elitista que tiene puesta la mirada en las modas extranjeras y promueve una formación de arquitectos, que conozcan la realidad de México y reaccionen ante ella. Su lucha por una arquitectura mexicana, latinoamericana va acompañada por una conciencia cada vez mayor de las contradicciones sociales y políticas internas y su militancia por una formación de arquitectos al servicio de los marginados<sup>182</sup>. La experiencia de juventud en Frankfurt de Max Cetto, en la cual el arquitecto estaba al servicio de las mayorías procurando mejorar la calidad de vida e impulsando así su capacidad para ejercer la democracia, era su referencia principal para entender la participación del arquitecto en la sociedad<sup>183</sup>. La Escuela Nacional de Arquitectura a finales de los sesenta le resultaba a Max Cetto totalmente incon-

180 *Ibidem*, p. 98.

181 *Ibidem*, p. 73.

182 *Ibidem*, p. 87.

183 *Idem*.

gruente con la realidad mexicana. La escuela se basaba en una educación absolutamente elitista, sin la menor conciencia de los problemas de la gran mayoría del pueblo mexicano. A partir del movimiento de 1968 comenzaron los conflictos que crearon en la Facultad de Arquitectura el "Autogobierno" que funcionó desde 1972 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 fue necesaria la participación y vinculación de los estudiantes con los problemas de las comunidades. A este proyecto Max Cetto dedicó los últimos años de su vida, ya que él estaba plenamente convencido de que la enseñanza de la arquitectura debía renovarse para responder a las necesidades de México<sup>184</sup>.

### Michael Van Beuren

Michael van Beuren (1911-2004) es fundador de una de las primeras empresas que produjo en México muebles de diseño de manera industrial. Nació en 1911 en Nueva York, en el seno de una familia holandesa de situación acomodada. A los 17 años de edad, decidió buscar fortuna fuera de su país y se embarcó rumbo a Alemania en un carguero. Estudió en la escuela alemana de la Bauhaus en Dessau durante su última etapa, donde estableció lazos de amistad con destacados maestros de la institución y alumnos (tales como Bertrand Goldberg, Philip Johnson y Turk Priestly), así como importantes relaciones laborales.<sup>185</sup> En 1934, fue alumno del arquitecto Mies van der Rohe, tras haber sido ésta clausurada a finales del año de 1933, Van Beuren llegó a México en 1937 buscando nuevos horizontes y la posibilidad de ejercer como arquitecto no titulado. Pasó una temporada en Acapulco, donde se hizo cargo de la construcción y el diseño de los bungalows del Hotel Flamingo's. Más tarde, ya instalado en la ciudad de México, levantó las casas correspondientes a los números 1, 2 y 3 de la calle de Liverpool.<sup>186</sup>

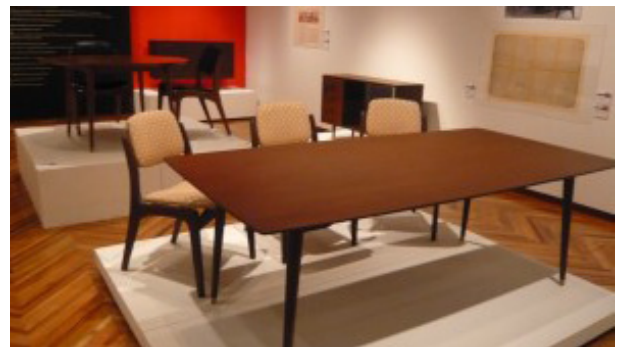


Imagen 41: Mesa y sillas, Michael Van Beuren.

Extraído de Exposición Huellas de la Bauhaus. Van Beuren, México, 2010 en <http://observatoriodearte.com/2010/08/11/huellas-de-la-bauhaus-van-beuren-en-el-franz-mayer/>, el 24 de septiembre del 2010

<sup>185</sup> Oscar Salinas, *Los exiliados de la Bauhaus en México*, artículo para la Red Latinoamericana de Diseño, extraído de <http://www.rldiseno.com/Los-exiliados-de-la-Bauhaus-en-México>, el 24 de agosto del 2010.

<sup>186</sup> Boletín de la exposición del Museo Franz Meyer, *Huellas de la Bauhaus*. Van Beuren, México, 2010.

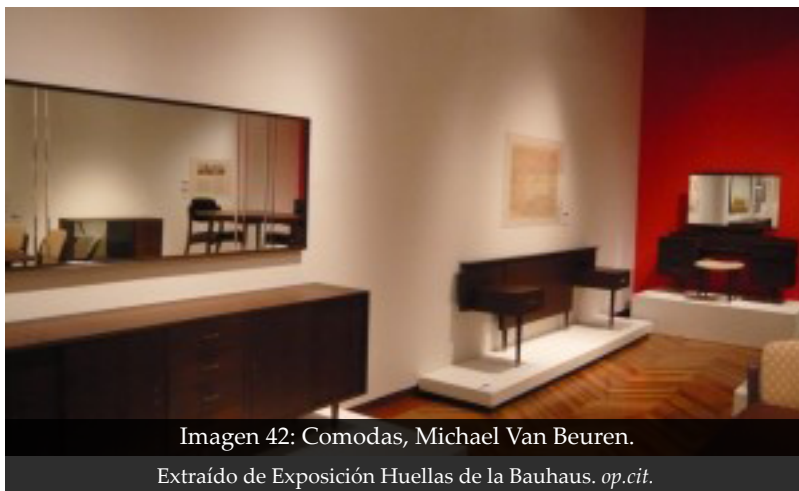


Imagen 42: Comodas, Michael Van Beuren.

Extraído de Exposición Huellas de la Bauhaus. *op.cit.*

Habiéndose dado cuenta de que sería difícil ejercer sin el título de arquitecto y gracias a su habilidad y conocimientos adquiridos en la Bauhaus, Van Beuren incursionó en el ramo del diseño mueble-ro, brindando a la sociedad mexicana una nueva oferta de diseño *ad hoc* con la arquitectura moderna de la época y su tendencia hacia el funcionalismo. En 1938 comenzó a diseñar muebles con su colega Klaus Grabe, ya instalado en México. Juntos, crearon la pequeña empresa Grabe & Van Beuren, que tuvo una pequeña tienda en la colonia Juárez y sus talleres y oficinas en Naucalpan, Estado de México. Como socio capitalista y encargado de relaciones públicas tuvieron al socialité estadounidense Morley Webb.<sup>187</sup>

Tiempo después, van Beuren creó Domus, su primera y más célebre marca, caracterizada por sus diseños únicos en el país con el sello de la Bauhaus y elaborada en un pequeño taller artesanal. En la década de los 40 abrió la primera tienda, en el número 40 de la calle de Hamburgo. La compañía sirvió de paraguas para diversas marcas que buscaron alejarse del estilo mexicano y la estética nacionalista promovida por intelectuales y artistas.<sup>188</sup>

En 1950, Frederick T. van Beuren –ingeniero, amante de los automóviles y la velocidad, y her-

mano de Michael, casado con la diplomática e intelectual mexicana Judith Martínez Ortega comenzó a ocuparse de la producción en taller, buscando hacerla más eficiente para convertirlo en una fábrica en toda forma. Juntos, los hermanos cambiaron el nombre de la empresa a Van Beuren S.A. de C.V., aunque Domus se mantuvo como el título de una marca. Para entonces, Klaus Grabe había abandonado México. Para mediados de la década, Van Beuren producía en serie y podía

realizar varias líneas al mismo tiempo, conservando siempre su altísima calidad y dando lugar a lo que más tarde se conocería como diseño industrial. Para 1951 Durante esa década, la distribución de la marca se extendió, no sólo en su tienda trasladada a la esquina de Puebla y Monterrey, sino a través de tiendas departamentales como El Puerto de Liverpool y Salinas y Rocha.<sup>189</sup>

187 *Idem.*

188 *Idem.*

189 *Idem.*

Ramón Torres y Héctor Velásquez entre 1947 y 1962<sup>190</sup>

Héctor Velásquez Moreno ingresó en la Escuela Nacional de Arquitectura en 1949, entonces ubicada en la Academia de San Carlos, bajo la dirección del maestro Augusto H. Álvarez, el cual lo invitó mientras aún era estudiante a formar parte del despacho que dirigía junto con Juan Sordo Madaleno, participando entonces en los trabajos correspondientes a la Torre Latinoamericana. Realizó estudios de postgrado en Harvard y MIT, bajo la docencia de Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto y Walter Gropius, también estudió en la École des Beaux Arts de París.

Ramón Torres fue profesor de la Escuela Nacional de Arquitectura a partir de 1952 y director de la misma en 1965 hasta 1973. Nació en Pachuca, Hidalgo, el 22 de noviembre de 1924, y se trasladó a la capital para realizar sus estudios profesionales en la ENA, que se localizaba en el mismo edificio que la antigua Academia de San Carlos en el centro de la ciudad de México. Recibió clases de José Villagrán García –de teoría- y Mario Pani, Enrique del Moral y Augusto H. Álvarez –de proyectos-, este último titular del taller en que Ramón Torres cursó la carrera. Se graduó en 1949 para después estudiar en el Instituto de Urbanismo de París entre 1951 y 1952. Una actuación importante de este arquitecto para el estudio se puede encontrar cuando durante su dirección de la ENA propuso que se creara la Escuela de Diseño Industrial, compartiendo algunos cursos iniciales de diseño con arquitectura.<sup>191</sup>

190 Pedro Strukelj Elgarte, *Colección de artículos de revista Arquine. Arquitectura moderna en México*. Nobuko, México, 2007.

191 Louise Noelle, *Ramón Torres Martínez (1924-2008)*, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2008, vol. XXX, núm. 93, pp. 243-249.

En 1954 estos dos arquitectos comenzaron a trabajar durante más de cuatro décadas. En su obra se puede notar una fuerte influencia de Mies van der Rohe, el contexto en el que cursan la escuela y en la que llegan a la actividad profesional está ya fuertemente influenciada por pensamientos e influencias extranjeras, ya que Torres trabajó en el norte de Francia para el ministerio de reconstrucción.

Es innegable la importancia que tiene para la generación de Torres y Velásquez la labor de Villagrán, del Moral, Kasper y Pani, pues ellos se encargan de implantar la arquitectura moderna en México. Entre los años veinte y cuarenta establecen una mane-



Imagen 43: Casa de niño Jesús Coyoacan, Torres y Velásquez

Extraído de Pedro Strukelj Elgarte, *op. cit.*, p. 219.

ra diferente de concebir la arquitectura respecto de los arquitectos anteriores como Obregón Santacilia y Mariscal. Pero sobre esto habría que dar a notar lo que Pedro Strukelj Elgarte opina, “el cambio violento que representaba la obra de Pani y su generación es, para Torres y Velásquez como para sus contemporáneos, una referencia de baja intensidad. Mucho mayor es la influencia de Augusto H Álvarez y Juan Sordo Madaleno en donde, entre otros factores, la modulación y la proporción herramienta de orden,



Imagen 44: Casa de niño Jesús, Teodoro González de León

Extraído de Pedro Strukelj Elgarte, *op. cit.*, p. 231.

en el sentido clásico, sino que son recursos formales que abren el camino a una arquitectura abstracta, que es moderna sin dejar de ser mexicana". Lo que se busca resaltar con esto, es que Torres y Velázquez se desarrollaron en un ambiente donde la arquitectura moderna ya permeaba a una mayoría y poseía representantes bien definidos, los cuales eran imitados o se buscaban soluciones al estilo de ellos, enmarcándose entonces ya como una influencia por conformidad. De esta manera, es que la arquitectura de Torres y Velázquez posee grandes semejanzas con la obra de Mies van der Rohe, lo cual nos habla de una influencia directa de este representante de la Bauhaus durante la época de estos dos arquitectos.

No es motivo de menosprecio esta búsqueda *imitativa* que desarrollaron Torres y Velázquez, ya que aparte de ser una clara muestra de las influencias que se desarrollaban en México durante ese tiempo, habría que complementar con lo que el arquitecto y crítico José María Sostres nos comenta en un artículo de 1955,<sup>192</sup> en el cual defiende la tarea del arquitecto de mediados del siglo XX como un trabajo dirigido a "elaborar y desarrollar una síntesis defi-

nitivamente lograda.<sup>193</sup> Sostres dice. "no olvidemos por otra parte, que una revolución queda motivada con el fin de establecer las bases de una nueva tradición con vigencia temporal imprevisible". Dentro de esta nueva tradición planteada en términos mundiales, en la que una generación de arquitectos ya no pretende revolucionar la arquitectura sino "aquilatar debidamente los límites de su propia responsabilidad", está incluida la labor de Ramón Torres y Héctor Velázquez.

<sup>192</sup> José María Sostres, *Creación arquitectónica y manierismo*, en Cuadernos de arquitectura num.22 Barcelona, 1955, reeditado en Opiniones sobre arquitectura, Colegio oficial de aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2004.

<sup>193</sup>

Se refiere a la obra de Mies, Le Corbusier y Gropius.

### Teodoro González de León

Teodoro González de León nació el 28 de mayo de 1926 en la ciudad de México. Estudió en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México. De 1942 a 1947 trabajó con Carlos Obregón Santacilia, Carlos Lazo y Mario Pani Darqui. Participó en el anteproyecto de la Ciudad Universitaria con los arquitectos Armando Franco y Enrique Molinar. Gracias a una beca del gobierno Francés trabajó durante 18 meses en el taller de Le Corbusier en Francia, a partir de 1947, en donde colaboró como residente en la Unidad Habitacional de Marsella.

Miquel Adrià nos comenta que Teodoro González de León “escribió sobre su preocupación constante por traducir el lenguaje del movimiento moderno a una realidad local”, al mismo tiempo sugirió que varias fases de los grandes estilos del pasado (ro-

mánico, gótico, renacentista, etc.) cruzaron las fronteras pero también lograron inflexiones regionales por medio de una fusión de la expresión de la época con las continuidades de los estilos vernáculos particulares.<sup>194</sup>

González de León pertenece a la que podría llamarse la “segunda generación” de arquitectos mexicanos modernos. Nacido en 1926, casi un cuarto de siglo después de figuras como José Villagrán, Luis Barragán o Juan O’Gorman. En la época de sus inicios profesionales, a mediados de la década de 1940, el modernismo era un componente aceptado del orden social posrevolucionario, y un instrumento en la creación de una nueva infraestructura que abarcaba toda la gama de tipologías constructivas. Si bien González de León asimiló muchas cosas de sus antecesores mexicanos, lo que le proporcionó los fundamentos de su perspectiva arquitectónica y de su técnica profesional fue su experiencia de trabajo con Le Corbusier entre 1947 y 1949.<sup>195</sup> En el atelier de 35 rue de Sevres, el joven mexicano se vio confrontado con un ideal universal que combinaba arquitectura, urbanismo y artes plásticas, y con un conjunto de obras producto de



Imagen 45: Casa Catalan, González de León

Extraído de William J. R. Curtis, Miquel Adrià, *Teodoro González de León: Obra completa*, Arquine, México, 2004.

194 Miquel Adrià, William J. R. Curtis, op. cit., p. 5.

195 *Ibidem*, p. 6.

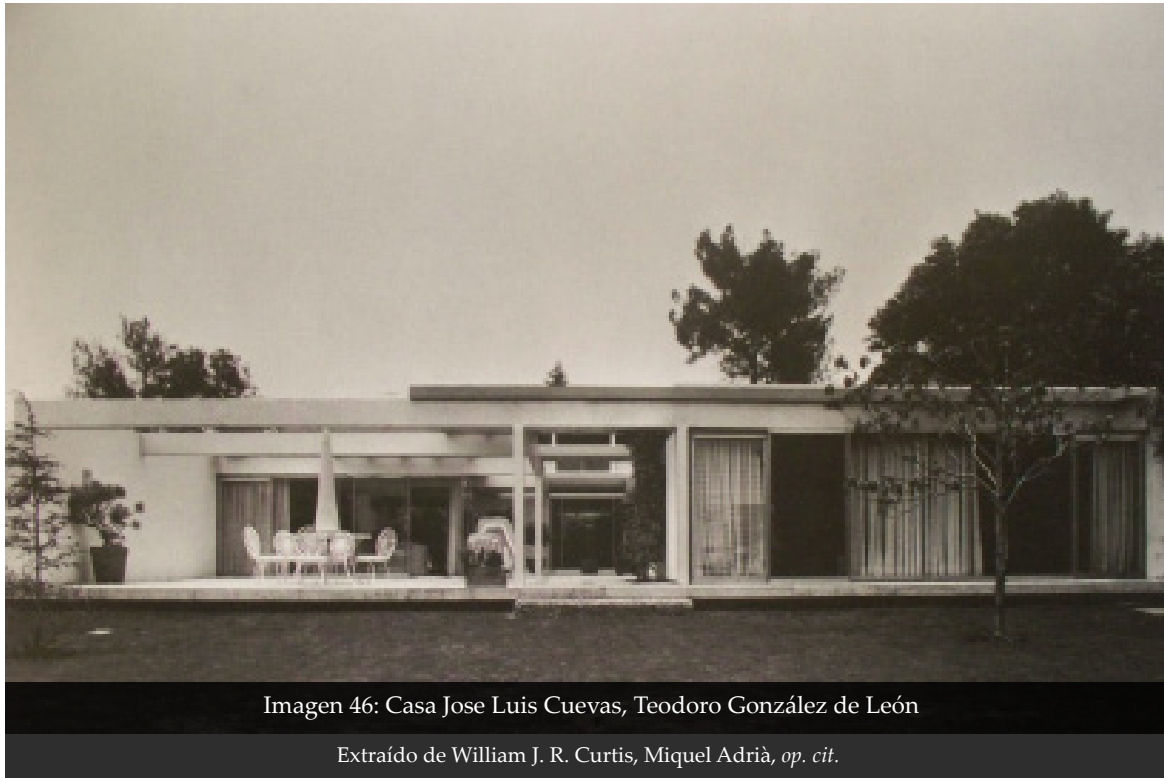


Imagen 46: Casa Jose Luis Cuevas, Teodoro González de León

Extraído de William J. R. Curtis, Miquel Adrià, *op. cit.*

una lucha por reconciliar industrialismo y naturaleza, modernidad y las subestructuras del pasado. Para Le Corbusier, este fue un periodo clave de transición, que culminará en los severos edificios escultóricos en concreto desnudo de su época tardía: La Unité d'Habitation en Marsella, el monasterio de la Tourette, la capilla de Ronchamp y las obras en la India.<sup>196</sup>

Lo que sucedió con la obra de González de León es de importancia para el estudio, ya que representa el cambio que se dio de la influencia de la Bauhaus en la arquitectura mexicana después de la década de los sesenta, ya que dentro de los primeros trabajos de González de León se puede encontrar un acercamiento principalmente a la obra de Mies van der Rohe, para después cambiar progresivamente a una arquitectura más regionalista. Se puede hacer una doble lectura de este acontecimiento en el siguiente texto de Miquel Adrià.

Los primeros proyectos construidos de González de León, como el proyecto preliminar para la Ciudad Universitaria de 1946, o los distintos estudios de ciudades y desarrollos de bajo costo de los años cincuenta, revelan una búsqueda gradual de ele-

mentos típicos y un progresivo ajuste de una herencia moderna internacional a condiciones específicas, es en esta etapa donde se puede encontrar una mayor influencia en su obra de la Bauhaus. De modo superficial, uno podría describir su construcción como de "estilo internacional tardío", pero el autor de esta crítica propone que todo fue generado de un programa específico adaptado al lugar.<sup>197</sup>

Asimismo se ha desmarcado de los arquitectos de su generación que, fieles al doctrinario del Estilo Internacional, fueron incapaces de evolucionar, a partir de los distintos estilos y las modas pasajeras. "La arquitectura de Teodoro González de León" dice De Anda que pone de manifiesto, con una claridad difícil de advertir en la obra de otros arquitectos, el tránsito del periodo internacionalista propio de finales de la década de los cuarenta a la asimilación de las modernas alternativas plásticas desarrolladas desde los años setenta.<sup>198</sup>

Es así como este arquitecto nos muestra en la evolución de su obra cómo se fue desarrollando la influencia de la arquitectura de la Bauhaus en México.<sup>199</sup>

197 *Idem.*

198 *Ibidem*, p. 19.

199 Su obra como la de todos los autores tratados se muestra de manera detallada dentro de Anexos I.



### Vladimir Kasper<sup>200</sup>

Arquitecto nacionalizado mexicano, nació en Harbin Manchuria el 3 de mayo de 1910 y emigró a México en 1942, nacionalizándose en 1946. Estudió en la École de Beaux-arts de París, donde conoció a Mario Pani Darqui, quien lo invitó a trabajar en México. En un principio fue jefe de redacción de la Revista Arquitectura México, cargo que ocupó de 1942 a 1950.

Ruso de nacimiento creció en París, donde estudió arquitectura en L'École de Beux Arts y se convirtió en arquitecto mexicano a partir de los años cuarenta. Como menciona Fernanda Canales "entre el dogmatismo Beaux Arts y el clima de vanguardia que lo recibió en México, su lenguaje se debate entre propuestas absolutamente racionales, otras de mayor libertad compositiva y algunas escapan a cualquier clasificación".<sup>201</sup> Vladimir Kasper Zaitchik emigró a México en 1942 en plena Guerra Mundial, persuadido por Mario Pani, excompañero de estudios en París y director de la revista *Arquitectura*, quien lo invitó a incorporarse a la misma como jefe de redacción. Aunque las colaboraciones entre Pani y Kasper resultan muy poco claras, es evidente que la arquitectura de ambos no sería igual sin la influencia del otro.

Al igual que Artigas, como menciona Fernanda Canales, Kasper era detentor de esta inquietud por crear obras de su tiempo, la metáfora tecnológico-maquinista parece inevitable. Al igual que en las fotos de Le Corbusier, se acompaña, estacionado en la fachada, del coche último modelo. A partir de los años 50 y principios de los años 60, su arquitectura viró con decisión hacia soluciones de mayor riqueza formal y material. La introducción de materiales y texturas en esos años aproxima su obra a la ligereza y transparencia miesianas".<sup>202</sup>

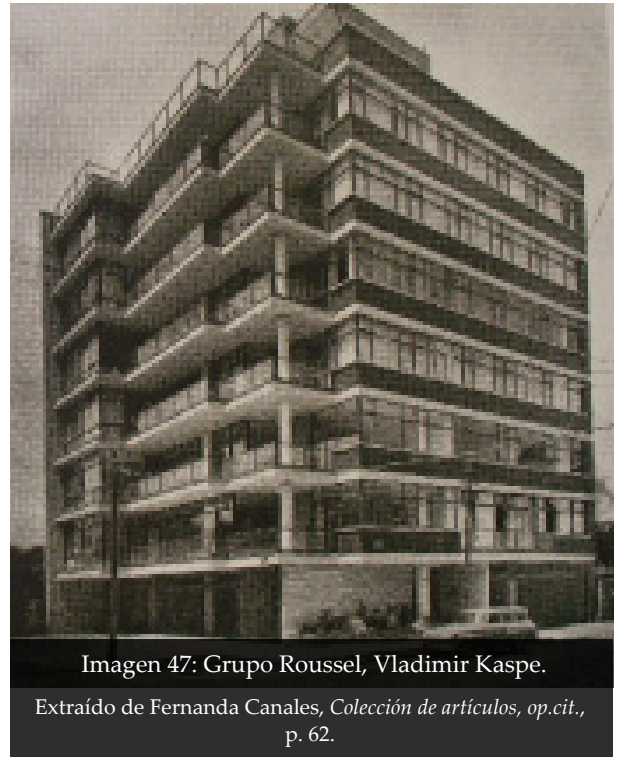


Imagen 47: Grupo Roussel, Vladimir Kasper.

Extraído de Fernanda Canales, *Colección de artículos, op.cit.*, p. 62.

De esta manera "lo que da sentido a la arquitectura de Kasper es la clara relación entre forma y estructura. De igual manera, los materiales siempre son consustanciales a su diseño. Ya fueran, muros aplanados de color blanco, ladrillo aparente y cantería utilizados en sus primeras obras, o el uso de piedras rústicas y madera al estilo Marcel Breuer de sus obras residenciales, e incluso las superficies de cristal y parteluces de su etapa posterior, el material conformó siempre no sólo el aspecto sino la solución tectónica. Formas y soluciones se asientan en una razón regida por cuestiones programáticas que definían la estructura y esta, a su vez, el material".<sup>203</sup>

200 Fernanda Canales, *Colección de artículos, op.cit.*, p.54.

201 *Ibidem*, p. 196.

202 *Ibidem*, p.203.

203 *Idem*.

## Consistencia social

Hasta este momento ya se ha hablado de los exponentes individuales, pero aparte de poseer representantes reconocidos internacionalmente, la Bauhaus tuvo el mérito de ser una institución que los unía en un conjunto, y que, al ser todos ellos parte de éste, también se le atribuyó una consistencia social. La consistencia social en este caso permitió que en vez de dársele el valor de la innovación en arquitectura o diseño industrial a un solo individuo, esta innovación tomara la característica de un objeto. Por lo tanto al basarse en lo planteado por Moscoviçi, aunque muchas de las posturas de los integrantes de la Bauhaus llegaron a ser incluso contrarias, dentro de este conjunto se lleva a cabo un proceso de deducción por los receptores de la influencia que permite desprender de todas estas variables y personajes los fundamentos permanentes e invariables, y por lo tanto se sentirán inclinados a considerar no sólo una atribución a la persona, sino también una atribución al objeto, esto sería a nivel interindividual, ya que al pertenecer a una sola institución dan muestras de unanimidad.

### La Bauhaus atribuida como un objeto

Este apartado se enfocara en determinar las variables recurrentes que caracterizaron a los exponentes de la Bauhaus como un grupo dentro del ambiente arquitectónico y del diseño. Para esto, es necesario tocar el tema de cómo se desarrolló la influencia de la Bauhaus dentro de los Estados Unidos, debido a que en los textos y revistas que se consultaron en México se encontraron diversos factores que nos llevan hacia el estudio de lo que pasó en los E.U para poder englobar a los exponentes de la Bauhaus en un conjunto. Estos factores son los siguientes:

- La cercanía de los países y el constante contacto entre ellos: pudiéndose encontrar tanto en revistas mexicanas como de los E.U., una constante mirada a lo que estaba sucediendo en el

país ajeno, esto se desarrolla en las revistas tanto a nivel de obras como a nivel educativo.<sup>204</sup>

- La consecuente llegada de varios representantes de la Bauhaus a las escuelas de los Estados Unidos, desarrollándose en un ambiente tanto escolar como profesional.
- La escasa y difusa información sobre las características de la Bauhaus tanto en México como en los Estados Unidos. Debido el impedimento del flujo de información de Alemania causado por las guerras mundiales y la consecuente separación del estado Alemán por el muro de Berlín.
- Barr y Hitchcock realizan una clasificación de variables constantes que caracterizan la obra de arquitectos de la Bauhaus englobándolos y conjuntándolos con otros exponentes internacionales para definir la que para ellos era la arquitectura moderna, nombrando estas variables por ellos mismos como estilo internacional. Aunque esto se realizó dentro de un enfoque estilístico, se puede registrar en las revistas el uso de este término dentro de la arquitectura mexicana sobre todo a partir de 1950, donde se llega incluso a categorizar a algunos arquitectos mexicanos dentro de este *estilo internacional*, en los cuales su arquitectura gira totalmente hacia el estilo de Mies van der Rohe. Y como se abordara más adelante, se empieza a registrar una discusión intensa en el ambiente arquitectónico de lo global vs lo local, caracterizando a Mies, Gropius y Breuer dentro del estilo internacional el cual representa lo global, y por el otro lado, lo realizado con características regionales o nacionales que representa lo local.

Para fundamentar lo antes mencionado se recurrirá a Elaine S. Hochman quien nos plantea que:

204 *Architectural Forum* 1932-1958, *Architectural Record* 1934-1960, *Arquitectura México* 1939-1965, *Revista el Arquitecto* 1923-1927, *Arquitectura y Decoración* 1937-1938, *Nuevas Formas* 1935, *Arquitectura y lo demás* 1947-1948 y *Espacios* 1948-1959.

El aspecto ideológico de la Bauhaus ha sido especialmente descuidado, donde, en la mayoría de los casos, la institución ha sido contemplada como una empresa meramente estética, como un paradigma de una modernidad universal, de inspiración tecnológica, cuyos aspectos reduccionistas fueron aplicados en todos los campos, desde el diseño de una cafetera hasta el de un rascacielos. Esta idea trastocada procedió en gran parte de Hitchcock y de Alfred H. Barr Jr., que en 1929 se convirtió en el primer director del neoyorquino Museum of Art. Barr tuvo una formación clásica en los centros integrados de la Ivy League, pertenecientes a la élite de los Estados Unidos, un mundo intelectual desarraigado, “ajeno al tiempo y al lugar”, que no reconocía una cultura nativa, ni raíces sociales o políticas y tampoco transmitía la idea de una cultura que surge siempre de algún tipo de contexto situacional, Barr va a percibir la modernidad europea y, dentro de ella, la Bauhaus desde esta perspectiva puramente intelectual y desprovista de consideraciones sociales y políticas.<sup>205</sup>

Mientras Gropius y sus compañeros veían en el arte un instrumento de cambio social, Barr y sus colegas estadounidenses lo contemplaban como un panorama de piezas estéticamente puras, socialmente irrelevantes de un rompecabezas y sólo hacía falta una clave para conjuntarlas y hacer con ellas lo que se suponía debía de ser una entidad plenamente comprensible (estilo internacional). De la misma manera, Hitchcock quería salvar la arquitectura estadounidense de su propensión a presentar sus edificios modernos bajo la apariencia de estilos históricos.<sup>206</sup>

Por lo tanto, la recepción de la Bauhaus en los Estados Unidos estuvo tamizada por completo de normas de conducta que nos refieren al mundo de la vida propio del lugar y tiempo, lo cual modificó la percepción que se tenía de la Bauhaus adecuándola a su situación, incluso como menciona Hochman “en un asombroso diagrama que iba a aparecer con motivo de la exposición de arte cubista, celebrada el año 1936 en el Museum of Modern Art, la amplia gama de la modernidad europea fue descrita como un laberinto de flechas y casillas que comunicaban entre sí varios ismos. En él, la Bauhaus (que en el diagrama ocupaba un punto situado en la parte inferior derecha) era presentada como descendiente del constructivismo, el suprematismo y la estética de la máquina, lo que en cierto modo recordaba

la representación gráfica del proceso por el que el oxígeno y el hidrógeno se convertían en agua. Una flecha segmentada iba desde la Bauhaus hasta la arquitectura moderna”.<sup>207</sup>

El papel que Le Corbusier jugó en la recepción de la Bauhaus como consistencia interindividual es de gran importancia, ya que al ser un teórico de la arquitectura considerado moderno y de vanguardia, se asoció por consecuencia con la Bauhaus. Esto lo comenta también Elaine Hochmann, quien comenta que a través de unos ojos y una teoría lecorbusianos, Barr pudo llegar a interpretar y criticar toda la gama de la arquitectura moderna, de la que la Bauhaus de Gropius sería un ejemplo de primer orden”.<sup>208</sup> En México también sucedió algo parecido y a través de estos ojos lecorbusianos se interpretó también las propuestas de los exponentes de la Bauhaus, (principalmente en las primeras décadas de aparición del funcionalismo mexicano) siendo que incluso en el análisis de consistencia individual anterior se encontró a Le Corbusier nombrado y referido en la mayoría de las veces junto con algún director de la escuela, lo cual permite dilucidar la relación que se da entre ellos dentro de lo que significó la arquitectura moderna internacional en México, dejando a un lado todos los aspectos sociales de los cuales emergieron estas propuestas al no percibir las como resultado de una realidad perteneciente a cada país donde fueron desarrolladas.

Caso aparte resulta la figura de Hannes Meyer, por sus convicciones, en las cuales el arte es excluido por completo de la arquitectura y el diseño, la posterior caracterización de la Bauhaus como un objeto basándose predominantemente en las cualidades estéticas, provoca que este se comporte como un elemento disonante, es decir como un elemento no recurrente, y por lo tanto para poder comprender y prever mejor el fenómeno debe de ser excluido. En el mismo texto de Elaine Hochmann encontramos

205 Elaine S. Hochman, *op. cit.*, p. 21.

206 *Ibidem*, p. 254.

207 *Idem*. No se cuenta con el gráfico, sólo con esta descripción escrita.

208 *Ibidem*, p. 255.

bases referenciales:

Barr después de definir a la Bauhaus como modelo de una modernidad de orientación estética, parecía reacio a admitir la deriva antiestilística que la institución había iniciado bajo la dirección de Meyer. Gracias a su correspondencia con Feininger, Barr, siguió estando informado de lo que ocurría en la Bauhaus. Sabía perfectamente que Meyer había sido detentor de la entidad durante más de un año y que a Gropius no se le veía por allí. No obstante en su conferencia sobre la Bauhaus, Barr presentó a Gropius como el “genio rector de la escuela y como uno de sus principales ejecutivos”, crítico enérgicamente el utilitarismo de Meyer por su falta de interés en la “belleza formal” y presentó al arquitecto suizo únicamente como miembro del departamento de arquitectura de la entidad. Este erróneo énfasis no habría tenido importancia si Barr no hubiera sido nombrado en Junio director del nuevo Museum of Modern Art neoyorquino, cargo que infundió a sus convicciones el cache y la autoridad que Estado Unidos concedía a los fundadores del museo Rockefeller.<sup>209</sup>

A esta indiferencia de Barr se le puede aunar también la renuencia o indiferencia que por Meyer, Gropius y Mies desarrollaron, dejándolo de nombrar o minimizar su actuación como director de la Bauhaus.

Caso contrario sucedió con Mies, Hitchcock en su *Modern Architecture*, se había referido al “extraordinario poder de la imaginación” de Mies. Aunque le había concedido mucho menos espacio que a Gropius; a través del paso del tiempo, el libro sufrió muchas transformaciones antes que apareciera por último como *The International Style*, y a la postre Mies fue presentado como quintaescencia de la modernidad arquitectónica, un cambio decisivo que era específicamente una aportación de Johnson.<sup>210</sup> La arquitectura moderna sería presentada como un fenómeno internacional esencialmente estético, cuyo espectro abarcaba la construcción de casas baratas en Frankfurt y mansiones en París. En cambio se dedicaba poco espacio al contexto político y social del que había emergido esta arquitectura. Cuando la Bauhaus se extinguió en Alemania, su imagen surgió en Nueva York como un importan-

te elemento de la “Exposición Internacional de Arquitectura Moderna” que se celebró en el *Museum of Modern Art* en 1932.<sup>211</sup> Cuatro días antes, la policía había penetrado en las dependencias de la Bauhaus de Dessau. Mies sustituyó a Gropius como encarnación quintaescenciada del nuevo estilo arquitectónico; y desde la exposición de 1932 en adelante, Gropius sería presentado esencialmente por el museo en términos de su aportación arquitectónica y estética a la Bauhaus.<sup>212</sup>

Habiendo planteado las implicaciones históricas que llevaron a la Bauhaus a ser englobada como un movimiento de arquitectura moderna y más tarde etiquetada como estilo internacional, es posible proponer que debido a que la Bauhaus es parte de un sub-grupo minoritario formado por varios individuos como lo son Gropius y Mies, también se les relacionó con exponentes ajenos a la Bauhaus como Rietveld, Le Corbusier y demás, los cuales dieron muestras de una arquitectura y un comportamiento similar de manera consistente, por lo tanto nos sentimos inclinados a considerar no sólo una atribución a la persona (la Bauhaus), sino también una atribución al objeto (Estilo Internacional).

Para plantear las características de esta consistencia social para efectos de este estudio, se necesitara plantear cuáles son las características por las cuales se definió el estilo internacional, de tal manera que se puedan crear parámetros para analizar la consistencia social bajo estas determinantes.

209 *Ibidem*, p. 45.

210 *Ibidem*, p. 134.

211 *Ibidem*, p. 57.

212 *Idem*.

## Estilo Internacional

Ahora se desarrollaran las características por las cuales se englobó a la Bauhaus dentro del estilo internacional, por lo tanto es necesario armar el rompecabezas de esta nueva arquitectura que planteó Hitchcock en su libro y que se compone de nombres y proyectos, de los cuales los más importantes son los siguientes<sup>213</sup>:

1. Le Corbusier: los proyectos de "citrohan", 1921, la villa en Vaucresson, 1922; la casa para Ozenfant, 1923; la casa en Vevey, 1923; la casa Cook, 1927; el proyecto para el palacio de la sociedad de Naciones, 1927; y la villa en Garches, 1928.
2. Lurcat: ocho casas en la Cité Seurat, 1924-1926; dos villas en Versailles, 1925; la villa en Boulogne-sur-Seine, 1928.
3. Oud: las viviendas de Oud-Mathenesse, 1922; y la calle de viviendas de Hoek van Holland, 1924, 1926-1927 ("probablemente el mejor monumento de la nueva arquitectura")
4. Rietveld: la casa en Utrecht, 1922 ("uno de los logros mas originales de los nuevos pioneros, también uno de los más tempranos").
5. Gropius: La Bauhaus de Dessau, 1926 ("la realización más conseguida de las posibilidades técnicas y estéticas de la manera de hacer de los nuevos Pioneros al enfrentarse a un problema funcional grande y complicado").
6. Mies van der Rohe: el proyecto para un rascacielos de vidrio 1921; el bloque de pisos de la exposición de Struttgart, 1927.

Se recurrirá al análisis que realiza Panayotis Tournikiotis del libro de Hitchcock para estipular las características de las obras que fueron mencionadas con anterioridad. Este autor nos dice que "para des-

cribir la arquitectura de los nuevos pioneros, Hitchcock recurre a un conjunto de componentes que son mayoritariamente morfológicos y que se manifiestan como "una expresión clara y lógica de los nuevos métodos constructivos". Estos componentes forman una tabla de términos positivos, frente a la cual se pone una tabla de términos negativos que son más o menos incompatibles con el nuevo estilo. Hitchcock dedica un espacio considerable a la naturaleza particularmente negativa de algunos de estos componentes, cuya mera ausencia es suficiente para contribuir a la definición de la nueva arquitectura".<sup>214</sup> En conjunto, esta serie de componentes puede dividirse en cinco grandes categorías, de las cuales las cuatro primeras son las positivas:

1. Componentes estructurales derivados de los nuevos métodos constructivos: "construcción con hormigón armado", "construcción con esqueleto de acero", "tabiques móviles", y "extravagancias técnicas en el uso del vidrio y los balcones".
2. Elementos morfológicos exteriores derivados de los nuevos métodos constructivos: "la casa se eleva sobre el terreno lo suficiente como para resaltar el hecho de que es un objeto que tiene seis caras", "cubierta con terraza", "fachadas enteramente en voladizo", "muros a modo de pantallas", "ventanas corridas", y "ventanas de esquina".
3. Elementos interiores derivados de los nuevos métodos constructivos "planta abierta", "tratamiento del interior como un espacio único", "los tabiques móviles permiten utilizar el piso superior como una sola habitación o como cuatro", "el exterior y el interior están entrelazados en una composición de espacios y planos abiertos".
4. Elementos que no derivan de los nuevos métodos constructivos; "simplificación extrema",

213 Panayotis Tournikiotis, *La historiografía de la arquitectura moderna: Pevsner, Kaufmann, Giedion*. Reverte, Barcelona, 2002, p. 136.

214 *Ibidem*, p. 119.

“reducción de las formas a las geométricas más simples”, “expresión tridimensional en cuanto al volumen y no en cuanto a la masa”, “el marcado énfasis en la horizontalidad como tal demostró ser un principio compositivo asombrosamente nuevo”, “equilibrio asimétrico”, “completamente carente de elementos heredados”, “escalera circular”, y “un uso delicado y discreto del color”.

5. Elementos negativos: “colocación simétrica”, “disposición monumental”, “pintorequismo”, “pesadamente masivo”, “complicado con el exceso”, “uso del ladrillo”, y materiales tradicionales en general.

Basándonos en estas características podemos crear un cuadro de análisis bajo el cual se analicen las obras en México, para poder determinar qué elementos se repiten y cuáles no, y para plantear a qué nivel se puede hablar de una influencia de la Bauhaus como estilo internacional (estos análisis se abordaran en el capítulo III).

## Minorías y mayorías

Habiendo ahondado en cómo se llevaron a cabo la consistencia social y la individual en el proceso de influencia en México, ahora es necesario estipular cómo se desarrolla entonces el proceso de influencia dentro de los dos grupos, el mayoritario y el minoritario.

### El fenómeno de la minoría mexicana

Lo planteado con anterioridad sobre las características de una consistencia social y una individual de la influencia de la Bauhaus en México entra en función con otro postulado de Moscovici, quien plantea que una minoría es más influyente cuando es percibida a través de un mayor número de dimensiones, esto es que, se necesita ser consistente, pero si la postura puede ser lo suficientemente adaptable a diferentes situaciones sin perder la consistencia, la minoría se hará mucho más influyente.

Lo anterior se aborda debido que se puede argumentar que las minorías pueden ser fuentes efectivas de influencia, *a condición de que su estilo, al resaltar su posición, sea percibido como el reflejo de su consistencia, de su seguridad y de su compromiso respecto a su punto de vista*. Si buscamos analizar bajo este postulado la consistencia en la minoría que fue influenciada en México, empezando con los primeros alumnos de Villagrán como Juan O'Gorman o Enrique del Moral, se advierte entonces bajo su arquitectura y propuestas una consistencia implícita al desmarcarse de lo que se estaba proponiendo en el momento. Una variable que colaboro con una mayor consistencia a la minoría mexicana son los postulados teóricos de Villagrán, quien comienza a aportar un sustento académico a esta nueva manera de pensar la arquitectura por medio de las clases que empieza a impartir en 1924, y por lo tanto dotándola de mayor consistencia acercando la academia a estas propuestas. También se puede hablar de la brecha

que abre Obregón Santacilia, ya que habiendo realizado grandes obras y siendo reconocido en el ámbito arquitectónico de su época, empieza a implantar un estilo moderno en su arquitectura, diseñando incluso en 1931 una casa de corte funcionalista de la cual se pueden encontrar características similares a la arquitectura de Gropius, lo cual aporta de la misma manera una consistencia dentro de la práctica profesional.

Como se dijo, estos diferentes sustentos tanto académicos como profesionales que otorgaron Villagrán y Santacilia, se pueden enmarcar dentro del postulado de Moscovici. "una minoría es más influyente cuando es percibida a través de un mayor número de dimensiones".<sup>215</sup> Dentro de este postulado también se puede enmarcar en la minoría mexicana a la misma Bauhaus, que siendo parte de un contexto internacional dentro del cual se incluyen diferentes movimientos, como lo pueden ser Le Corbusier o Frank Lloyd Wright, se le agregan diferentes dimensiones a esta nueva influencia representada en una minoría mexicana. Hechos como estos colaboran con este nuevo pensamiento, otorgándole las bases para obtener una consistencia que les permite proponer bajo estas características una arquitectura nueva en México, en la cual es posible encontrar elementos de una arquitectura moderna internacional donde la influencia de la Bauhaus pudo prosperar. Por lo tanto, es necesario abordar la influencia de la Bauhaus no sólo como un fenómeno lineal y único, sino más bien es parte de un fenómeno plural y cambiante, que se establece dentro del movimiento moderno en arquitectura, que si tuvo el éxito como un parámetro de referencia de la época, fue porque el movimiento moderno se desarrolló por medio de diferentes dimensiones o propuestas arquitectónicas, dentro de la cuales podemos encontrar a la Bauhaus.

215 Serge Moscovici, *op.cit.*, p. 123.

## La influencia de las minorías y las normas sociales

A lo largo de la exposición precedente hemos considerado el proceso de influencia social como un proceso de negociación tácita: cada miembro del grupo intenta hacer prevalecer en ella su propio punto de vista, considerando al mismo tiempo la posibilidad de hacer ciertas concesiones a fin de llegar a un acuerdo. Es en este marco que hemos examinado las características de la fuente, del blanco de la influencia y el papel desempeñado por el contexto social, en la medida en que cada uno de estos elementos parecía constituir un factor del desarrollo y desenlace de un proceso de innovación. Sin embargo, resulta evidente que, para percibir un desacuerdo fundamental y, por ende, para tener razones para llegar a un acuerdo, es necesario que los interlocutores que intervienen en dicha negociación tomen una decisión y lleguen a un acuerdo previo sobre las reglas y los valores que dirigen y determinan su comportamiento. Estas reglas y estos valores provienen, en realidad, de un conjunto de principios fundamentales. Se les denomina axiomas en una teoría científica y normas en las relaciones entre individuos y grupos.<sup>216</sup>

### La Bauhaus y las normas sociales en México

Así se podría establecer de acuerdo a Moscovici tres normas que determinan el prejuicio que realizamos sobre objetos particulares:

- *La norma de objetividad*: está relacionada con nuestra necesidad de comprobar las opiniones y los juicios siguiendo el criterio de exactitud objetiva.
- *La norma de preferencia*: presume la existencia de opiniones más o menos deseables que reflejan gustos diferentes.

- *La norma de originalidad*: finalmente, elige los juicios y las opiniones según el grado de novedad que representan y el grado de sorpresa que pueden causar.<sup>217</sup>

¿Por qué razón afectan estas normas el desenlace de una interacción? Ya que el acuerdo o el consenso tienen dos funciones importantes. Por una parte sirven para validar nuestras opiniones y juicios, relacionándose con la necesidad de confirmar que nuestras propias percepciones y nuestra propia comprensión de la realidad corresponden a la realidad aceptada por todos. Por la otra, sirven para aumentar nuestra propia estima, debido al hecho de ver que nuestros juicios y opiniones son reconocidos por los demás.<sup>218</sup>

Una minoría ejerce una mayor influencia en un marco de originalidad que en un marco de objetividad. Esto es que una minoría ejercerá una mayor influencia manifiesta cuando tenga ocasión de ejercer esta influencia en el interior de un marco normativo en el que su posición no sea considerada como desviada socialmente, sino más bien original,<sup>219</sup> esto se desarrolla adentro de la escuela de arquitectura teniendo como marco normativo los cánones clásicos que se imparten dentro de esta, y la norma de originalidad plasmada en la influencia que los movimientos modernos ejercieron en la escuela, teniendo a arquitectos reconocidos dentro del marco de normativo como Villagrán y Obregón Santacilia y a los movimientos internacionales de su lado, lo que impedía que fuesen percibidos como una posición desviada socialmente de la norma arquitectónica mayoritaria. En dicho marco, entonces las características estereotipadas atribuidas a la minoría tomarán una connotación más favorable; los individuos tendrán menos dudas para unirse públicamente al punto de vista de la minoría.

Puesto que una minoría rígida sugiere casi de mane-

217 *Ibidem*, p. 126.

218 *Idem*.

219 *Idem*.

216 Serge Moscovici, *op.cit.*, p. 133.



ra automática características con connotaciones negativas, el marco normativo en el que dicha minoría ejerce su influencia tan sólo modificaría débilmente el grado de su influencia pública. No obstante, por lo que respecta a la influencia de una minoría flexible, esta es más pronunciada en un marco normativo de originalidad que en un marco de objetividad o de desviación social, nuevamente podemos situar a los alumnos de la escuela dentro de este marco flexible, lo cual según lo dicho anteriormente también aumenta su poder de influencia a una mayoría.

Por todo lo dicho anteriormente, se considera que una minoría es capaz de ejercer una influencia sobre la mayoría, no porque ella comience por conformarse y asentir, sino porque se opone y se desmarca siguiendo un estilo de comportamiento particular.

Se han aclarado las características que hicieron a los alumnos de la escuela de arquitectura en 1924, poseer un grado alto de influencia como una minoría, pero habría que dejar en claro cómo se va realizando este proceso de influencia ya una vez iniciado en México. De esta manera, la modificación del marco normativo afectará en mayor medida al comportamiento de los sujetos cuya posición esta próxima a la de la minoría que al comportamiento de los sujetos cuya posición inicial se aleje en mayor medida de esta posición minoritaria. Esto ayuda a comprender cómo el proceso de influencia de la Bauhaus en México empezó por influenciar a arquitectos jóvenes como Juan O’Gorman o a Enrique del Moral, y siguió permeándose en arquitectos como Augusto H. Álvarez y en la siguiente generación que empezaban a formarse como arquitectos, lo cual abría su umbral de influencia y los acercaba a la posición de la minorías.

Para finalizar se agrega otro aspecto, la minoría debe de estar motivada para obtener, conservar o incluso aumentar su visibilidad y hacer que la ma-

yoría reconozca su existencia. Es justamente *a través del proceso de adquisición de visibilidad y reconocimiento social* como podemos evaluar de forma correcta el derecho que tiene la minoría para actuar y provocar cambios en su medio material y social, así como su capacidad para hacer que otros individuos compartan su punto de vista<sup>220</sup>. Este último punto pone de relieve la necesidad de realizar también el análisis de cómo se fue teniendo noticia de la Bauhaus en México, para poder evaluar el grado de visibilidad que se efectuó.

Este grado de visibilidad de la Bauhaus en México nos puede llevar a una gran cantidad de variables dificultando el desarrollo y la fundamentación de los procesos de influencia, ya que el reconocimiento social depende de la cultura, la sensibilidad, el interés, la comunicación, y muchas características sociales más aunadas una gran cantidad de personas en México dentro de un periodo de tiempo de varias décadas. Por lo tanto, para obtener variables que nos proporcionen una visión de cómo se dio este proceso de reconocimiento y adquisición de visibilidad, es necesario estudiarlo por medio de los arquitectos mexicanos que fueron escogidos como unidades de análisis, ya que aparte de poseer un reconocimiento dentro del medio, la mayoría de ellos impartieron clase dentro de las diferentes escuelas de arquitectura, creando las bases a como se percibe la arquitectura actualmente. Incluso muchos talleres de la Facultad de Arquitectura de la UNAM llevan los nombres de las unidades de análisis que abordamos en este estudio, lo que nos habla de la influencia que llegaron a tener dentro del ambiente arquitectónico y del diseño. Aunado a esto, se puede hacer una valorización de la adquisición de visibilidad de la Bauhaus tanto en pensamiento o en su obra por medio de las veces que fueron mencionados en las revistas de la época los exponentes de la Bauhaus que se tratan dentro de este estudio<sup>221</sup>, así como también por medio de la implementación del

220 *Ibidem*, p. 145.

221 Este análisis se desarrolla dentro del Capítulo III.



# Capítulo II.

## El paso hacia una influencia por conformidad. Las mayorías y el mundo de la vida

---

curso básico de la Bauhaus en las escuelas de arquitectura en México y otras características que serán abordadas en el siguiente Capítulo III.



## La mayoría: ¿qué es lo que facilita o frena la influencia de una minoría?

También tenemos que dar relieve a las personas que constituyen el blanco de la influencia que sería México y el marco social en el que se desarrolla este proceso, el cual está representado por la academia de arquitectura a partir que se empieza a registrar este fenómeno, que como se dijo con anterioridad, se toma a partir de la década de los veinte.

Por lo tanto, a continuación se hará un ligero esbozo de la situación de la academia de arquitectura. Primero cabe tener presente que la Escuela Nacional de Arquitectura se adhirió al sistema vigente en la Academia de Bellas Artes de París, sostenido ampliamente por Guadet.

El plan de estudios vigente en la escuela en el momento del comienzo del estudio de la mayoría, es el plan de 1903, y lo organizaron a través de criterios básicos: El primero de ellos consistió en considerar la actividad de componer en rectora de todo el proceso educativo. Esta se llevaría a cabo en el taller de composición. En la labor de composición convergían todos los demás aprendizajes y habilidades, mismos que cobraban su sentido pleno y fecundaría ampliamente, al coadyuvar al cumplimiento de la tarea definitoria de la práctica arquitectónica. La composición, por otra parte, no debería ser iniciada por alumnos sino hasta el momento en que poseyeran el conocimiento previo mínimo indispensables. Ya para este periodo. Los futuros arquitectos deben estar bien preparados para la composición, pues poseerán los principios fundamentales del arte, conocerán con todo detalle los diversos miembros de que se componen los edificios, y habrán estudiado estos detenidamente en su conjunto, sabrán los diferentes géneros a que pertenecen. Por otra parte, les serán familiares todos los medios de expresión:

el dibujo de imitación en sus diversas formas, el dibujo perspectiva, el dibujo geométrico o lineal. Además, habrán adquirido ya perfecto conocimiento de los materiales constructivos y sabrán detonar el correspondiente sistema de construcción de cualquier proyecto con una corriente adaptación de las formas, dimensiones y propiedades de los materiales. Por consiguiente pueden entregarse ya a la concepción de obras arquitectónicas.<sup>222</sup> Se creó otro plan en 1922 pero que no realizó cambios sustanciales en éste.

Como se puede observar, la enseñanza era prioritariamente la imitación y aplicación de los cánones clásicos en la arquitectura, incluso a pesar de la Revolución como plantea Ricardo Arancón:

Existía en los arquitectos de la época porfirista un convencimiento de la historicidad de la arquitectura, conscientes de la transitoriedad del eclecticismo que preconizaban; afanados en la búsqueda del estilo moderno y nacional; preocupados por formar dentro de esos fundamentos a las nuevas generaciones y defensores acérrimos de la belleza como diferencia específica de la arquitectura respecto del género próximo de las ingenierías, los Arquitectos Porfiristas no pudieron, sin embargo realizar la nueva Arquitectura que habían imaginado con delectación de artistas: la circunstancia social no era propicia, y esta relación hay que entenderla muy bien. Mientras siguiera siendo la oligarquía terrateniente la clase social que de manera preponderante consumía sus servicios profesionales; mientras en consecuencia, permanecieran siendo los mismos los Programas Arquitectónicos que satisfacían sus necesidades y no apareciera en el horizonte concreto del país, la nueva clase sustentada en la industria y en la pequeña producción agrícola y mientras no se generalizara el empleo de nuevos materiales propicios para la construcción, la nueva arquitectura no era posible independientemente de la mayor o menor capacidad o disposición al cambio por parte de los arquitectos. Aunque la actividad profesional de los arquitectos pueda y deba coadyuvar al cambio, en última instancia es una función del estado social y no a la inversa.<sup>223</sup>

Dentro de este texto podemos encontrar cómo el espíritu por crear una nueva arquitectura ya venía extendiéndose desde la época de la revolución, pero

222 UNAM. Facultad de arquitectura. *Cuadernos de arquitectura y docencia*, 2001, p. 56.

223 *Ibidem*, p. 57.

como se hablara más adelante, el mundo de la vida de esa época no permitió el desarrollo de la minoría con el sustento necesario para ser portadora de una influencia efectiva.

Es por esto que se plantea que no se empieza a desarrollar este grupo minoritario hasta que Villagrán empieza a dar la clase de elementos de composición en 1924, . Por lo tanto no es de extrañarse que este curso fuera un éxito como se plantea en *los Cuadernos de Arquitectura de la UNAM*,<sup>224</sup> incluso se puede ver las características de la mayoría y cómo se destaca la minoría dentro de este curso, esto es debido a que el texto que Villagrán seguía en su curso era el bien conocido de Guadet que había estudiado con sus maestros, Centeno y Zárrega particularmente, pero al que él le infundía una nueva significación.<sup>225</sup> Tal vez esto se puede entender mejor si tomamos en cuenta que era un profesor joven de 23 años que puede lograr lo que para los mayores no es posible, con esto se empezó a remover los conceptos, tal vez ya anquilosados de los viejos maestros, pero con todo ello no trascendían los ámbitos limitadamente escolares.

Cabría ahora resaltar el cambio drástico de pensamiento debido a los acontecimientos iniciados por el secretario de educación Bassols, quien era conocido por sus tendencias socialistas, ya para 1932 fundó en el Instituto Politécnico Nacional la Escuela Superior de Construcción, en la cual el objeto del curso de composición es enseñar la manera de satisfacer las necesidades humanas de alojamiento por medio de sistemas constructivos definidos técnicamente y apropiados a cada caso. Se aplicó el conocimiento de todas aquellas materias indispensables para proyectar edificios de máxima eficiencia en el servicio y de mínimo costo de construcción, eliminando todo estudio de carácter arqueológico, decorativo o pintoresco y refiriéndose a las necesidades de nuestro medio actual. Por su parte, la clase de teoría tenía

como tesis central el de que las necesidades humanas y los procedimientos constructivos determinan los elementos de la arquitectura, de la composición y de la forma”, y se añadía el utilitarismo y el racionalismo en la arquitectura, es el verdadero arte nacido de la técnica constructiva, que llega a las necesidades de cada época.<sup>226</sup> Aquí se puede observar un cambio de pensamiento y aunque este pensamiento aun no impactaba en la Escuela Nacional de Arquitectura, se puede advertir la presencia de una consistencia fuerte y decidida por parte de la minoría con una reacción a esta por parte de la mayoría, quien ahora era respaldada por una institución escolar. Conviene citar ahora lo que dijo Alfonso Pallares en 1931

La practica arquitectónica se desarrolla de hecho en dos campos perfectamente deslindados: el campo conservador y el campo modernista. A estas dos bien definidas tendencias respaldan ideologías también perfectamente definidas que además de tener como base conceptos enteramente distintos de la vida y del momento actual, implicarían así mismo ideales estéticos antagónicos o, al menos, divergentes y que dan como resultado manifestaciones enteramente opuestas a la plástica arquitectónica”.<sup>227</sup>

Pallares nos ofrece con estas palabras las características que buscábamos para fundamentar la existencia de estas dos corrientes y nos define claramente dos grupos en los cuales se dividió la práctica arquitectónica, el conservador o mayoritario y el modernista o minoritario.

224 *Ibidem*, p. 59.

225 *Ibidem*, p. 64.

226 *Ibidem*, p. 65.

227 *Ibidem*, p. 62.

## Tipo de cohesión

Los estudios sobre la conformidad muestran que el impacto de una fuente de influencia no depende solamente de su estilo, sino también del estilo de los miembros del grupo del que forma parte el blanco de dicha influencia<sup>228</sup>.

Esto nos llevará a analizar el grupo mayoritario bajo las siguientes características. Una minoría posee una mayor eficacia en los grupos de cohesión fuerte que en los grupos de cohesión débil. Resulta interesante examinar estos resultados a la luz de la teoría de Festinger, pues sugieren que, en presencia de fuertes presiones hacia la uniformidad, un grupo no solamente tiene dos alternativas, como supone Festinger: forzar a la minoría a adoptar la norma del grupo o arrinconarla en el rechazo, sino que aun hay una tercera opción: aproximarse a la minoría. Esto es precisamente lo que sucede en la condición de imposibilidad de rechazo cuando la minoría presenta una consistencia fuerte.

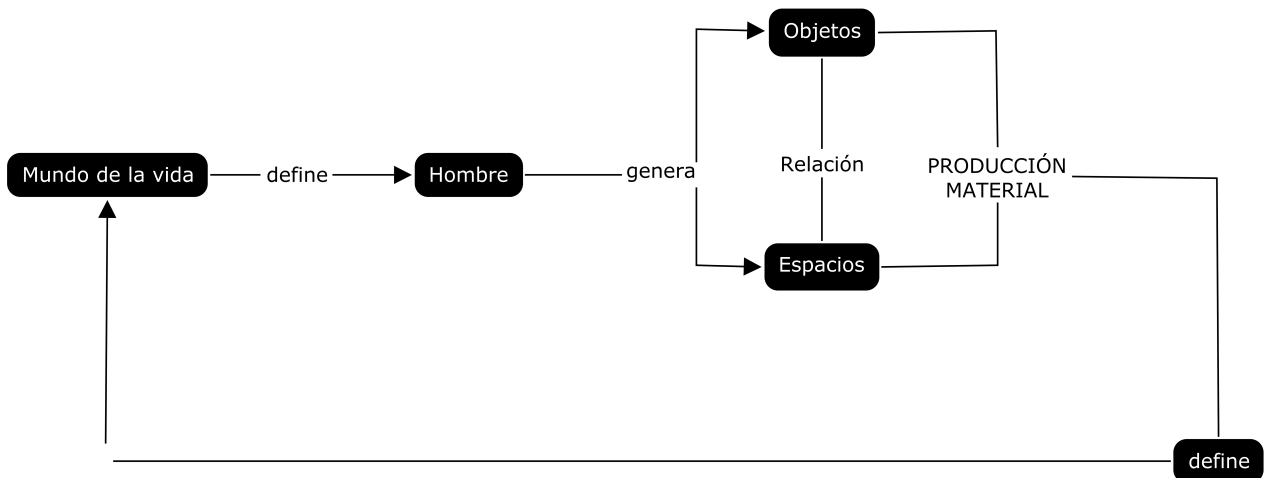
Como una muestra de consistencia del grupo mayoritario en México, podemos exponer aquí, lo que expuso la Sociedad de Arquitectos Mexicanos frente a las propuestas de Bassols, quien quería instituir una Escuela Nacional de Ingenieros Arquitectos y la Escuela de Arquitectura en Estudios técnicos en la que se formarían los Ingenieros Constructores.

Esto lo menciona Arancón quien comenta:

Con una celeridad pocas veces observada la Sociedad de Arquitectos Mexicano (SAM) se apresuró a adelantar lucidamente una cuestión básica, “los conocimientos técnicos, como solución única de la necesidad científica técnica, darían por resultado eliminar la multiplicidad y divergencia plástica, tanto de los elementos arquitectónicos, como de conjunto total toda vez que resuelto cada problema, únicamente desde el punto de vista geométrico estático, se llegaría a una “superestandarización” inadmisibles, tanto de los caracteres humanos como de las formas arquitectónicas por las que aquellos se manifiestan...” Y contraponen las siguientes medidas pedagógicas a la nueva institución que se estaba organizando: “1. Crear dos años de estudios Secundarios; 2. Tres años de enseñanzas preparatorias, 3. Suprimir las carreras de Ingeniero- constructor y de Ingeniero Arquitecto; 4. Cambiar el nombre de Ingeniero Arquitecto por el de Arquitecto y, 5. Reforzando el número de horas dedicadas al estudio de la composición.”<sup>229</sup>

Estos puntos reflejan la fuerte consistencia que tenían los arquitectos que en la SAM representaban la mayoría mexicana, debido a que reacciona contra los nuevos elementos divergentes, incluso a pesar de que estos provengan de un puesto de reconocimiento e importancia en México como lo fue el del secretario de educación Bassols.

Esquema 2: El mundo de la vida, los objetos y los espacios



Elaboración del autor

228 *Ibidem*, p. 69.

229 *Ibidem*, pp. 60-61.

Dentro de los procesos de influencia, cada tipo de influencia corresponden a un tipo particular de negociación, a una forma particular de hacer frente a un conflicto. Es en este marco donde se puede situar el proceso de innovación. En efecto es en este contexto donde una minoría activa puede ser considerada una fuente de influencia. De hecho al cuestionar el consenso social durante una interacción de la que no podemos excluirla en general, la minoría crea un conflicto. Mientras más se intensifique este, como lo hizo Bassols al ocupar la secretaría de educación, mayor será la incertidumbre o la duda en el seno del grupo mayoritario. En consecuencia también incita a este grupo a terminar con la divergencia, llevándolo a reducir o eliminar el desacuerdo a cambio de ciertas concesiones, como fue sucediendo adentro de la Escuela Nacional de Arquitectura. Siendo entonces, por medio del paulatino acercamiento de la mayoría hacia la minoría, como se fue cambiando de influencia por innovación a influencia por conformidad. Dentro de este nuevo proceso de influencia por conformidad ahora existe una mayoría representada por la instituciones de enseñanza, donde a la Bauhaus y a sus representantes, han sido provistos de variables estereotipadas basados en los elementos recurrentes, y por lo tanto, dentro de esta visión mexicana de lo que es la Bauhaus, se transmitió esta como un hecho ya dado, no nuevo, empezando entonces a ser enseñado a los estudiantes, los cuales modifican su posición en la dirección de la posición de un grupo mayoritario, por sus características de desconocimiento y arribo al campo de la arquitectura, lo cual convierte este fenómeno en una influencia por conformidad.

Un proceso parecido se dio en Estados Unidos bajo la influencia directa de Gropius, al cambiar gradualmente el programa tradicional de diseño de Harvard y lo orientó de nuevo, alejándolo de las preocupaciones formales y convencionales de las

escuelas de Bellas Artes y poniendo el énfasis en las soluciones prácticas de una construcción que utilizaba tecnologías industriales. En Chicago, donde Mies dirigió la escuela de Arquitectura del Armour Institute, hizo en buena medida lo mismo, gracias a este radical cambio en los estudios de arquitectura, la Bauhaus dejó su impronta más duradera en la formación de los arquitectos estadounidenses. A la postre, todas las escuelas de arquitectura del país adoptarían un programa similar.

En América, Según Elaine Hochman “la Bauhaus iba a emerger también como una poderosa fuerza en la enseñanza del diseño, de manera especial en la adaptación de la forma, los materiales y la estructura de los objetos hogareños a los procesos industriales. Esta orientación de la enseñanza del diseño como resultado último, artículos simplificados, estandarizados y más baratos, algo que Gropius había previsto inicialmente pero no había podido conseguir en Alemania.”<sup>230</sup>



## Mundo de la vida

El carácter persuasivo de un estilo particular también puede depender del contenido de la actitud que preconiza. A este respecto, Paicheler<sup>231</sup> sugiere que un estilo de comportamiento consistente será persuasivo en la medida en que corresponda a la evolución de las normas. Dicho de otra forma, debe acordarse con el desusado término de “espíritu de la época” (Una expresión más moderna sería decir que esta “en onda”), incluso si se trata de una posición desviada o minoritaria.

Tanto la arquitectura como el diseño industrial son disciplinas que se encargan de la producción material que realiza el hombre dentro de una época y espacios definidos. Entonces toda producción material responderá al contexto dentro del que fue desarrollado, así para poder definir más a fondo este contexto, nos podemos referir a este como el mundo de la vida. Deborah Paniagua postula que el mundo de la vida es una estructura compleja, conformada por el mundo natural, el mundo construido y el mundo social. Debido a esto, la arquitectura, por excelencia, nos permite asomarnos al ethos<sup>232</sup> histórico de donde surgió y entender desde ahí, sus significados. La arquitectura es un fenómeno interrelacionado arraigado a su base existencial. Por eso se hace necesario estudiarla desde ahí, como una concreción de la dimensión existencial del hombre, de su forma concreta de habitar el mundo.<sup>233</sup>

Pero, lo que menciona Paniagua como *mundo construido*, se propone definirlo como *mundo material*, ya que dentro de este mundo existen también determinados objetos con los que se interactúa diariamente, los cuales influyen también sobre el mundo de la vida. Es decir, por medio de los objetos se concretiza también esta dimensión existencial del hombre,

y referirse a éste sólo como un mundo construido hace una referencia más específica a las edificaciones, dejando fuera a los objetos.

Por esta razón, el objeto de estudio de esta investigación está fuertemente vinculado con el mundo de la vida, ya que se trata precisamente establecer la relación que existe entre la arquitectura y el diseño industrial, como expresiones concretas de un mismo mundo de la vida, del cual surgen determinadas corrientes de diseño tanto en arquitectura como en diseño industrial, y que se definen históricamente en un tiempo y espacio determinados, (un mundo de la vida determinado) como sería la Bauhaus o el diseño en México. También es parte de esta investigación establecer si esta relación se lleva a cabo solamente por un mundo de la vida común y su proyección material, o existen otro tipo de relaciones más profundas entre las dos disciplinas.<sup>234</sup>

Para poder ejemplificar de mejor manera la relación existente entre el mundo de la vida y su producción material se utilizará el esquema 2, al cual no se le agregó el mundo social y el natural que menciona Paniagua para evitar complicaciones y poder enfocar la investigación a su campo de acción que sería el mundo material.

De este esquema 2 se puede establecer la importancia de la producción material dentro del mundo de la vida, lo cual nos lleva a proponer que para poder comprender la historia del hombre también se hace imprescindible el estudio de toda su producción material. Esta postura encuentra apoyo en Cassirer quien dice:

La característica sobresaliente y distintiva del hombre no es su naturaleza metafísica o física sino su obra. Es esta obra, el sistema de las actividades humanas, lo que define y determina el círculo de humanidad. Todas las obras humanas surgen en particulares condiciones históricas y sociales y no comprenderían jamás estas condiciones especiales sino fuéramos capaces de captar los principios estructurales generales que se hallan en la base de

231 S. Moscovici, *op.cit.*, p. 134.

232 Conceptos de lugar, carácter, creatividad y dinamismo, por lo tanto lleva implícita la idea de identidad temporal, continuamente creada y renovada.

233 Débora Paniagua. *Extracto de tesis inédita*.

234 Estos otros tipos posibles de relaciones se estipularán más adelante, cuando se defina la relación.

estas obras.<sup>235</sup>

Se busca entonces con esta investigación colaborar en encontrar la relación existente entre la producción de arquitectura y diseño industrial, estos principios estructurales que menciona Cassirer son de gran importancia, ya que definirlos nos permitirán encontrar la base por la cual se relacionan las obras de una época determinada, permitiendo encontrar, definir e incluso medir las relaciones entre los objetos y los espacios. Por todo lo anterior, el mundo de la vida ejercerá un gran papel en el desarrollo de la investigación, planteando las bases de la relación entre la arquitectura y el diseño industrial.

## Los procesos de influencia y el mundo de la vida

Ya se han definido con anterioridad las unidades de análisis, que pueden ser definidas como individuos o agrupaciones; estas pueden fungir como emisores o receptores de una influencia e incluso ambos a la vez, y que también por medio de sus obras pueden generar o representar una relación entre la arquitectura y el diseño industrial. Pero ante todo es necesario dar su lugar a lo siguiente, el mundo de la vida ejerce un papel importante durante el proceso de influencia, ya que el mundo de la vida determina las acciones y decisiones de los individuos dentro de los procesos de influencia.

Dentro del ámbito de la psicología social<sup>236</sup> se ha estudiado el impacto del mundo de la vida sobre una influencia en específico. En los resultados de un estudio psicológico sobre la influencia de una minoría sobre un grupo determinado, Moscovici llega a la siguiente conclusión sobre el mundo de la vida en los procesos de influencia, refiriéndose a él cómo *espíritu de la época*:

Podemos concluir que las circunstancias normativas, ya sean favorables o desfavorables a la posición de la minoría, podrían afectar en cierta medida y algunas ocasiones su grado de influencia y, a veces, la naturaleza de esta influencia. En cualquier caso, el "espíritu de la época" parece constituir un factor de la influencia de una minoría que no debemos menospreciar si deseamos comprender la innovación, no solamente en el laboratorio, sino también y sobre todo en la vida real.<sup>237</sup>

Basándonos en estas argumentaciones, el contexto o espíritu de la época que menciona Moscovici se puede esbozar bajo el concepto de "mundo de la vida". Así, este mundo de la vida no sólo influye en el individuo y en su obra como un reflejo del "espíritu de la época", sino también en el proceso de influencia en sí, lo cual es de gran importancia para plantear y desarrollar cómo se da este fenómeno.

235 Ernest Cassirer, *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*, FCE, México, 1965.

236 Apoyándose en esta disciplina se desarrollara el proceso de influencia

237 S. Moscovici, *op.cit.*, p. 167.

La década de 1920, con la Revolución de 1910 como detonador, puso a México frente a la posibilidad de asumir su singularidad cultural al tiempo que asimilaba las corrientes de las vanguardias políticas y artísticas activas en el agitado clima internacional de la primera posguerra.

Esto atrajo la atención de no pocos observadores hacia nuestro país. El norteamericano William Spratling hablaba así de un “Renacimiento mexicano”. El mismo, como arqueólogo, escritor (amigo de William Faulkner), orfebre y arquitecto era un verdadero hombre del renacimiento. Dejó en su autobiografía una excelente descripción del México que encontró en 1926.

Frans Blom me había dado una media docena de tarjetas de presentación. Una iba dirigido a un hombre llamado Diego Rivera, otra era para Frances Toor, y también estaba ese maravilloso viejo editor de *Excelsior*, Rafael Heliodoro Valle. A través de él conocí al Dr. Atl, a Orozco y a arquitectos como Obregón Santacilia, así como a un joven indio oaxaqueño de nombre Rufino Tamayo, todos los cuales tienen ahora su propio sitio en el mundo del arte”. Y agregaba: “Entre la gente que se encontraba haciendo cosas en México por aquel entonces estaban Edward Weston y Carlton Beatts, autor de varios libros tempranos pero aun notables sobre México. Weston vivía en pecado con la encantadora Tina Moddoti, quien, como Weston, sería uno de los grandes fotógrafos de aquel periodo.”<sup>238</sup>

La contradicción era propia de la época, Obregón Santacilia la advertía al describir el ambiente de esos años enfatizando el estímulo de la Revolución sobre los jóvenes:

En pleno 1920 nos encontramos descubriendo a México”, sin dejar por ello de mantener los ojos abiertos al exterior. Así, Obregón recordaba al profesor Eduardo Macedo: “Nos empezó a traer libros y periódicos modernos, y entre ellos el “*Bauformen*”, revista alemana de arquitectura que nos mostró por primera vez lo que se estaba haciendo en Europa [...] analizamos a Otto Wagner y a otros autores vieneses y alemanes. [...] Leíamos viajábamos buscábamos arte moderno en todo, en exposiciones, en el teatro, como el de la Chauve Souris que vimos en Nueva York, no apartándonos ya jamás, desde entonces, de este ideal: hacer arquitectura, buena arquitectura de nuestro tiempo. Pero a

la vez estábamos envueltos en el movimiento nacionalista de la Revolución.”<sup>239</sup>

Se puede advertir el mundo de la vida de la arquitectura de esa época, en la siguiente consecución de citas que expresan el momento que se vivía en los años del estudio, empezando con las palabras de Ramón Vargas Salguero quien dice:

Simultáneamente mexicana y moderna, que ambas dimensiones están incluidas dentro del concepto analógico de la arquitectura, encontró una segunda determinación fundamental: su sentido social. La arquitectura, que surgía como causa y efecto de una revolución social, no podía menos que manifestarse fecundada de un gran contenido social. Sus ámbitos de manifestación no fueron los espacios dispendiosos propios de las clases socavadas, sino los que exigían un concepto más democrático de la vida y, dentro de ella, de la arquitectura. Hospitales, escuelas, bibliotecas, centros asistenciales y recreativos populares y también la vivienda obrera, fueron sus campos propios legítimos en los cuales se expresó. Nunca como en ese momento se pusieron en primer plano de importancia los problemas de las grandes masas de población; nunca como entonces, estos nuevos problemas preñaron a la arquitectura incitándola a dar más de sí, para estar a la altura de la nueva realidad.”<sup>240</sup>

La modernidad mexicana empieza en los años veinte, tras la devastadora Revolución, y se trunca con los sangrientos episodios de octubre de 1968. A lo largo de estos cincuenta años, dos grandes corrientes arquitectónicas recorrieron México en movimiento pendular: por un lado, los deseos de internacionalización y, por otro, la búsqueda de unas raíces que definieran la identidad nacional, oscilando entre el racionalismo moderno y la adhesión a lo vernáculo.”<sup>241</sup>

El movimiento moderno trascendió las particularidades nacionales, irrumpiendo en los primeros años treinta para unificar en un único lenguaje, convertido en estilo las arquitecturas de los años Cuarenta y Cincuenta. Figuras como Juan O’Gorman, Mario Pani o Augusto Álvarez, por sólo citar algunos, fueron apóstoles del funcionalismo internacional. Como dice Fernando González Gortazar en *La Arquitectura Mexicana del siglo XX*: “todas las grandes corrientes universales del siglo XX han tenido aquí sus seguidores y no se trató de simples transcripciones sino de interpretaciones desde una sensibilidad distinta, adecuándose, además, a las condiciones climáticas, tecnológicas y económicas de la realidad mexicana. El uso del color y el tra-

238 Víctor Jiménez, Colección de artículos, *op. cit.*, p. 126.

239 *Ibidem*, p. 136.

240 José María Bilbao, *op. cit.*

241 Miquel Adrià, *op. cit.*

tamiento de los espacios abiertos son ejemplo de ello".<sup>242</sup>

Curiosamente el que definió en los años cuarenta las características mexicanas de la arquitectura mexicana fue Juan O'Gorman, quien construyó en su juventud la primera obra racionalista del continente. O'Gorman afirmó que "en México la arquitectura moderna es la negación de lo mexicano; la arquitectura moderna mexicana sólo puede realizarse actualizando la inocua y verdadera tradición de México que es la prehispánica. Y las características del arte auténtico deberían ser: la forma piramidal; relación dinámica de ejes y formas; la decoración profusa e interdisciplinar; la exageración tridimensional de volumen y espacio; y la armonía de forma, color y materia con el lugar y el paisaje. "Ni el mismo Teodoro González de León habría imaginado en sus primeros años de profesión, militantemente moderna e internacional, que el manifiesto de O'Gorman le quedaría a su medida unos años después".<sup>243</sup>

Para 1946, con el primer presidente civil, el licenciado Miguel Alemán, hay un cambio sustancial en las estructuras político administrativas mismo que coincide con la terminación de la segunda Guerra Mundial; se da entonces un giro favorable hacia la transformación económica, donde se encuentra un campo abierto y promisorio para la industria local, con el consiguiente ascenso de la burguesía. La prosperidad que se alcanza, hace posible que la arquitectura internacional encuentre un campo propicio para manifestarse, dejando en un segundo plano las búsquedas dentro de una afirmación de la identidad. Se trata de un periodo en que se enfrentan las propuestas nacionalistas y los deseos de internacionalismo, que estarán presentes en la obra de numerosos arquitectos y Del Moral no será la excepción.<sup>244</sup>

El estilo internacional fue visto en México como una opción apropiada, ya que respondía a la imagen de progreso y modernidad que solicitaban las clases altas -grandes vidrios, estructuras diáfanas, imagen higiénica y contacto con la naturaleza-, así como para los rentistas no había duda que la nueva arquitectura era más barata. Augusto H. Álvarez, el más radicalmente moderno del panorama mexicano de mitad del siglo, afirmaba: "No creo tener el derecho a renunciar a la gestación de una nueva cultura y de un nuevo sentido de la vida universal en el que se van diluyendo los rasgos de las naciones."<sup>245</sup> A su zaga, notables arquitectos como Juan Sordo Madaleno, Ramón Torres o Héctor Velázquez sembraron de modernidad el México de mi-

tad del siglo XX.

242 Fernando Gonzáles Gortazar, *La arquitectura mexicana del siglo XX*, Conaculta, México, 1994, p.14.

243 Víctor Jiménez, *op.cit.*, p. 20.

244 *Ibidem*, p. 258.

245 Humberto Ricalde, *Augusto H. Álvarez, 1914-1995*, Arquine 15, México, 2001, p 76.

## Influencia por conformidad

El proceso de influencia por conformidad responde a la idea de que una persona modifica su posición en la dirección de la posición de un grupo. De esta manera una persona es influenciada por un grupo, cuando esta persona al principio estaba en desacuerdo con el grupo y después cambia para ir hacia él.

Aplicando lo anterior al tema de estudio, se podría decir que existió un proceso de influencia por conformidad por parte de la Bauhaus, si los diseñadores mexicanos que comenzaron a crear obras con características de la Bauhaus, antes hubieran realizado obras basándose en otras posturas diferentes.

Pero para poder definir de una mejor manera esto, los autores plantean que hay que tener cuidado con la distinción entre acuerdo público y acuerdo privado:

- Acuerdo público (sumisión): El cambio manifiesto de comportamiento del individuo en dirección de la posición del grupo, es decir el individuo cambia sólo en sus acciones pero no en su pensamiento.
- Acuerdo privado (aceptación) El cambio de actitud latente del individuo en dirección de la posición del grupo, es decir el cambio tanto en sus acciones como en su pensamiento.

Para que se pueda dar este tipo de influencia de la Bauhaus hacia México, se necesitaría que la primera haya ejercido alguna presión de algún tipo, para que los diseñadores mexicanos hayan aceptado esta influencia por sumisión, lo cuál no parece haber sucedido. En el caso de que la influencia por conformidad se hubiera generado por aceptación, se necesitaría que los diseñadores mexicanos hubieran

aceptado las posturas de la Bauhaus por parecerles pertinentes, esta aceptación entonces estaría determinada por el mundo de la vida conformado por las características sociales, económicas, políticas o tecnológicas de la época, lo cual se proyectaría en su posición.

El acuerdo privado parece ser un proceso de influencia por conformidad adecuado para analizar el caso de influencia que nos ocupa dentro de este estudio, pero habría que ahondar un poco más en la conformidad para poder tomar este concepto como base para el estudio.

Entonces se hablará a continuación de los factores que influyen sobre la conformidad, los cuáles son:

- Las características del individuo expuesto a la presión del grupo. Este punto nos plantea dos cosas importantes, que debe de haber un grupo que ejerce presión sobre un individuo, y que éste posee características que influyen sobre la conformidad. Estas características son planteadas dentro de dos campos generales, una es la nacionalidad ya que la cultura de las personas influye sobre que tanto se conforman los individuos, y generó ya que las diferencias entre mujer y hombre también cambian el nivel de conformidad.
- Las características del grupo origen de la presión: Esto es que el grupo que ejerce presión también poseerá características que influirán sobre el grado de conformidad. El tamaño del grupo es una característica importante ya que existe una relación entre la cantidad de individuos y el grado de conformidad, esta relación se da también con el grado de unanimidad que posea el grupo mayoritario
- La relación entre el grupo y el individuo: Este factor está determinado por el nivel de interdependencia del individuo y del grupo a las recompensas, el grado de atracción que el gru-

po ejerce sobre el individuo, el grado de aceptación que este último siente por parte del grupo, y el status del individuo en el seno del grupo.

De los factores analizados con anterioridad se pueden extraer los siguientes aspectos, para que se dé un proceso de influencia por conformidad debe de existir un grupo mayoritario que genera una influencia sobre los individuos, y que el nivel de conformidad dependerá de las características del individuo y del grupo, así como de su relación. A partir de estas características, se empiezan a notar algunas inconsistencias que nos llevan a cuestionar el papel de la influencia por conformidad dentro de la influencia que la Bauhaus a México, ya que el grupo de la Bauhaus no formó una mayoría, más bien era una minoría cuando entró en el contexto mexicano, y no se ejerció ninguna presión por parte de la Bauhaus a los diseñadores mexicanos, lo cual impide aplicar el concepto de conformidad como el proceso de influencia que se dio entre la Bauhaus y México.

Entonces la única manera en que nos podríamos referir al proceso de influencia por conformidad en el contexto mexicano, sería cuando la influencia de la Bauhaus en México ya haya creado una mayoría dentro de los diseñadores mexicanos, y éstos formaron un grupo mayoritario que influyeran a individuos o minorías. Entonces se podría hablar de influencia por conformidad, cuando escuelas como la Facultad de Arquitectura de la UNAM o la Universidad Iberoamericana en su carrera de Diseño Industrial, se basaron en la Bauhaus para implementar su plan de estudios.

Ahora se ahondara en los factores que influyen en la conformidad en el contexto de este estudio

- Las características del individuo expuesto a la presión del grupo serían las de los estudiantes tanto de las escuelas de Arquitectura como de diseño industrial, que buscan o tienen interés de actuar en el campo del diseño.

- Las características del grupo de origen de la presión, conforme a lo planteado por Moscovici<sup>246</sup> serían la comunidad de maestros y profesionales que se estipularon en el párrafo anterior, que poseen renombre y que desarrollan sus trabajos y posturas con un reconocimiento dentro del mismo grupo, generando entonces un tamaño del grupo grande lo que aumenta su influencia y jerarquía.

- Y la relación entre el grupo y el individuo es claramente una relación profesor alumno, donde el nivel de interdependencia a las recompensas es alta debido a que los alumnos necesitan la aprobación de sus maestros para aprobar sus materias dentro de la escuela, el grado de atracción también es alto debido a que es la carrera que los alumnos escogen libremente, buscando por lo tanto por parte del alumno una aceptación y un status posterior dentro del gremio.

Ya habiéndose establecido los factores de los elementos de la conformidad. La influencia de la Bauhaus puede ser categorizada bajo las siguientes teorías.

## La influencia normativa por conformidad

Una razón para conformarse es el deseo de adquirir recompensas del grupo y/o deseo de evitar los castigos de esto.<sup>247</sup> Este tipo de influencia se podría dar en los diseñadores que buscan el reconocimiento de su labor o su obra, de tal manera que se ajustan a las normas de la mayoría para evitar que su obra sea rechazada o despreciada. Este tipo de influencia aumenta dentro del círculo del diseño ya que por ser comúnmente las obras expuestas a un gran público, sabe de antemano que sus respuestas son vigiladas por los miembros del grupo.

Por todo esto, se puede establecer el desarrollo de la influencia de la Bauhaus por medio de los profesores que generaban una influencia por conformidad a sus alumnos. Se puede constatar la influencia que tuvieron las unidades de análisis mexicanas, debido a su acercamiento a los alumnos por medio de la Escuela Nacional de Arquitectura, ya que durante los años cuarenta, los Talleres eran seis: el de Mauricio de María y Campos, el de Enrique Del Moral, el de Alonso Mariscal, de Augusto Pérez Palacio, de Enrique Yáñez y el de Enrique de la Mora. En 1941, Yáñez deja la escuela y en 1942 De la Mora pide una licencia. En 1945 se incorpora Mario Pani y Augusto H Álvarez volviendo a unificarse los seis Talleres que trabajarían, convirtiéndose en el eje central de la escuela, con sus particularidades hasta el cincuenta.<sup>248</sup> Constatando por medio de esto la actuación de las unidades de análisis dentro de la educación de los alumnos, por lo cual la influencia de su obra y pensamientos sería transmitida a través de normas y estatutos escolares.

247 Deustch M, Gerard H.B, *A study of normative and informational social influences upon individual judgment*, Research center for human relations, New York, 1955.

248 UNAM, Facultad de arquitectura, Cuadernos de arquitectura y docencia, 2001, p. 80.

## Influencia informacional por conformidad

La influencia informacional se ejerce cuando una persona se conforma bajo la presión del grupo debido a que ésta desea tener una percepción exacta de la realidad.<sup>249</sup> En general mientras menor es la confianza de una persona en la validez de su posición, mayor es la susceptibilidad a dejarse influenciar por lo que respecta a la información. La confianza depende a su vez de factores como la ambigüedad y la dificultad del estímulo en cuestión.<sup>250</sup> Individuos que están empezando a aprender una profesión son los más susceptibles a este tipo de influencia, la cual es la base para la conformación de los profesionales, y por lo tanto el caso de estudio dentro de esta investigación se fundamentara en esto.



Imagen 1: Tesis de Carlos Le Duc

Extraído de Carlos Le Duc, *Escuela primaria en el puerto de manzanillo*, tesis para obtener el título de Lic. en Arquitectura, UNAM, 1935.

249 Deustch M, Gerard H.B, *op. cit.*

250 Allen, V. L., *Situational factors in conformity*. In L. Berkowitz (Ed.), *Advances in experimental social psychology*, Academic Press, Orlando E.U., 1965, pp. 133-176. Citado en S. Moscovici, *op. cit.*, p. 187.

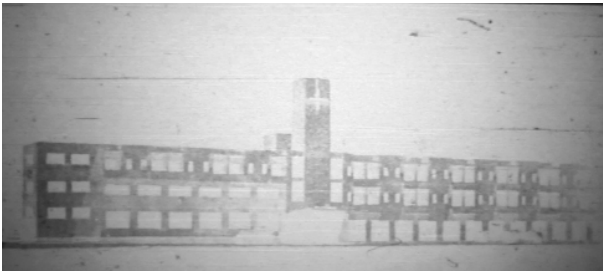


Imagen 2: Tesis de Ramon Carlos Aguayo.

Extraído de Ramón Carlos Aguayo, *Hotel balneario en la ciudad de Aguascalientes*, tesis para obtener el título de Lic. en Arquitectura, UNAM, 1937.

## El papel de la Bauhaus en los planes de estudio de las nuevas escuelas de diseño

Se habló en el primer capítulo sobre el plan de estudios aprobado en la ENA en 1949, que introdujo fuertes cambios en la estructura académica de cada una de las áreas de conocimiento. Aunque aun muchos cambios quedaron en papel y en las buenas

intenciones, la mayoría de los profesores siguió impartiendo sus cursos a la manera tradicional y como se puede observar en los programas particulares existentes en los archivos de la Facultad, ni siquiera se preocuparon por modificarlos para adecuarlos al nuevo plan, acentuando la falta de vinculación de

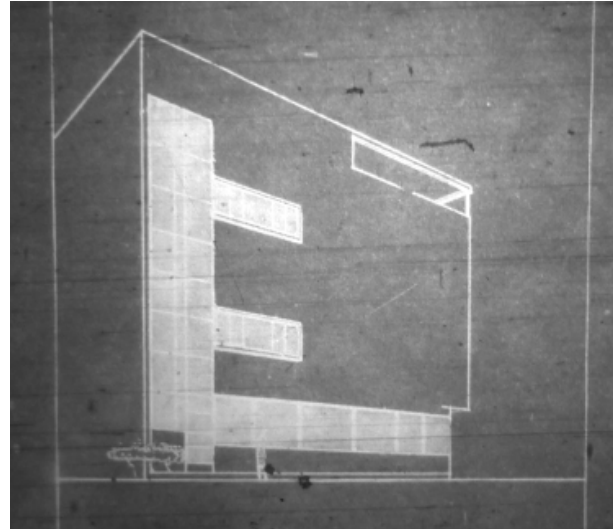


Imagen 4: Tesis de Eduardo Méndez.

Extraído de Eduardo Méndez Fernández, *Perspectiva del edificio de departamentos esq. Jalapa y Tabasco*, tesis para obtener el título de Lic. en Arquitectura, UNAM, 1939.

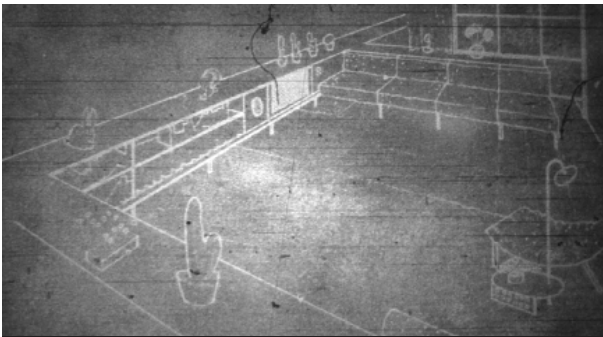


Imagen 3: Tesis de Augusto H. Álvarez.

Extraído de Augusto H. Álvarez, *Sanatorio de maternidad*, tesis para obtener el título de Lic. en Arquitectura, UNAM, 1945.

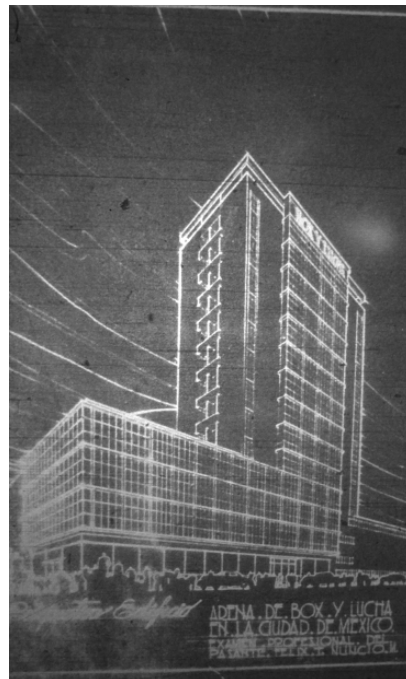


Imagen 5: Tesis de Eduardo Méndez.

Extraído de Eduardo Méndez Fernández, *Perspectiva del edificio de departamentos esq. Jalapa y Tabasco*, tesis para obtener el título de Lic. en Arquitectura, UNAM, 1939.





Imagen 6: Tesis de García Soldevilla.

Extraído de R. Armando García Soldevilla, *Casa para familia con ingreso mensual de 400 a 500 pesos*, tesis para obtener el título de Lic. en Arquitectura, UNAM, 1945.

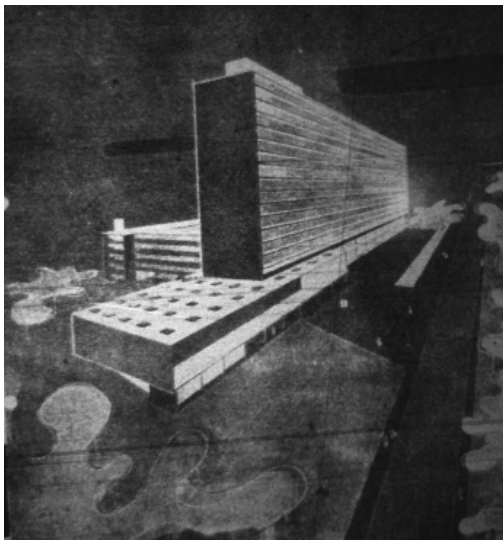


Imagen 7: Tesis de Gallo Carpio

Extraído de Gustavo Gallo Carpio, *Edificio comercial en la ciudad de México*, tesis para obtener el título de Lic. en Arquitectura, UNAM, 1948.

estos conocimientos con el Taller de Composición, relegándolos a un conocimiento de acumulación cultural. La creación de las materias de Educación Plástica I y II en el primero y segundo año y el volumen en el otro, intentaba modernizar la Escuela reproduciendo el curso de Albers, Itten y Mohly Nagy de la Bauhaus de los años treinta, que Gro-

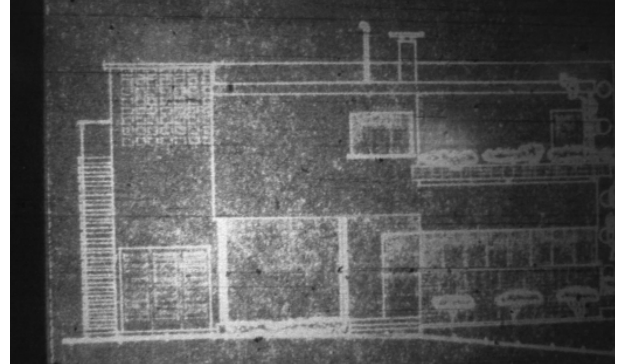
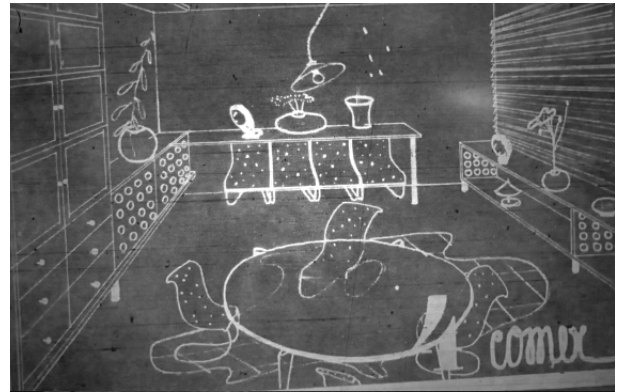


Imagen 8: Tesis de desconocido.

Extraído de Desconocido, tesis para obtener el título de Lic. en Arquitectura, UNAM, 1939.

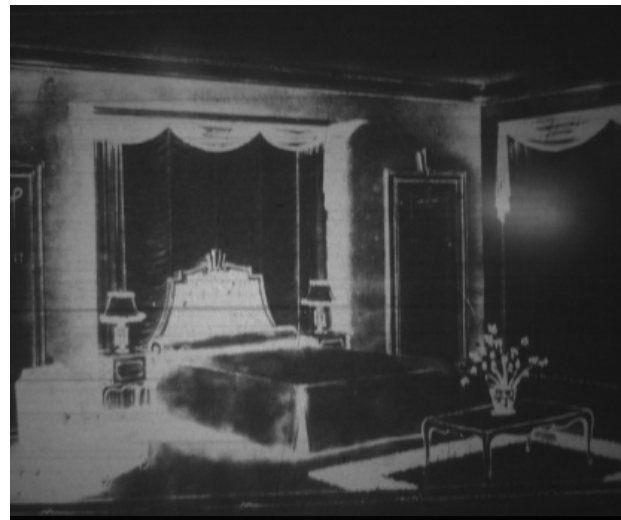


Imagen 9: Tesis de Pedrazzi Casillas.

Extraído de Cesar Pedrazzi Casillas, *Edificio de apartamentos de Lujo*, tesis para obtener el título de Lic. en Arquitectura, UNAM, 1948.

pius y Mies ya- habían introducido en los planes de estudio de Harvard e Illinois.<sup>251</sup>

251 *Ibidem*, p. 84.

La transición de una influencia por innovación a una por conformidad se puede advertir en Las modificaciones académicas que se lograrían durante

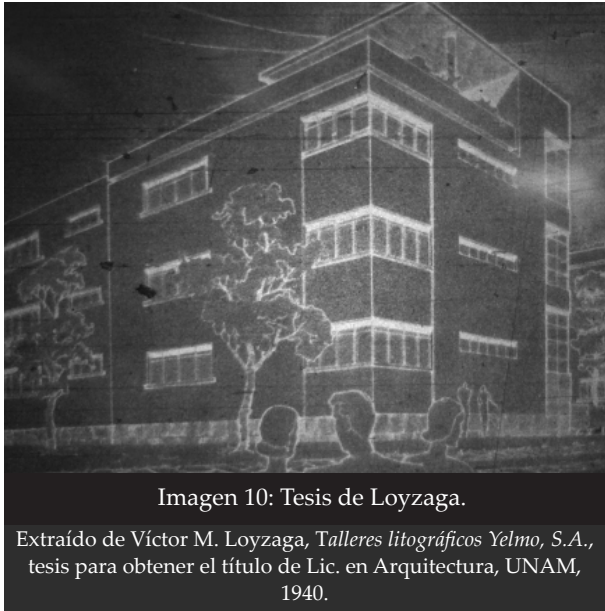


Imagen 10: Tesis de Loyzaga.

Extraído de Víctor M. Loyzaga, *Talleres litográficos Yelmo, S.A.*, tesis para obtener el título de Lic. en Arquitectura, UNAM, 1940.

los años veintes en la ENA, como expone Enrique Del Moral al decir:

No fue por una influencia directa de Arquitectos extranjeros de fama internacional, sino a través de la enseñanza de dos Arquitectos, Guillermo Zarraga, quien planteo cierto tipo de problemas que fueron reinterpretados y aclarados por Villagrán en su clase de teoría de la arquitectura, hasta convertirse con los años en una serie de principios doctrinales y teóricos que permitieron a quienes los absorbieron y transmitieron posteriormente en la enseñanza en la escuela, plantearse el problema arquitectónico como una investigación personal en el programa y en sus necesidades.<sup>252</sup>

Aunque dentro de la enseñanza no se admiten influencias extranjeras, o sólo son comprobables dentro de lo que se habló en el párrafo anterior, la obra de algunos arquitectos las reflejan, de tal manera que aunque si se puede hablar de un regionalismo en la obra arquitectónica mexicana, no se puede dar por descartado la internacionalización.

En cuanto a la carrera de Diseño Industrial que em-

pezó hasta 1969, y se puede advertir una clara influencia de la pedagogía impartida en la Bauhaus, Incluso su fundador Horacio Duran lo menciona así:

Se empezó con 10 semestres de los cuales el alumno cursaba los dos primeros en la Escuela de Arquitectura, los otros ocho semestres en Diseño Industrial con un programa que Horacio Duran Navarro estructuró a partir de su experiencia personal como diseñador, además del modelo de la carrera de arquitectura y de los planes y programas de estudio de escuelas como la Bauhaus, Ulm y del

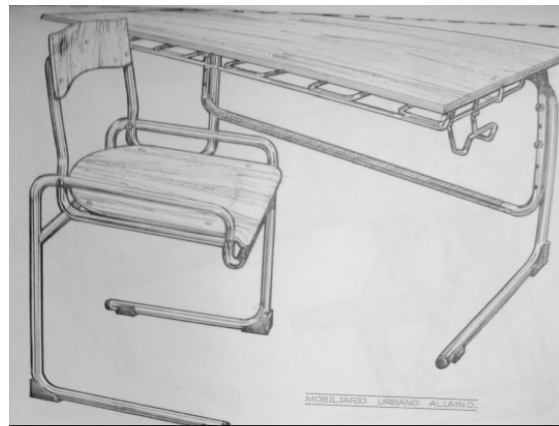


Imagen 11: Tesis de Gabriel Simón Sol.

Extraído de Gabriel Simón Sol, *Mobiliario escolar básico*, tesis para obtener el título de Lic. en Diseño Industrial, UNAM, 1975.

Instituto Tecnológico de Illinois, que era el heredero de aquel instituto de diseño que creara Moholy Nagy en Chicago. Los elementos de ahí tomados los fui confrontando con la experiencia que se tenía del país y la idiosincrasia de nosotros como mexicanos, sin que por ello se perdiera de vista el objetivo universitario.

El plan de estudios fue aprobado el 15 de diciembre de 1967. Había en esos programas ciertos elementos constantes; en todos ellos se ponía el acento en el desarrollo de la capacidad creadora a través de lo que en la Bauhaus se llamó el "workurs", que era un planteamiento que había trascendido a todas las escuelas de diseño con nombres tan diferentes como: diseño básico, curso fundamental de educación visual, etc. El curso consistía principalmente en procurar un aumento en la sensibilidad hacia la forma. Este Workurs que se comenzó a desarrollar había sido enriquecido con los distintos enfoques pedagógicos que le había dado gente como Johannes Itten, Paul Klee, Moholy Nagy, Wassily Kandinski, todos ellos artistas renombrados, que de alguna manera demostraron que la visión y en general la percepción, puede ser ampliada en sus

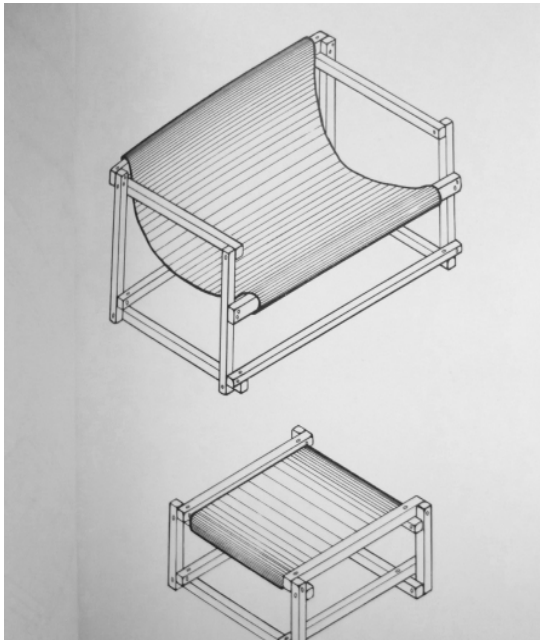


Imagen 12: Tesis de Cristina Gonzáles.  
 Extraído de Cristina Gonzáles, *Mobiliario para exportar*, tesis para obtener el título de Lic. en Diseño Industrial, UNAM, 1976.

integrada de imágenes visuales.<sup>253</sup>

Por todo lo anterior, se puede advertir una aplicación pedagógica al estilo Bauhaus tanto en arquitectura como en diseño industrial, aunque esta influencia se percibe de menor intensidad en arquitectura, el origen común de las dos carreras y la concepción del diseño a partir de una búsqueda de la modernidad relaciona las enseñanzas, y por lo tanto se puede decir que a partir de aquí se ha dado ya una influencia por conformidad, que puede crecer o disminuir o incluso depender de cada individuo que la recibe.



Imagen 14: Tesis de Gloria Centeno.  
 Extraído de Gloria Centeno, *Muebles de Cuanajo*, tesis para obtener el título de Lic. en Diseño Industrial, UNAM, 1980.



Imagen 13: Tesis de Leticia Chávez.  
 Extraído de Leticia Chávez, *Mobiliario multifuncional*, tesis para obtener el título de Lic. en Diseño Industrial, UNAM, 1977.

posibilidades. Posee esa capacidad para lograr una adecuada unidad en la composición, es decir, con una proporción equilibrada en sus elementos y un dominio profundo del color, una herramienta de uso permanente para el Diseñador Industrial al que había que darle un espacio razonable. En el programa se insistía pues, en el desarrollo de una imaginación creadora alrededor de la percepción

253 UNAM, Facultad de arquitectura, Cuadernos de arquitectura y docencia, 2001, p. 90.

## Las tesis de los alumnos de Arquitectura

Para poder tener una mayor comprensión del fenómeno de conformidad, es necesario abordar lo que los alumnos de la escuela de arquitectura realizaron como tesis. Para esto se documentaron las tesis de la ENA a partir de 1930 hasta 1950.<sup>254</sup> Se encontró que dentro de este periodo se presentaron 233 tesis de las cuales se encontró una clara tendencia hacia el movimiento moderno, es decir de todas las tesis consultadas, incluso las más cercanas a 1930, desarrollaban propuestas que pertenecían al movimiento moderno, por lo tanto los alumnos ya no seguían los cánones clásicos, se puede decir entonces que los alumnos durante esta etapa de 1930 a 1950 desarrollaban la misma arquitectura que las unidades de análisis escogidas. Por lo que se puede hablar de un paralelismo entre la obra desarrollada por los profesionales con reconocimiento que fueron escogidos como unidades de análisis y los alumnos. Cabe aclarar que por la antigüedad de las tesis no se encontraron imágenes o planos de las obras en todas ellas, aun así la imagen 1 nos muestra la tesis con ejemplos ilustrados más antigua que se encontró, esta es de 1935 y es una obra de Carlos Le Duc.

En la imagen 2 se expone el proyecto de una iglesia por Ramón Carlos Aguayo en 1937. Como se puede apreciar la obra ya posee rasgos de arquitectura moderna incluso en la parte derecha se puede alcanzar a apreciar el levantamiento del edificio por pilotes, como Le Corbusier planteaba.

También se pueden encontrar en lo que se refiere a mobiliario lo propuesto dentro de su tesis por los alumnos de arquitectura. Un ejemplo de esto, está en la tesis de uno de nuestras unidades de análisis Augusto H. Álvarez.

Dentro de la Imagen 3 se puede encontrar el boceto

de los interiores con un uso de mobiliario a base de tubular delgado y tapizados ligeros muy parecido al desarrollado por Mies o Breuer. A continuación se mostrara con una serie de imágenes como una muestra de las tesis consultadas.

El mobiliario moderno que incluye Augusto H. Álvarez es el único con una similitud al de la Bauhaus siendo que en las demás tesis se pueden encontrar mobiliario de otros estilos como lo muestran las imágenes 8 y 9.

De estas tesis (imagen 4, 5, 6, 7 y 10) se puede observar por lo tanto una clara tendencia hacia la experimentación dentro del movimiento moderno, pero no se puede hablar de una influencia directa de la Bauhaus, sino como se dijo anteriormente encuentra el mismo fenómeno en la obra de las unidades de análisis mexicanas.

Para fundamentar lo anterior se puede encontrar obra arquitectónica similar a la obra de Gropius como lo muestra la imagen 10.

254 Extraído de TESIUNAM, <http://www.dgbiblio.unam.mx/> el 28 de Abril del 2010.

## Capítulo III.

# Límites entre innovación y conformidad

---

### Las tesis de los alumnos de Diseño Industrial

La carrera de Diseño Industrial fue abierta hasta 1967, por lo cual, las tesis más antiguas que se encontraron fueron de la década de los 70. Dentro de estas tesis se tomaron como muestra en las que se diseñó mobiliario, las cuales se exponen en las imágenes 11, 12, 13 y 14.

La tesis que tiene como resultado la imagen 11 aborda mobiliario escolar, el objetivo de la tesis era buscar alternativas para reducir su costo y favorecer su producción en serie. Como se puede observar, la estructura está elaborada a base de tubo doblado así como un volado al no cerrar el cuadro que forma su estructura, estas características nos recuerdan a las sillas que Marcel Breuer diseñó en 1928 aunque con otros materiales como el uso de madera natural en sus apoyos.

La tesis que se muestra en la imagen 12 se centra en diseñar mobiliario que permita un transporte transnacional, para lo cual se diseñó de manera desarmable ocupando con esto el menor espacio posible para su embalaje. Se puede hablar por lo tanto de mobiliario de corte funcionalista, ya que busca con la menor cantidad de materiales y procesos llegar a la solución adecuada.

El mobiliario de la imagen 13 también hace uso del tubo doblado de la misma manera que lo llegaron a hacer Breuer o Mies, lo que nos muestra un parecido en la forma resultante. La contribución que realiza esta tesis, es que por medio de esta estructura de tubo doblado se pueden resolver diferentes funciones dentro del hogar, lo cual nos habla de una búsqueda por la generación de mobiliario para viviendas con espacios reducidos, característica que los exponentes de la Bauhaus nunca mostraron,

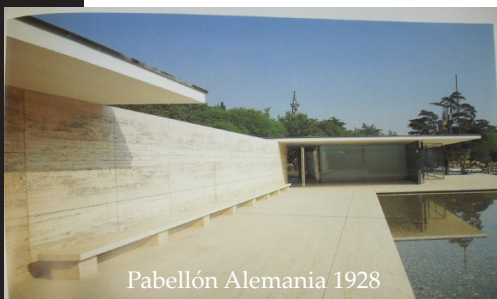
aunque predicaron un diseño para los obreros y las viviendas en serie.

Esta última tesis, que se expone en la imagen 14, se incluye como una muestra de que las formas clásicas aun seguían siendo parte de lo que se proponía dentro de la carrera de diseño industrial, por lo tanto, esto nos habla de que no solo se diseñaba con base en la corriente moderna.

De las 78 tesis que se encontraron durante la década de los 70, sólo las 4 tesis expuestas en las imágenes 11, 12, 13 y 14 abordan el tema del mobiliario. Si se comparan las tesis de las imágenes 11, 12 y 13 con el mobiliario de los exponentes de la Bauhaus se podría decir que solo son similares en su estructura a base de tubos doblados y volados. Pero aun así se considera que es muy poca la información como para poder emitir un juicio sustentado.

M  
I  
E  
S  
  
V  
A  
N  
  
D  
E  
R  
  
R  
O  
H  
ECuadro 1: Mies-México  
1920-1930

Casa Tugendhat 1928



Pabellón Alemania 1928



Casa Esters 1928



Apartamentos Weisenhof 1927

Imágenes extraídas de Luiz Trigueiros, *et. al.*, Mies van der Rohe 1886-1969, Blau, Lisboa, 1999.



Casa Diego y Frida 1930 Juan O'Gorman



Granja Popotlá 1925 José Villagrán



Casa Gómez Morin 1931 Obregón Santacilia

Imágenes extraídas de Víctor Jiménez, *op. cit.*, y Ramón Vargas Salguero, *op. cit.*

M  
É  
X  
I  
C  
O

Dentro de los capítulos anteriores se han analizado los hechos históricos sobre la influencia de la Bauhaus en México, a la luz de la teoría de los procesos de influencia desarrollada por la psicología social.

Habiendo planteado cómo se desarrollan estos procesos de influencia y sus características particulares para el caso específico de este estudio, este capítulo se enfocará en analizar la obra de los exponentes mexicanos y de la Bauhaus, basándose en lo definido dentro de los capítulos anteriores. Para esto, se llevará a cabo una cronología comparativa de las obras México-Bauhaus, se establecerá cuáles son los elementos invariables de las obras mexicanas en comparación con las de la Bauhaus, y se llevara a cabo un análisis cronológico de las revistas en relación a la aparición en sus textos de las unidades análisis.

## Cronología comparativa

Para llevar a cabo esta cronología comparativa se realizó una tabla donde se establecieron cronológicamente todas las obras de los arquitectos mexicanos y extranjeros involucrados en el estudio<sup>255</sup>.

Gracias a esta tabla se pueden establecer tres puntos o etapas dentro de los cuales se desarrolló la influencia de la Bauhaus en México.

1. La primera etapa (1920-1930) se caracteriza por la aparición de la Bauhaus, así como las obras de Mies y Gropius en arquitectura, de la misma forma que Breuer en Diseño Industrial. Mientras que en México se empiezan a encontrar las primeras obras de corte funcionalista de Villagrán, O’Gorman y Obregón Santacilia, siendo la casa Gomez Morin (1930) de Obregón Santacilia la que explora características más cercanas a la obra de Gropius que sus contemporáneas.

2. Una segunda etapa (1930-1950) se caracteriza principalmente por un aumento en los exponentes con una obra muy cercana a la obra de Gropius. Se



Imagen 1: Richard Neutra, Casa Lovell 1927

Cuadro II: Mobiliario de Mies van der Rohe. Primera etapa



1930



1927



1929

M  
I  
E  
S  
  
V  
A  
N  
  
D  
E  
R  
  
R  
O  
H  
E

Imágenes extraídas de Macel Otakar, *op. cit.*

255 Esta línea del tiempo se puede encontrar de manera más detallada en Anexos I

puede encontrar este acercamiento sobre todo en las nuevas generaciones de arquitectos que empezaban a realizar sus primeras obras, junto con un interés constante en realizar vivienda barata para la clase obrera, mismo interés que también comparten con Gropius. Se piensa que este acercamiento más que por una influencia directa de Gropius, se debe a la búsqueda de una ruptura de una minoría joven que inicia su carrera en arquitectura sobre una mayoría anclada a lo que para la minoría son vicios del pasados, los cuales encuentran en la arquitectura moderna su bandera de lucha, lo que nos llevaría a pensar que la razón de esta arquitectura más que por una influencia directa se debe a mundos de la vida afines.

### Cuadro III: Mobiliario de Marcel Breuer. Primera etapa



Apartamento Piscator, Berlin 1927



Par de vitrinas 1925 y 1923



Serie de tablas B9 1925-1926



Silla Wasilly 1925



Silla B33 1927-28

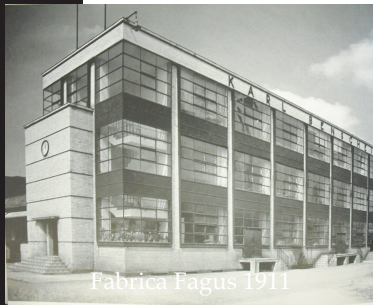


Wood Slat chair ti 1 a 1924

M  
A  
R  
C  
E  
L  
  
B  
R  
E  
U  
E  
R



W  
A  
L  
T  
E  
R  
  
G  
R  
O  
P  
I  
U  
S



Fabrika Fagus 1911



Casa Gropius, Dessau 1925



Bauhaus 1925-1926



Colonia Toerten, Dessau 1926-28



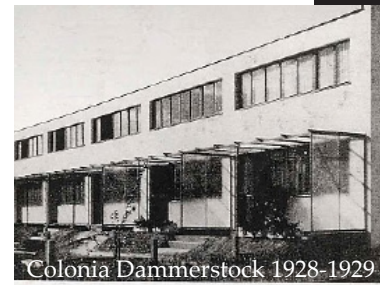
Siemensstadt 1929-1930



Weissenhof 1927



Chicago Tribune Tower 1922



Colonia Dammerstock 1928-1929



Casa Auerbach 1924

3. Una tercera etapa (1950-1970) se caracteriza por la aparición en la obra de nuevos arquitectos mexicanos de una emulación por la arquitectura de Mies van der Rohe, clasificándose ahora a los que siguen esta corriente como adscritos al estilo internacional. Es en esta etapa cuando se empieza a encontrar también una obra con una búsqueda de lo nacional o regional, esto se pudo ver en los textos consultados ya que se empieza a hablar de lo internacional vs lo local confrontándolos, aunque las obras reflejen una unión de estos dos conceptos.

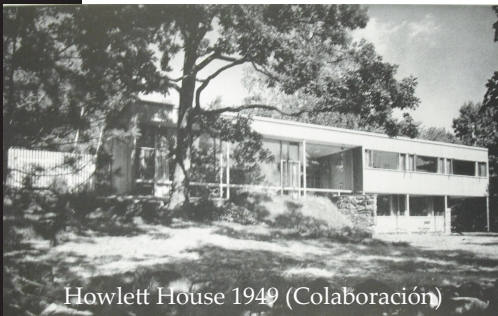
A continuación se ejemplificaran cada una de estas etapas propuestas con anterioridad con imágenes de las obras.

#### Cuadro IV: Gropius 1920-1930

Imágenes extraídas de James Marston Fitch, *Walter Gropius*, George Braziller, New York, 1960, de Luis Alegre, *Las formas de la residencia en la ciudad moderna: vivienda y ciudad en la Europa de entreguerras*, Ediciones UPC, España, 2000, y de Gilbert Lupfer, *op. cit.*



Harvard Graduate Center 1948-1950



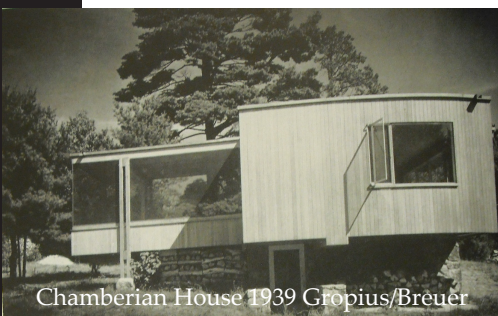
Howlett House 1949 (Colaboración)



Impington College 1936



Walter Gropius, Casa propia 1937



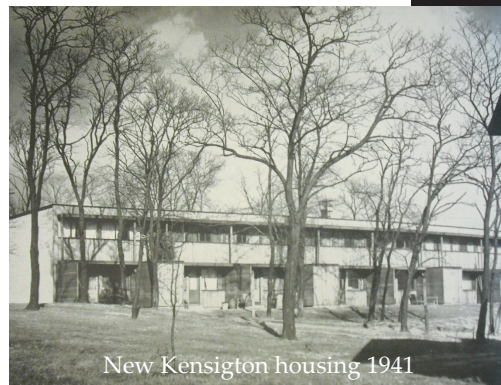
Chamberlain House 1939 Gropius/Breuer

## Primer etapa 1920-1930

Se expondrán dos cuadros, en estos se podrán comparar sobre todo desde un punto formal o expresivo las tres obras que incursionan como arquitectura moderna en México, y se compararan con la obra de Gropius y Mies hasta ese momento. Dentro del cuadro I se exponen las obras de Mies hasta 1930, así como las obras de arquitectos mexicanos más cercanas al objeto del estudio.

Como se puede observar, las obras por parte de México son muy pocas, pero ya se empieza a encontrar una ruptura por parte de algunos arquitectos con la arquitectura dominante en México. Sobre la comparación de la arquitectura mexicana de la época, con la arquitectura de Mies van der Rohe, cabe señalar que no se puede hablar de una influencia directa entre sus propuestas, ya que, aunque se encuentra una misma búsqueda por parte de los arquitectos mexicanos en solucionar sus construcciones por medio del uso de las mismas fachadas en concreto liso y la abstracción de sus construcciones a las formas geométricas más simples, usando los nuevos métodos constructivos que caracterizan la arquitectura moderna, como son los grandes ventanales, el hormigón armado y la prio-

## Cuadro V: Gropius 1930-1950

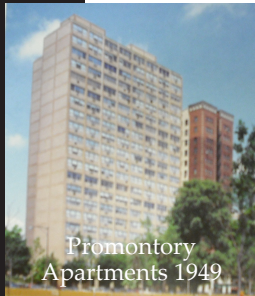


New Kensington housing 1941

M  
I  
E  
S  
  
V  
A  
N  
  
D  
E  
R  
  
R  
O  
H  
E



Lakeshore drive  
Apartments 1948-1954



Promontory  
Apartments 1949



Crown Hall 1950-1956



Instituto de tecnología de Illinois 1939-1958



Casa Farnsworth 1946-1951

Imágenes extraídas de Luiz Trigueiros, *et. al., Mies van der Rohe 1886-1969*, Blau, Lisboa, 1999, y de <http://www.farnsworthhouse.org/photos.htm> y <http://www.iit.edu> el 19 de octubre del 2010.

ridad por el uso del metal, todas estas similitudes responden a características determinadas por el mundo de la vida de cada país, en su inserción al mundo moderno, a lo internacional, a las vanguardias formales y teóricas en arquitectura, así como a la aplicación de nuevas tecnologías<sup>256</sup>. Por lo tanto, se propone que esta posible similitud no responde a una influencia directa de Mies van der Rohe a México durante esta etapa, sino a una búsqueda por la modernidad arquitectónica propia de México. El mobiliario producido por Mies durante esta etapa se caracteriza por una constante búsqueda de estructuras tubulares en tipo volado, creando así, mobiliario ligero y moderno en su expresión tanto técnica como formal, cabe señalar

<sup>256</sup> Esto se abordara en el siguiente tema mas a fondo, cuando se analizen los elementos invariables entre las obras de los autores extranjeros y los autores mexicanos.

### Cuadro VI: Mies y Breuer 1930-1950

M  
A  
R  
C  
E  
L  
  
B  
R  
E  
U  
E  
R



Casa Hagerty 1937-38



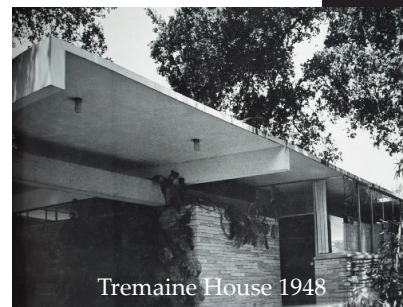
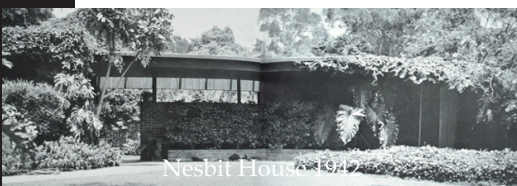
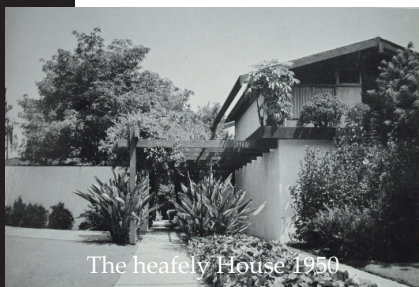
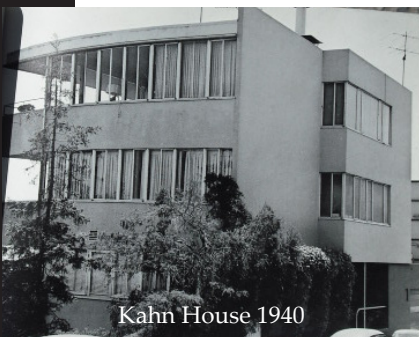
Parador mar de plata 1946



Vassar College 1951

Imágenes extraídas de <http://www.marcelbreuer.org/Works.html> el 19 de octubre del 2010.

## Cuadro VII: Richard Neutra. Segunda Etapa



que es en esta etapa cuando Mies produce más mobiliario, y cuando produce sus diseños más famosos. Cuadro II. También se incluye dentro de esta etapa la casa Lovell de Richard Neutra, que aunque en esta etapa solo cuenta con esta propuesta, es de gran importancia debido a ser la primera en Norteamérica, y la relevancia del autor para este estudio. Imagen 1.

Cuadro VIII: Mobiliario de Marcel Breuer. Segunda Etapa



Chair 1948



Chair 1932/34



Chaise-lounge, Isokon 1935/36



Adjustable armchair 1931/32

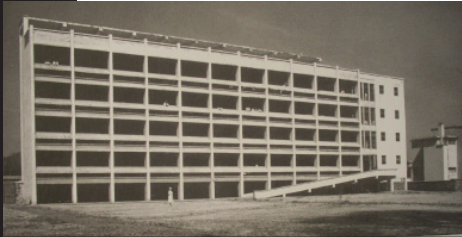


Chaise-lounge 1932/34

En lo que respecta a Marcel Breuer, dentro de esta etapa no produce arquitectura, pero al contrario que la mayoría de sus compañeros de la Bauhaus, diseña mobiliario de gran calidad, el cual con el paso del tiempo caracterizará el estilo de que se le atribuirá a la Bauhaus dentro del diseño de mobiliario al igual que Mies van der Rohe y en relación a la arquitectura de la época, su mobiliario se caracteriza por la búsqueda del uso de formas geométricas mínimas en sus estructuras y formas, contrastes con colores básicos y aplicación de nuevos materiales y procesos. Cuadro III.

Como se puede observar, aunque no exista un parecido perfecto en las obras de los exponentes mexicanos (las cuales aparecen el cuadro I) con los de la Bauhaus, se puede decir que se encuentra más parecido de la obra de los autores mexicanos con lo propuesto por Gropius (cuadro IV), en comparación con el caso de Mies van der Rohe (cuadro I). Esto debido a que tanto en la obra de los arquitectos mexicanos como en la obra de Gropius, se

J  
O  
S  
È  
  
V  
I  
L  
L  
A  
G  
R  
À  
N  
  
G  
A  
R  
C  
Ì  
A



Pabellón de cirugía 1941



Hospital de Jesús 1943



Hospital infantil 1941

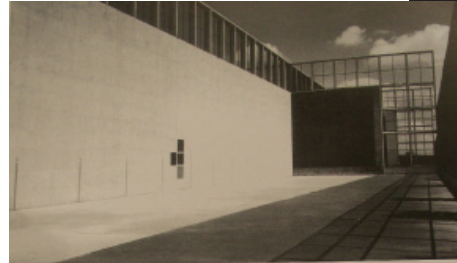


Escuela Hogar 1934



Hospital Manuel Gea Gonzáles 1942

### Cuadro IX: José Villagrán García 1930-1950



Frontón deportivo Mundet 1942



Instituto Nacional de Cardiología 1937/44



Escuela Primaria Rep. de Costa Rica 1945



Estacionamiento Gante 1945

M  
A  
R  
I  
O  
P  
A  
N  
I  
D  
A  
R  
Q  
U  
I

Cuadro X: Mario Pani, 1930-1950



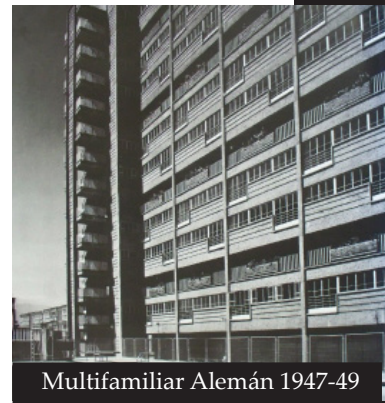
Casa particular 1935



Departamentos Río Balsas 1943-44



Conservatorio Nacional de Música 1946



Multifamiliar Alemán 1947-49



Escuela Nacional de Maestros 1945-47



Condominios 1945-47

E  
N  
R  
I  
Q  
U  
E  
  
Y  
Á  
Ñ  
E  
Z



SME 1936



Deptos. en Av. Mariscal 1939



Deptos. en Ensenada 1938



Centro Medico 1945



Deptos. Insurgentes 1936

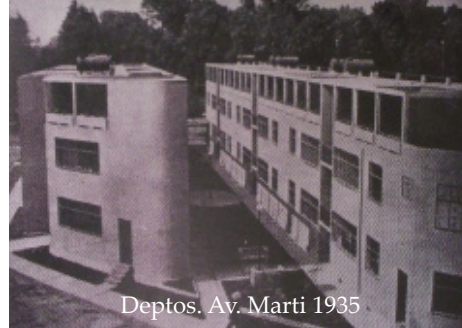


Deptos. Av. Marti 1934



Unifamiliares 1940

### Cuadro XI: Enrique Yáñez 1930-1950



Deptos. Av. Marti 1935



Casa estudio en Ometusco 1937



Casa en Empanán 1940



A  
U  
G  
U  
S  
T  
O  
  
H.  
  
Á  
L  
V  
A  
R  
E  
Z



Casa propia 1949



Casa en Ensenada 1939

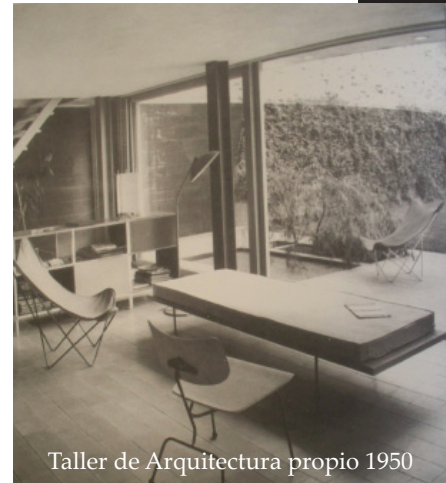


Casa en Juan de Leyva 1941-47

Cuadro XII: Augusto H. Álvarez  
1930-1950



Edificio de oficinas en Reforma 1941-47



Taller de Arquitectura propio 1950



Edificio de apartamentos 1941-47

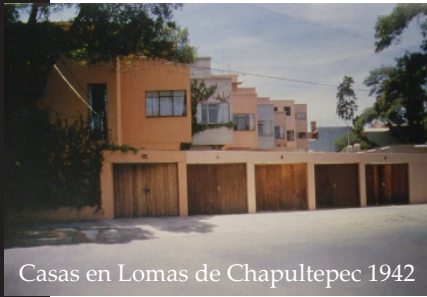


Edificio de apartamentos y oficinas 1941-47



Imágenes extraídas de Lourdes Franco Cruz, *Augusto H. Álvarez, vida y obra*, UNAM, México, 2004.

E  
N  
R  
I  
Q  
U  
E  
  
D  
E  
L  
  
M  
O  
R  
A  
L



Casas en Lomas de Chapultepec 1942



Casas José Yturbide 1946



Casas del Moral 1947-49

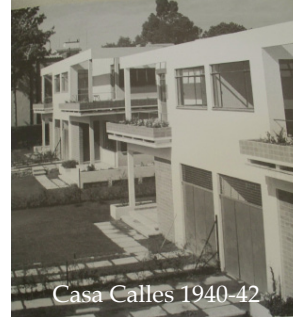


Interior casa del Moral 1947-49



Casa Andre Guieu 1939

### Cuadro XIII: Enrique del Moral 1930-1950



Casa Calles 1940-42



Casa para Obreros 1936



Casa Tejada 1943



Edificio de deptos. 1942

Imágenes extraídas de Louise Noelle, *Enrique del Moral, op cit.* y de Salvador Pinoncelly, *La obra de Enrique del Moral*, UNAM, México, 1983.

M  
A  
X  
C  
E  
T  
T  
O



Hotel San Jose Purua 1940



Casa Quintana 1947



Casa Tamayo 1948



Casa Tamayo 1948

puede encontrar una búsqueda por crear arquitectura que sea parte de un fenómeno de arquitectura moderna internacional, esta búsqueda por lo tanto, fundamenta los aspectos formales, técnicos y espaciales de sus obras, y crea una mayor similitud entre Gropius y los arquitectos mexicanos que con Mies, el cual empieza dentro de esta búsqueda a definir un estilo propio, identificable y característico lo cual lo aleja de comparaciones dentro de esta etapa. Esto se propone sin negar que tanto los arquitectos mexicanos como los europeos busquen y logren su propia expresión, y

Cuadro XIV: Max Cetto  
1930-1950



Casa Hill 1948



Casa Villaseñor 1947



Casa Av. de las fuentes 1949

por lo tanto no se busca estandarizar la arquitectura dentro de etiquetas. Lo que se plantea es que esta similitud no está basada en elementos individuales comunes (que uno le copia al otro) sino que responde a mundos de la vida similares, en donde lo moderno era prioridad y socialmente se buscaban nuevas soluciones a lo ya establecido, muestra de esto, son las intensas guerras y revoluciones nacionales e internacionales que acontecieron en el mundo antes y después de esta etapa.

### Cuadro XV: Walter Gropius y Mies van der Rohe 1950-1970



Bloque de viviendas Interbau 1955



Pan Am Airways 1963



Edificio Crown Hall 1956



Esplanade Departaments 1953-56



Nueva Galería Nacional Alemana 1962



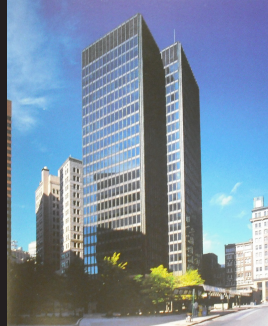
Embajada de E. U. en Atenas 1960

Imágenes extraídas de Sigfried Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*, Reverte, Barcelona, 2009, de Gilbert Lupfer, Paul Sigel, *Walter Gropius, 1883-1969: the promoter of a new form*, Taschen, Alemania, 2004, y de [http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Bloque\\_de\\_viviendas\\_en\\_la\\_Interbau](http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Bloque_de_viviendas_en_la_Interbau) el 19 de enero del 2011

W  
A  
L  
T  
E  
R  
  
G  
R  
O  
P  
I  
U  
S

M  
I  
E  
S  
  
V  
A  
N  
  
D  
E  
R  
  
R  
O  
H  
E

M  
I  
E  
S  
  
V  
A  
N  
  
D  
E  
R  
  
R  
O  
H  
E



Edificios de 1950-70

### Cuadro XVI: Walter Gropius y Mies van der Rohe 1950-1970



Serie de edificios de 1950-70



Social Service University of Chicago, 1965-68

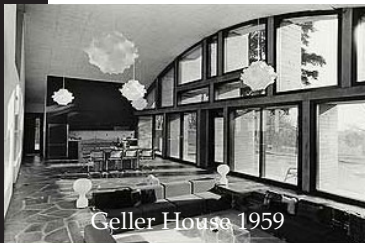


Brown Wing Museum 1965

Imágenes extraídas de Luiz Trigueiros, *op. cit.*, y de Werner Blaser, *Mies van der Rohe: Crown Hall : Illinois Institute of Technology, Chicago, the Department of Architecture*, Birkhäuser, Alemania, 2001.



Edificio de la UNESCO 1953



Geller House 1959



Mc Mullen House 1960



Hotel le Flaine 1960



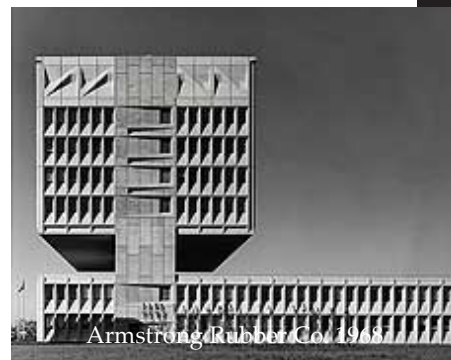
Koerfer House 1963

## Segunda etapa 1930-1950

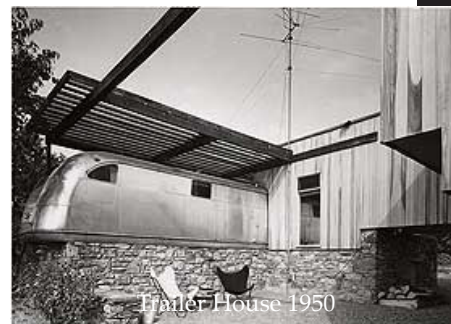
Para ejemplificar esta etapa a continuación se incluirá la obra producida por los exponentes de la Bauhaus.

Esta etapa abarca 20 años y aun así los arquitectos de la Bauhaus produjeron muy poca obra en comparación con la decena anterior. Esto es debido a la Segunda Guerra Mundial y al exilio en Norteamérica por parte de los tres exponentes, hechos que impidieron su desenvolvimiento como arquitectos. En lo que respecta a Gropius (cuadro V), se puede observar cómo sigue conservando la misma línea de propuestas que había desarrollado en la etapa posterior, destacando la construcción de su casa propia en la cual sintetiza el tipo de arquitectura que venía desarrollando, ángulos rectos, paredes blancas y lisas y grandes ventanales en juego con la forma de la casa. También se empiezan a encontrar las primeras obras de Breuer como autor personal,

### Cuadro XVII: Marcel Breuer 1950-1970



Armstrong Rubber Co. 1968



Lialer House 1950

Imágenes extraídas de <http://designmuseum.org/design/marcel-breuer>, *Archives of American Art* [http://www.aaa.si.edu/collections/marcel-breuer-papers-5596/more#section\\_10\\_3](http://www.aaa.si.edu/collections/marcel-breuer-papers-5596/more#section_10_3), y de <http://www.marcelbreuer.org/Works.html>, de <http://www.nyc-architecture.com/ARCH/ARCH-Breuer.htm> y de <http://historicbuildingsct.com/?p=6157>, el 19 de enero del 2011.

M  
A  
R  
C  
E  
L  
  
B  
R  
E  
U  
E  
R

(ya que antes había realizado obras pero junto con Gropius) donde también prosigue con la misma línea desarrollada por Gropius, aunque con el tiempo se irá separando hasta encontrar un estilo propio, en el cual el uso de la madera como contraste y como elemento formal y estructural se hará cada vez más presente. Cabe destacar dentro de



Grieco House 1950



New York University 1964



Australian Embassy 1970



HUD office building 1963

Cuadro XVIII: Richard Neutra 1950-1970

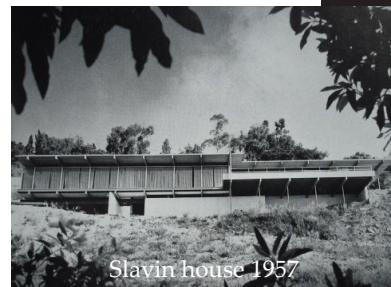
R  
I  
C  
H  
A  
R  
D  
  
N  
E  
U  
T  
R  
A



Moore house 1952



Perkins house 1955



Slavin house 1957



Singleton house 1960

Imágenes extraídas de Rupert Spade, *Richard Neutra, op. cit.*



Scrutiny house 1952



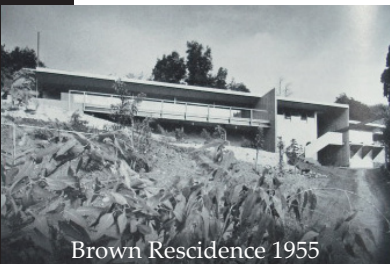
Marmers Medical Arts Center 1963



Kramer Residence 1953



Eagle Rock Playground House 1953



Brown Residence 1955



Eagle Rock Playground House 1953

sus obras expuestas en el cuadro VI el parador Mar de Plata, que a pesar de su condición deteriorada en la ilustración, es importante debido a que abandona los ángulos rectos, y experimenta con un juego de cilindros, búsqueda que ni Mies o Gropius y Mies habían trabajado hasta el momento.

La arquitectura de Mies van der Rohe se define y caracteriza un estilo propio en diferencia a los demás autores estudiados, esto por medio del juego de planos alargados, plantas libres, plataformas en elevación del suelo y grandes ventanales que cubren casi toda la construcción (piel de vidrio). Debido al éxito y renombre que empieza a ganar gracias al apoyo de Barr y el Museo de Arte Moderno, comienza a construir grandes edificios donde predominara el juego de ventanales y levantamientos del suelo.

Es durante esta etapa en la que Neutra se consolida como arquitecto reconocido dentro de Norteamérica, como se puede

### Cuadro IXX: Augusto H. Álvarez 1950-1970



Casa propia 1959-61



Casa propia 1959-61



Escuela de Comercio CU 1950-52



Á  
U  
G  
U  
S  
T  
O



Casa en el Pedregal 1964-65



Aeropuerto Internacional 1950-52

H.



Seguros la Libertad 1958-59



Seguros Providencial 1965-1967

Á  
L  
V  
A  
R  
E  
Z



Conjunto urbano 1955-59



Inmobiliaria Cordoba 1970-73



Deptos y Banco 1958 y 1955



Centro de Inv. 1964-67



Edificios 1961 y 1970



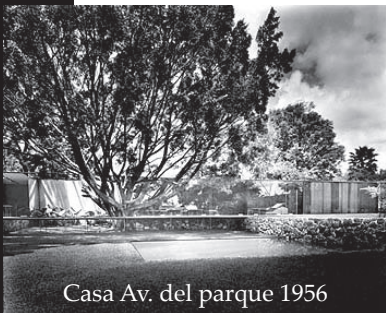
Univ. Iberoamericana 1961-63



Liverpool 1951



Lotería Nacional 1974



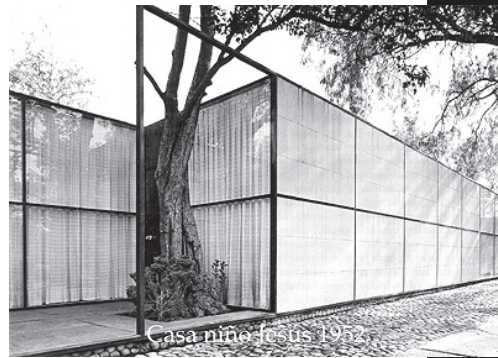
Casa Av. del parque 1956

observar en el cuadro VII su obra aumenta considerablemente, construyendo obras de gran reconocimiento en su país y en el nuestro, ya que como se verá posteriormente, serán tema recurrente en las revistas mexicanas y norteamericanas, lo que nos habla de un gran impacto de sus propuestas en los dos contextos. En el diseño de estas obras, Neutra continúa definiendo su estilo particular, en el cual emplea técnicas modernas de construcción, así como conceptos espaciales y formales característicos de la obra moderna y que sus

#### Cuadro XX: Torres y Velázquez 1950-1970



Casa Reforma 1961



Casa niño Jesús 1952



Paseo Jacarandá 1957

F  
R  
A  
N  
C  
I  
S  
C  
O  
  
A  
R  
T  
I  
G  
A  
S

Cuadro XXI: Francisco Artigas  
1950-1970



Casa en el Pedregal 1952



Residencia en Acapulco 1963



Casa en el Pedregal 1953



Comité de escuelas 1967



Interiores casa en el Pedregal 1956



Casa en el Pedregal 1950



Casa en el Pedregal 1957



Casa en el Pedregal 1957

T  
E  
O  
D  
O  
R  
O  
  
G  
O  
N  
Z  
Á  
L  
E  
Z  
  
D  
E  
  
L  
E  
Ó  
N



Conjunto Hab. Mixcoac 1968-71



Conjunto Hab. IMSS 1961



Unidad del IMMS 1963



Sears Roebuck 1965



Escuela de Derecho Tamaulipas 1966

Cuadro XXII: Teodoro  
González de León  
1950-1970



Casa Catan 1950-53



Casa Espinosa Iglesias 1951



Conjunto Hab. Orozco 1957-59



Casa José Luis Cuevas 1968



Casa San Ángel 1969

Imágenes extraídas de Alejandro Rossi, *Teodoro González de León; juegos de magia*, Conaculta, México, 1997.

V  
L  
A  
D  
I  
M  
I  
R



Liceo Franco Mexicano 1950

K  
A  
S  
P  
E



Casa Monte Carpatos 1952



Apartamentos calle Platón 1958



Laboratorios Rousell 1962

Imágenes extraídas de Fernanda Canales, *Colección de artículos, op.cit.*

contemporáneos de la Bauhaus usaban en formas similares, características como la planta libre, uso de mobiliario moderno, el uso de formas geométricas simples, el uso del acero, los grandes ventanales, juega con los planos alargados como Mies pero de una manera muy personal que lo aleja de la obra de Mies, también se encuentra un elemento que define la arquitectura de Neutra, como la interacción de los espacios arquitectónicos con sus jardines, lo que de un sentido del lugar, elemento que acerca su obra a un regionalismo adaptado al movimiento moderno, característica que une a la obra de Neutra con la obra mexicana.

En lo que se refiere a mobiliario durante estos años, no se encuentra obra de Mies y de Gropius. Marcel Breuer sigue diseñando algo de mobiliario en el cual claramente se puede apreciar un alejamiento

Cuadro XXIII: Vladimir Kaspe y Max Cetto  
1950-1970

M  
A  
X  
  
C  
E  
T  
T  
O



Casa Boehn 1953



Casa Moore Itaka USA 1956

Imágenes extraídas de Humberto Ricalde G., *Max Cetto, op. cit.*



Escuela de Ciencias Químicas CU 1950



Centro Médico Nacional 1955-58



Casa en la calle Suchil 1957



Casa calle Cantil el Pedregal 1958



Casa Habitación San Angel 1964

a lo experimentado durante la etapa posterior, que es cuando se encontraba dentro de la Bauhaus. En este nuevo mobiliario se aplica la madera curvada y nuevas formas que acercan más sus diseños a la obra de Alvar Alto. Este mobiliario se puede ver en el cuadro VIII.

Para continuar con este análisis, se ejemplifican los autores mexicanos que dentro de esta etapa encuentran un acercamiento a la obra de los exponentes de la Bauhaus. Como se podrá observar a continuación, se encuentra un aumento significativo en la cantidad de obras con estas características, así como de los arquitectos que las realizan, lo que nos refiere a como se dijo anteriormente al paso de una minoría que toma como una *revolución*, la implantación de la arquitectura moderna, a una mayoría que reasigna valores a esta arquitectura.

#### Cuadro XXIV: Enrique Yáñez 1950-1970



Instituto Mexicano del Petróleo 1966



Hosp C. Juárez 1964

E  
N  
R  
I  
Q  
U  
E  
  
D  
E  
L  
  
M  
O  
R  
A  
L



Torre de Rectoría 1950-52



Aeropuerto Acapulco (Colab. M. Pani) 1954-55



Procuraduría general de Justicia 1969



Mercado la Merced 1956-57



Secretaría de Recursos Hidráulicos 1950

Imágenes extraídas de Louise Noelle, *op. cit.* y de Salvador Pinoncelly, *La obra, op. cit.*

Como se pudo observar en los cuadros IX, X, XI, XII, XIII y XIV, dentro de esta etapa la obra bajo las características formales, funcionales y espaciales de la arquitectura moderna aumenta, así como la cantidad de arquitectos que la proponen. De igual manera que en la etapa anterior, no es posible argumentar una similitud con alguno de las unidades de análisis extranjeras que ya hemos estipulado, ya que las similitudes que existen son en sí, parte de la adscripción de los arquitectos mexicanos a la modernidad en materiales, técnicas de construcción, diseño e ideología.

Cuadro XXV: Enrique del Moral  
1950-1970

1970

Esta etapa es importante para el estudio de la arquitectura que se puede observar en la obra de los arquitectos mexicanos, una influencia evidente de un movimiento de la Bauhaus como lo es Mies van der Rohe. Para esta etapa se plantea que es importante identificar de la arquitectura adscrita al movimiento moderno de la arquitectura mexicana la influencia de Mies van der Rohe debido a que desarrolló un estilo muy característico por lo tanto, puede ser identificado dentro del grueso conjunto de la arquitectura moderna que se había desarrollado hasta ese momento. Para desarrollar esto, a continuación se expone la obra de los representantes internacio-



Edif. oficinas 1950



Edificio Alianza 1951-52

Esta etapa es importante para el estudio de la arquitectura que se puede observar en la obra de los arquitectos mexicanos, una influencia evidente de un movimiento de la Bauhaus como lo es Mies van der Rohe. Para esta etapa se plantea que es importante identificar de la arquitectura adscrita al movimiento moderno de la arquitectura mexicana la influencia de Mies van der Rohe debido a que desarrolló un estilo muy característico por lo tanto, puede ser identificado dentro del grueso conjunto de la arquitectura moderna que se había desarrollado hasta ese momento. Para desarrollar esto, a continuación se expone la obra de los representantes internacio-

J  
O  
S  
É  
  
V  
I  
L  
L  
A  
G  
R  
Á  
N

nales durante esta etapa, cuadros XV XVI y XVII.

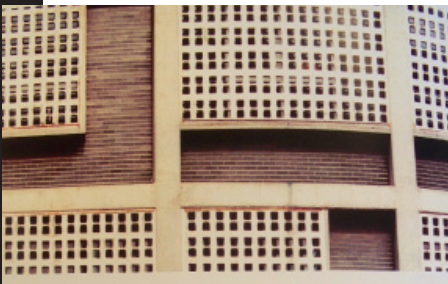
Ya dentro de esta etapa no se encuentra mobiliario diseñado por alguno de estos tres exponentes, por lo mismo es expuesta sólo su obra arquitectónica. Dentro de este rubro se puede observar que la obra de Gropius y de Breuer busca ya propuestas un poco más diversas y diferentes a lo que habían estado desarrollando. Como



ENA 1951



Escuela Cumbres 1953



Escuela preparatoria no. 4 1963

Imágenes extraídas de Ramón Vargas Salguero, *José Villagrán, op. cit.* y de <http://photoblog.parella.com/?p=536> el 7 de marzo del 2011

### Cuadro XXVI: José Villagrán y Juan O'Gorman 1950-1970

J  
U  
A  
N  
O  
G  
O  
R  
M  
A  
N

Imágenes extraídas de [http://www.sanangel.org.mx/index2.php?option=com\\_content&task=emailform&id=79html](http://www.sanangel.org.mx/index2.php?option=com_content&task=emailform&id=79html) y de <http://espartha.com/blog/2007/09/04/biblioteca-central-de-la-unam/> el 7 de marzo del 2011



se puede observar, la obra de los exponentes de la Bauhaus fue evolucionando a través del tiempo, su obra de la década de 1920 es diferente a la expuesta durante esta etapa, así mismo con la de las décadas de 1930 y 1940. Aun así, en la obra de Mies van der Rohe se puede encontrar una constante en sus conceptos expresivos (sin tomar en cuenta sus edificios), es por motivo de esta consistencia y otros aspectos que se han visto y que se plantearán más adelante dentro de esta investigación, que a partir de esta etapa se empieza a encontrar similitudes cada vez mayores a la obra de Mies en la obra de los arquitectos mexicanos. A continuación se mostrarán algunos ejemplos de lo expuesto con anterioridad.

Ya para esta tercera etapa la obra de Richard Neutra es muy rica (cuadro XVIII), como ya se había mencionado con anterioridad se pueden observar elementos muy cercanas a la obra de Mies van der Rohe, pero su obra aun así no pierde identidad propia. Por lo tanto, debido al anterior planteamiento sobre una influencia directa de Mies van der Rohe en la obra mexicana a partir de esta etapa, es posible plantear también una influencia directa por parte de Richard Neutra. Planteamiento que se verá fundamentado más adelante al analizar el impacto que Neutra tuvo en las revistas de arquitectura de la época.

Ya hemos expuesto las obras de los integrantes de la Bauhaus, a continuación se expondrán las obras de los exponentes mexicanos. Se comienza ejemplificando la obra de Augusto H. Álvarez (cuadro IXX) debido a que dentro de su cronología se puede notar con mayor facilidad el acercamiento (que caracteriza esta etapa) a la arquitectura de Mies por parte de los exponentes mexicanos. Se puede constatar este cambio comparando la obra de Álvarez dentro de la etapa anterior con la obra que realiza a partir de esta fecha, siendo por demás evidente este acercamiento a la obra de Mies en el juego entre planos alargados, grandes ventanales alcanzando en algunos casos una *piel de vidrio*, el levantamiento del suelo de las construcciones, el uso de contraste con materiales diferentes e incluso la incorporación a su obra de mobiliario diseñado por Mies (silla Barcelona). A el uso de este tipo de arquitectura a partir de esta etapa se empezó a catalogar en México como *estilo internacional*, siendo Álvarez un exponente confeso de esta tendencia.

Este acercamiento a la obra de Mies van der Rohe se hace más evidente en los arquitectos jóvenes que empiezan su carrera. Este es el caso de Jaime Torres y Héctor Velázquez, quienes de su obra incluso puede plantearse que toman las características de Mies al pie de la letra, usando la *piel de vidrio* y ese juego entre planos alargados en sus construcciones, y las llevan más allá dotándolas de la expresión propia adaptada al lugar, el mundo de la vida y procesos personales.

Como se pudo observar en el cuadro XXI y XXII la arquitectura de Francisco Artigas y Gonzáles de León se desarrolló bajo la misma línea que caracteriza esta etapa, estilo que ya se comentó dentro la obra de Álvarez y Torres y Velázquez (cuadro IXX y XX); estas características: los planos alargados, los grandes ventanales, los volados, el desplante o levantamiento del suelo, las formas mínimas y el uso de mobiliario moderno al estilo que Mies desarrollo, nos habla de elementos comunes que unen la obra de los arquitectos mexicanos, más allá de las soluciones personales con que cada arquitecto diseño su obra adaptándola al lugar y características intrínsecas del proyecto. En lo que respecta a mobiliario, incluso se puede encontrar el uso de la silla Barcelona dentro de las obras de Artigas o Álvarez, es por todo esto que se puede afirmar que ya en este periodo existe una influencia comprobable de la arquitectura de Mies van der Rohe en el entorno arquitectónico mexicano, a partir de esta época.

Cabe aclarar que esta etapa se caracteriza por una menor unificación en las propuestas de los arquitectos mexicanos que se están estudiando. Es decir durante la etapa pasada se puede encontrar un punto común en la obra de todos los arquitectos, y es que todos ellos buscan una expresión que valla con la arquitectura moderna. Es por esto que dentro la segunda etapa propuesta se plantea este parecido a la obra de Gropius, ya que esta similitud no puede ser referida a una influencia directa de Gropius, sino en el cómo los arquitectos mexicanos buscan una arquitectura moderna, lo cual los lleva a estas soluciones formales similares entre la obra mexicana y la obra de arquitectos de otros países adscritos a esta búsqueda de la modernidad en arquitectura. Ahora, dentro de esta tercera etapa se empieza a debatir en el gremio la búsqueda de una arquitectura moderna en cánones internacionales, y por lo tanto se empieza a desarrollar una búsqueda por la identidad regional. Esto genera una menor unificación entre las propuestas expresivas arquitectónicas, siendo por lo tanto polarizadas las obras dentro de la discusión de lo regional vs lo internacional.

De esta manera se pueden encontrar arquitectos mexicanos que dentro de esta etapa se desmarcan de un estilo internacional (que se acerca a Mies van der Rohe), creando una obra que aunque moderna busca elementos de identidad nacional o regional, cabiendo mencionar que tanto estos como los que buscan la corriente internacional cambian la dirección de sus propuestas notablemente a partir de esta etapa. Algunos ejemplos de esto se exponen en los cuadros XXIV, XXV y XXVI<sup>257</sup>.

---

257 Dentro de esta etapa no se incluyo la obra de Obregón Santacilia debido a que la obra que se tomo para este estudio solo comprende la más cercana al caso de estudio, la cual se encuentra dentro de la primera etapa y posee rasgos muy cercanos a la obra de la Bauhaus.

Gracias a este análisis se han podido definir y comprender las etapas por las cuales se pueden enmarcar las obras arquitectónicas de los exponentes mexicanos dentro de la influencia de los exponentes de la Bauhaus, ahora es necesario ahondar más en esta comparación de las obras. Por lo cual se genera el siguiente apartado.

## Elementos invariables de las obras

Este apartado pretende llegar a un análisis más profundo de las obras de los exponentes que se tomaron como unidades de análisis, todo esto a partir del análisis cronológico de las obras que se realizó en el apartado anterior, usando las fotos de toda la obra que se documentó para establecer este análisis<sup>258</sup>. Lo que se pretende con este análisis; es complementar o fundamentar con parámetros más específicos los fenómenos de influencia que se observaron con el análisis cronológico de las obras que se llevó anteriormente, como el hecho de que no exista una influencia directa durante las primeras dos etapas marcadas con anterioridad, y que el parecido entre las obras de los exponentes extranjeros y los mexicanos se deba a mundos de la vida similares donde cada país o sociedad buscaba modernidad y progreso, pretensión que se veía resuelta por medio de la arquitectura moderna o el *funcionalismo*, corriente de carácter internacional a la que pertenecieron todos los arquitectos del estudio. Fenómeno que cambia a partir de la década de los cincuenta, donde podemos encontrar una influencia en la arquitectura mexicana por parte de arquitectos como Mies Van der Rohe y Richard Neutra, esto se postula debido al uso por parte de los exponentes mexicanos de soluciones arquitectónicas similares a estos dos arquitectos. Por lo tanto y como se dijo con anterioridad, dentro de este apartado se buscara comprobar los resultados del análisis anterior.

Para esto, se realiza un análisis de las obras que comienza con la identificación de elementos comunes en la arquitectura de las unidades de análisis extranjeras, para después con cada elemento común que se extrae, establecer si en la obra de los arquitectos mexicanos estos elementos también son comunes, y de esta manera establecer parámetros que indiquen el parecido entre una obra y otra. Para desarrollar la consistencia individual por parte de la Bauhaus se analizó la obra de Mies van der Rohe, Gropius y Breuer<sup>259</sup>. Este análisis se llevó a cabo por medio de la extracción de los elementos invariables de su obra, separándolos en sus características formales, funcionales y técnicas. Estos elementos invariables de sus obras individuales quedaron enlistados de la siguiente manera.

### Mies van der Rohe

Dentro de su obra se analizó tanto su arquitectura como el mobiliario, se identificaron los elementos comunes en cada uno de estos dos tópicos, los cuales son:

ARQUITECTURA	MOBILIARIO
Características formales	
Juego de planos horizontales y verticales, énfasis en los planos horizontales.	Formas curvas en lo próximo al hombre (mobiliario).
Formas rectas en lo tectónico.	Uso de formas geométricas relacionadas.
Primacía del color blanco.	Uso del color del material.
Volados.	Uso del volado arquitectónico en los muebles.

258 No se incluyeron algunas obras por cuestiones de espacio, estas pueden ser consultadas en la tabla cronológica en la parte de anexos I.

259 No se llevó a cabo el análisis de la obra de Meyer debido a la falta de documentación de la misma.

Contrastes con materiales naturales como mármoles y materiales fríos.	Preferencia de lo formal sobre lo funcional.
Desplante o levantamiento del piso a medio metro.	Los materiales se presentan los más delgados posibles.
Planta baja como un espacio abierto al entorno.	Ligereza estructural.
Caja de cristal.	
Formas geométricas simples.	
Ausencia de elementos decorativos.	
<b>Características funcionales</b>	
Espacios continuos.	Comodidad por elasticidad del metal.
Accesos interiores (puertas divisiones) abiertos de piso a techo.	Objetos unifuncionales (solo satisfacción de necesidades básicas).
Convierte al usuario en un contemplador seguro del entorno.	
Planta abierta espacios con la menor cantidad de divisiones.	
Espacial: planta libre y concentración de servicios.	
<b>Características técnicas</b>	
Uso de acero cromado o niquelado en ventanas, barandales y pilares.	Acero niquelado en muebles.
Vigas I y vigas T.	Tapiz de cuero.
Liberación de las esquinas.	Aprovechamiento del oscilador libre.
Pilares metálicos lo más delgados posibles ya sea cuadrados o redondos.	Desarrollo de técnicas de trenzado.
Ventanales de piso a techo.	
Hormigón armado.	

## Walter Gropius.

Dentro de lo que respecta a Gropius solo identificaron elementos comunes solo de su obra arquitectónica, debido a que no se tienen datos sobre mobiliario de su autoría. Estos elementos son:

<b>Características formales</b>	
Formas geométricas simples.	
Mayoría de blancos.	
Contraste con ladrillos o piedra.	
Ligereza en planta baja regularmente mas abierta y uso de pilares.	
Uso de formas rectas.	
Grandes ventanales.	
Ausencia de la decoración.	
<b>Características funcionales</b>	

Espacios semi abiertos o techados pero abiertos al entorno.
Planta libre.
Espacios continuos.
<b>Características técnicas</b>
Reticulados de acero para soporte del vidrio acompañados de columnas en retícula.
Piel de vidrio.
Ventanas en esquina.
Terrazas y vanos.
Preferencia por los materiales modernos.
Busca relaciones nuevas entre la estructura y la forma.
Hormigón armado.

De los análisis que se llevaron a cabo de la obra de Mies van der Rohe y de Gropius se puede decir de la obra de Gropius, que aunque es única ya que surge a partir de su pensamiento, su expresión y su manera de resolver los problemas técnico y espaciales, nos habla de un mundo de la vida con las características del tiempo y lugar que definen a una obra como única ante las otras; se postula que la obra de Gropius carece de pocos elementos que la resalten de entre el conjunto de la arquitectura moderna, *funcionalismo* o *estilo internacional*. Es decir los elementos recurrentes en la obra del primer director de la Bauhaus poseen las características principales de la arquitectura moderna, pero carecen de un sello personal o distintivo de las demás propuestas que se generaban en diferentes países. Por lo cual no se puede hablar de elementos recurrentes en la obra de Gropius que nos hablen de una similitud directa entre la obra de Gropius y la de los arquitectos en México, cabe destacar aun la importancia de Walter Gropius como fundador de la Bauhaus y la importancia de esta escuela para la arquitectura moderna, pudiendo por ahí establecer una influencia de este autor en México, aunque por lo mismo muy difícil de comprobar directamente en la obra mexicana. Caso especial es la obra de Mies en la cual se pueden encontrar rasgos peculiares que lo definen de entre las demás obras del movimiento moderno o *el estilo internacional* como una arquitectura propia, como lo son; el Juego de planos horizontales y verticales con un énfasis en los planos horizontales, el desplante o levantamiento del piso a medio metro, la caja de cristal y el uso de acero cromado o niquelado en ventanas, barandales y pilares. Incluso se puede decir que esta característica es por la cual Barr expone a Mies como el máximo exponente de la arquitectura de la Bauhaus, y que gracias a esta definición de un estilo propio puede ser reconocida su influencia en México a partir de la década de 1950, influencia que es impulsada a través de los medios norteamericanos, desde que Mies empieza a vivir y a trabajar en ese país.

## Marcel Breuer

De Breuer se analizó su arquitectura y su mobiliario. Sólo que en él se toma con mayor énfasis su mobiliario debido que empieza a generar una obra arquitectónica personal hasta 1937, e incluso se puede hablar de una obra constante hasta 1950, esto se encuentra aunado a la poca relevancia que se le dio a su nombre dentro de las revistas mexicanas como se verá más adelante, por lo cual se decidió enfocarse en el mobiliario que produce dentro de su estadía en la Bauhaus. Esto debido a que el mobiliario de Breuer junto con el mobiliario de Mies poseen las características similares necesarias como para definir un estilo de mobiliario Bauhaus, y poder ser aplicado en el análisis comparativo con la obra en México que se realizará a continuación.

ARQUITECTURA	MOBILIARIO
<b>Características formales</b>	
Formas geométricas simples.	Contraste entre plano y línea.
Mayoría de blancos.	Ligereza visual.
Contraste con ladrillos o piedra y madera.	Formas geométricas.
Ligereza en planta baja regularmente más abierta y uso de pilares.	Estructura expuesta en su forma más simple.
Uso de formas rectas.	Contraste entre metal y madera o tela.
Grandes ventanales.	Formas delgadas.
Ausencia de la decoración.	Continuidad lineal.
<b>Características funcionales</b>	
Espacios semi abiertos o techados pero abiertos al entorno.	Estructura por tubo metálico.
Planta libre.	Unifuncionales.
Espacios continuos.	Funciones para el hogar.
<b>Características técnicas</b>	
Preferencia por los materiales modernos.	Tubo cromado.
Busca relaciones nuevas entre la estructura y la forma.	Tensado de telas.
Hormigón armado.	Doblado y soldado de tubo cromado.
	Acabados diversos en madera.
	Planos de madera sujetos a tubular en canto y superficie.

Ya habiendo expuesto estas listas de características extraídas a partir del análisis de sus obras, se confrontaran cada una de estas características con las obras de las unidades de análisis dentro de las tres etapas propuestas con anterioridad. Los arquitectos mexicanos que se compararon son los siguientes:

- Mario Pani
- Villagrán
- Enrique Yáñez
- Obregón Santacilia (Por lo variado de su obra solo se tomaron el Hotel Prado, casa Acapulco y casa Gómez Morín)
- Torres Velázquez
- Augusto H. Álvarez
- Francisco Artigas
- Teodoro González de León (su obra antes de 1968)



- Max Cetto
- Juan O’Gorman (solo se tomo en cuenta su etapa funcionalista)
- Enrique del Moral
- Vladimir Kaspe
- Clara Porset

Para esto se realizó una tabla donde se compara cada característica de un exponente de la Bauhaus con las obras de cada exponente mexicano, dividiendo la tabla en las características que se presentan en la mayoría de la obra de un arquitecto mexicano y en las que se presentan solo en algunas obras. No se presentará el análisis de mobiliario debido a la falta de exponentes dentro del periodo de tiempo elegido siendo sólo Clara Porset, por lo tanto esta lectura no se presentara a base de tablas.<sup>260</sup> Los resultados son los siguientes:

<b>Mies van der Rohe</b>	<b>Número de arquitectos en los cuales se presenta constante en la mayoría de su obra</b>	<b>Número de arquitectos en los cuales se presenta solo en alguna de sus obras</b>	<b>Sumatoria</b>
<b>Características formales</b>			
Juego de planos horizontales y verticales, énfasis en los planos horizontales.	3/12		3
Formas rectas en lo tectónico.	9/12	2/12	11
Primacía del color blanco.	9/12		9
Volados.	9/12	1/12	10
Contrastes con materiales naturales como mármoles y materiales fríos.	1/12	10/12	11
Desplante o levantamiento del piso a medio metro.	2/12	1/12	3
Planta baja como un espacio abierto al entorno.	6/12		6
Caja de cristal.	4/12	4/12	8
Formas geométricas simples.	10/12	2/12	12
Ausencia de elementos decorativos.	10/12	2/12	12
<b>Características funcionales</b>			
Espacios continuos.	5/12	5/12	10
Accesos interiores (puertas divisiones) abiertos de piso a techo.	2/12	5/12	7
Convierte al usuario en un contemplador seguro del entorno.	7/12	2/12	9
Planta abierta espacios con la menor cantidad de divisiones.	6/12	4/12	10

260 Estas tablas y análisis se encuentran en el anexo II.

Espacial: planta libre y concentración de servicios.	9/12	1/12	10
Características técnicas			
Uso de acero cromado o niquelado en ventanas, barandales y pilares.	2/12		2
Vigas I y vigas t.	1/12		1
Liberación de las esquinas.	12/12		12
Pilares metálicos lo más delgados posibles ya sea cuadrados o redondos.	2/12		2
Ventanales de piso a techo	5/12	7/12	12
Hormigón armado.	12/12		12

Para poder realizar una mejor lectura de esta tabla y poder comprender los datos que nos arroja a continuación se presentaran sólo la sumatoria de los elementos recurrentes y los no recurrentes ordenados de mayor a menor. Por lo tanto, de la lista que a continuación se expone sobre la obra de Mies van der Rohe la primera característica es la que se presenta con más frecuencia en la obra de los arquitectos mexicanos y así consecutivamente. La ausencia de elementos decorativos es la característica de la obra de Mies que más se presenta en los arquitectos mexicanos con 12 exponentes que lo usan. Y las vigas L o vigas T es el que menos se presenta.

		Sumatoria
FORMAL	Ausencia de elementos decorativos.	12
FORMAL	Formas geométricas simples.	12
TECNICO	Liberación de las esquinas.	12
TECNICO	Ventanales de piso a techo.	12
TECNICO	Hormigón armado.	12
FORMAL	Contrastes con materiales naturales como mármoles y materiales fríos.	11
FORMAL	Formas rectas en lo tectónico.	11
FORMAL	Volados.	10
FUNCIONAL	Espacios continuos.	10
FUNCIONAL	Planta abierta espacios con la menor cantidad de divisiones.	10
FUNCIONAL	Espacial: planta libre y concentración de servicios.	10
FORMAL	Primacía del color blanco.	9
FUNCIONAL	Convierte al usuario en un contemplador seguro del entorno.	9
FORMAL	Caja de cristal.	8
FUNCIONAL	Accesos interiores (puertas divisiones) abiertos de piso a techo.	7
FORMAL	Planta baja como un espacio abierto al entorno.	6
FORMAL	Desplante o levantamiento del piso a medio metro.	3
FORMAL	Juego de planos horizontales y verticales, énfasis en los planos horizontales.	3
TECNICO	Uso de acero cromado o niquelado en ventanas, barandales y pilares.	2
TECNICO	Pilares metálicos lo más delgados posibles ya sea cuadrados o redondos.	2
TECNICO	Vigas I y vigas t.	1

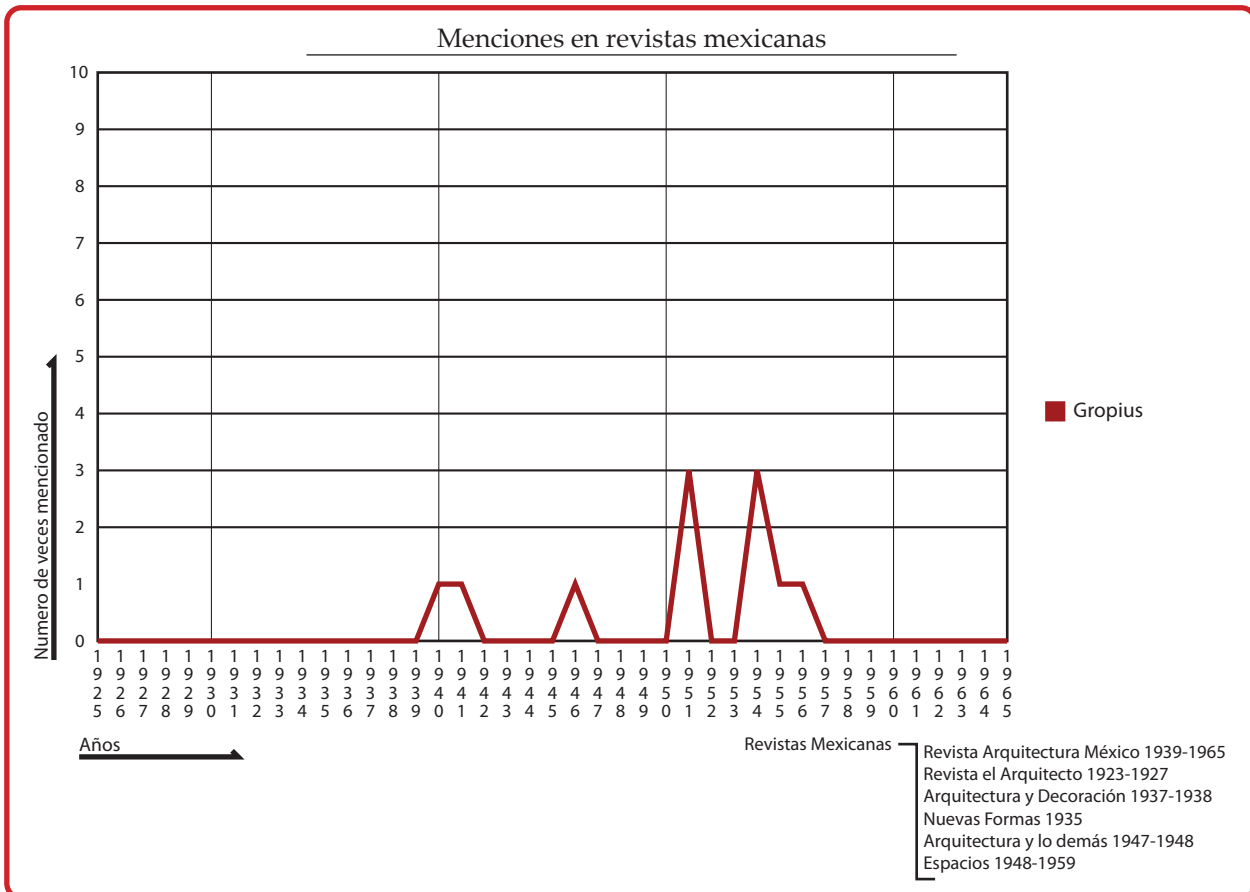
Si se hace una lectura de esta tabla nos podemos dar cuenta de que las características comunes o elementos que se presentan invariablemente dentro de la obra de Mies representan características de la arquitectura moderna. Pudiendo comprobar con esto que dentro de las características de Mies van der Rohe que se presentan en la obra de más arquitectos mexicanos no aportan los datos suficientes como para separar una influencia directa de Mies del movimiento moderno en sí. Pero cabe señalar que dentro de este análisis se observó que los arquitectos que eran jóvenes o empezaban su carrera a partir de la década de los cincuenta, quienes dentro de este estudio son minoría, poseían gran parte de los elementos que definen la arquitectura de Mies. Por lo tanto, esto nos corrobora lo propuesto dentro del análisis cronológico de las obras.

Antes de ahondar más en estos datos arrojados por estas tablas, se presentaran los mismos esquemas pero sobre la obra de Gropius, con la intención de realizar un análisis conjunto de lo sucedido con Mies y Gropius.

Walter Gropius	Número de arquitectos en los cuales se presenta constante en la mayoría de su obra	Número de arquitectos en los cuales se presenta solo en algunas de sus obras	Sumatoria
<b>Características formales</b>			
Formas geométricas simples.	10/12	1/12	11
Mayoría de blancos.	4/12		4
Contraste con ladrillos o piedra.	5/12	5/12	10
Ligereza en planta baja regularmente más abierta y uso de pilares.	4/12	2/12	6
Uso de formas rectas.	9/12	2/12	11
Grandes ventanales.	7/12	3/12	10
Ausencia de la decoración.	10/12	1/12	11
<b>Características funcionales</b>			
Espacios semi abiertos o techados pero abiertos al entorno.	8/12	2/12	10
Planta libre.	11/12		11
Espacios continuos.	10/12		10
<b>Características Técnicas</b>			
Reticulados de acero para soporte del vidrio acompañados de columnas en retícula .	3/12	1/12	4
Piel de vidrio.	4/12	1/12	5
Ventanas en esquina.	2/12	2/12	4
Terrazas y vanos.	6/12	2/12	8
Preferencia por los materiales modernos.	5/12	1/12	6
Busca relaciones nuevas entre la estructura y la forma.	3/12	1/12	4
Hormigón armado.	11/12		11

De igual manera que con Mies van der Rohe se presentara ahora la sumatoria de los elementos recurrentes y lo no recurrentes ordenados de mayor a menor.

		Técnicos	Preferencia por los materiales modernos.	
		Técnicos	Piel de vidrio.	
		Formales	Mayoría de blancos.	
		Técnicos	Reticulados de acero para soporte del vidrio acompañado en retícula.	Sumatoria
Formales	Formas geométricas simples.	Técnicos	Ventanas en esquina.	11
Formales	Uso de formas rectas.	Técnicos	Busca relaciones nuevas entre la estructura y la forma.	11
Formales	Ausencia de la decoración.			11
Funcionales	Planta libre.			11
Técnicos	Hormigón armado.	De la enumeración de la obra tanto de Gropius como de Mies, podemos dar cuenta que los elementos que más se repiten en la obra de los arquitectos mexicanos no son característica propias de los		11
Formales	Contraste con ladrillos o piedra.	espacios abiertos, sino más bien se refieren a		10
Formales	Grandes ventanales.	características dadas por la arquitectura moderna		10
Funcionales	Espacios semi abiertos o techados por pilares salientes.	en general, habría que resaltar aquí que cada arquitecto mexicano soluciona de manera diferente y		10
Funcionales	Espacios continuos.	mas abierta y uso de pilares.		6
Técnicos	Terrazas y vanos.	propia las cuestiones formales, técnicas y espaciales		6
Formales	Ligereza en planta baja regularmente			6

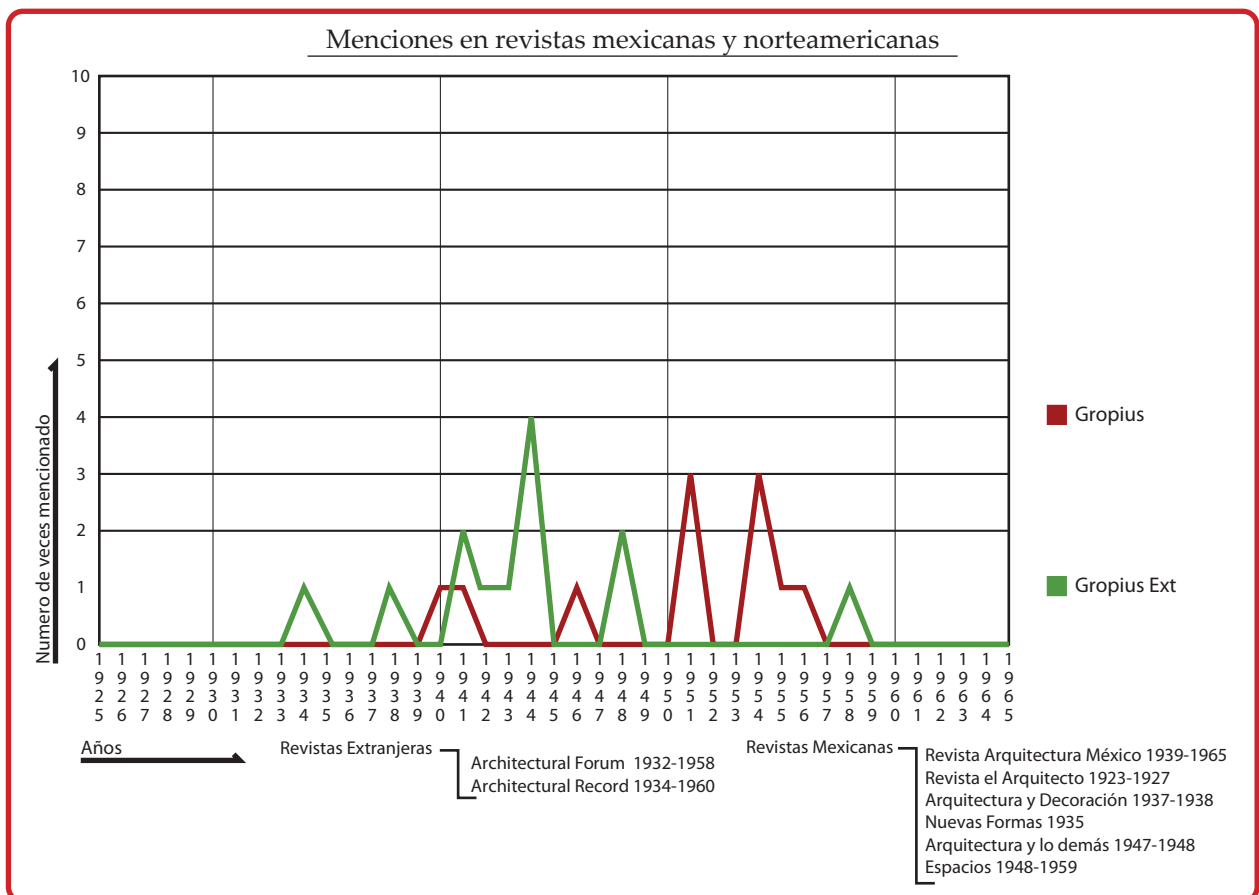


Gráfica 1: Aparición de Walter Gropius en revistas mexicanas

de sus obras, las cuales se adaptan al lugar y tiempo en el que fueron elaboradas. Lo que se postula es que las características con las cuales se comparo la obra de los arquitectos mexicanos con los de la escuela alemana no son características propias de los exponentes de la Bauhaus, es decir tanto los arquitectos de la Bauhaus como los mexicanos poseen características comunes en sus obras que los unen, las cuales provienen de un mundo de la vida común basado en la modernidad y el progreso, incluso esto es compartido con arquitectos de diferentes países que proponen una arquitectura propia y diferente como pueden ser Adolf Loos, Le Corbusier, Thomas Rietveld, Richard Neutra, Frank Lloyd Wright entre otros más. Por lo tanto, no se puede hablar de una influencia de la Bauhaus como un conjunto de obras y exponentes, incluso a pesar de que se presenten características constantes de Mies o Gropius en algunos arquitectos mexicanos. Pero si se puede

aseverar que las características que los arquitectos de la Bauhaus usaron para crear sus obras se mantienen presente en la obra mexicana. Lo cual nos puede referir a una presencia de la influencia de la Bauhaus, no como un elemento identificable o que pueda ser separado de un movimiento moderno internacional, sino como una parte importante para influenciar a una mayoría mexicana a adscribirse al movimiento moderno por parte de una nueva generación de arquitectos, esta importancia es debida a que la Bauhaus funge como un representante base para crear una consistencia tanto social como individual y poder enmarcar a una minoría de arquitectos mexicanos dentro de un estilo moderno de arquitectura con bases internacionales.

Ya se ha analizado la consistencia individual y ex-

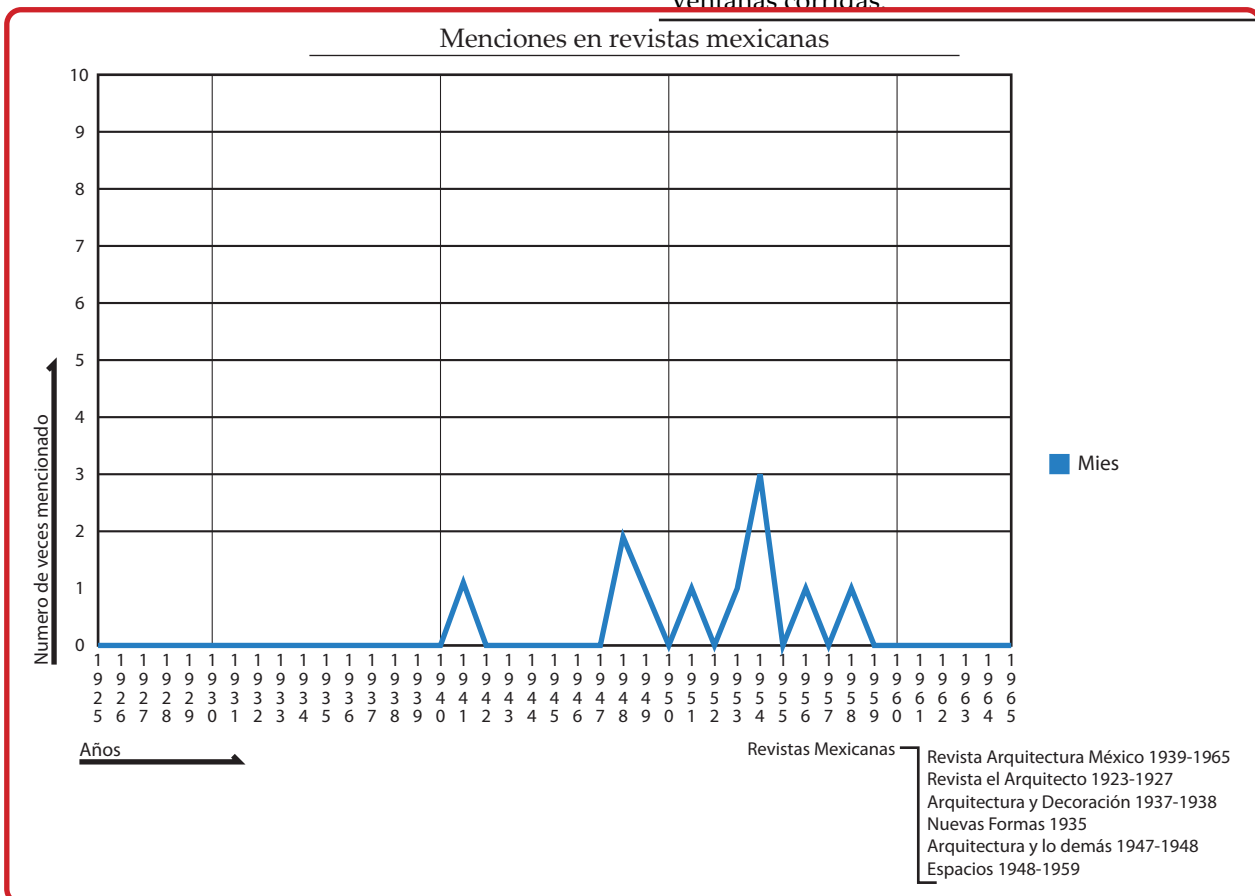


Gráfica 2: Aparición de Walter Gropius en revistas mexicanas y extranjeras

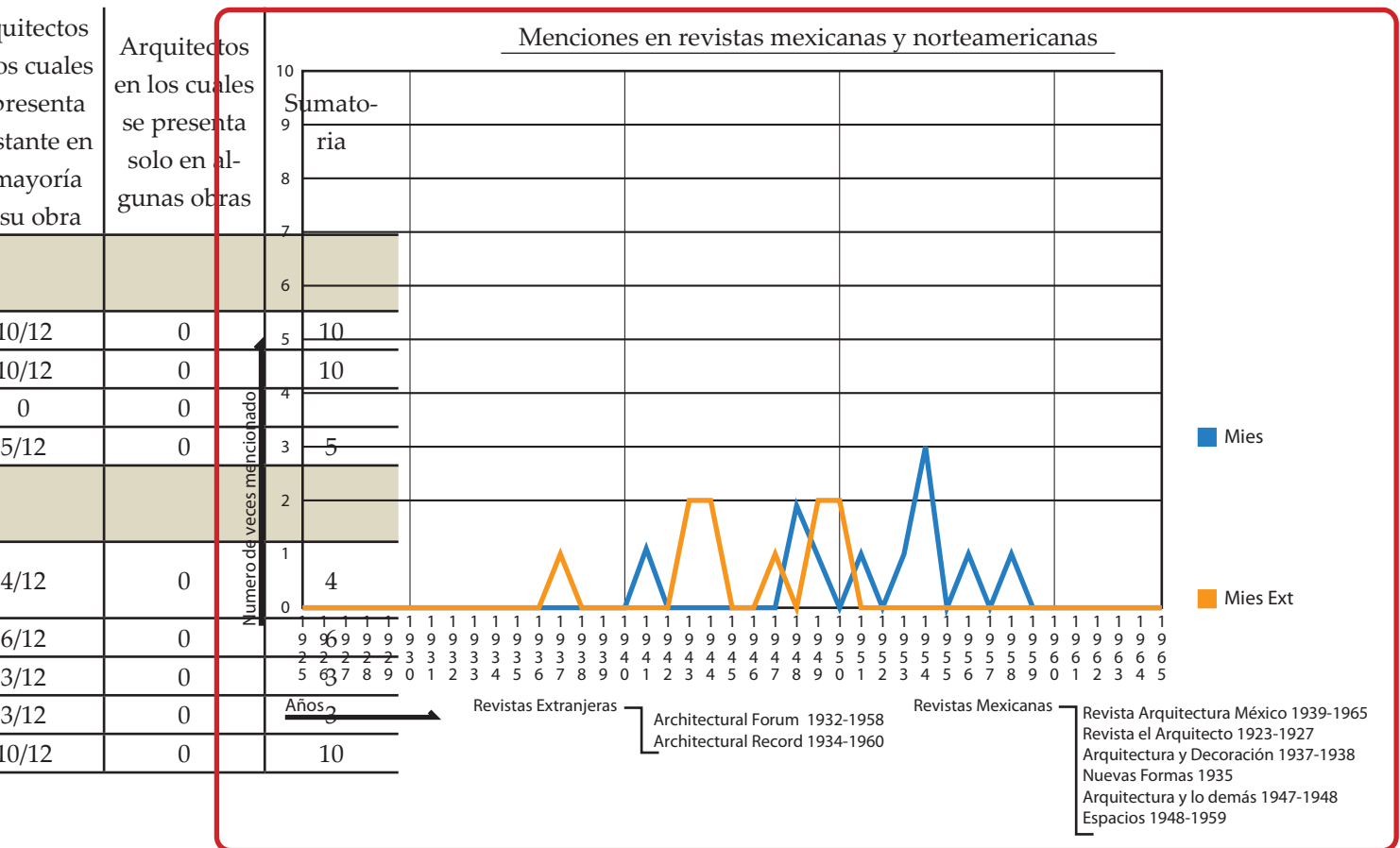
traído los elementos que son recurrentes dentro de una influencia de la Bauhaus en México. Ahora se realizara un mismo análisis pero esta vez será la consistencia social, para esto se tomara como referencia lo descrito cuando se hablo de este tipo de consistencia dentro del capítulo I. Por lo tanto se recurrirán a los elementos dados por Hitckook, el cual engloba a los exponentes de la Bauhaus dentro de un conjunto de exponentes de arquitectura moderna, a lo cual es después llamado estilo internacional. Estas características y su puntuación con referencia a los arquitectos mexicanos que tengan esas características son las siguientes:

Estilo Internacional

Componentes estructurales derivados de los nuevos métodos constructivos.	
Construcción con Hormigón armado.	1
Construcción con esqueleto de acero.	1
Tabiques móviles.	
Extravagantes técnicas en el uso del vidrio y los balcones (vago).	
Elementos morfológicos exteriores derivados de los nuevos métodos constructivos.	
La casa se eleva sobre el terreno lo suficiente como para resaltar el hecho que tiene seis caras.	
Cubierta con terraza.	
Fachadas enteramente en voladizo.	
Muros a modo de pantallas.	
Ventanas corridas	1

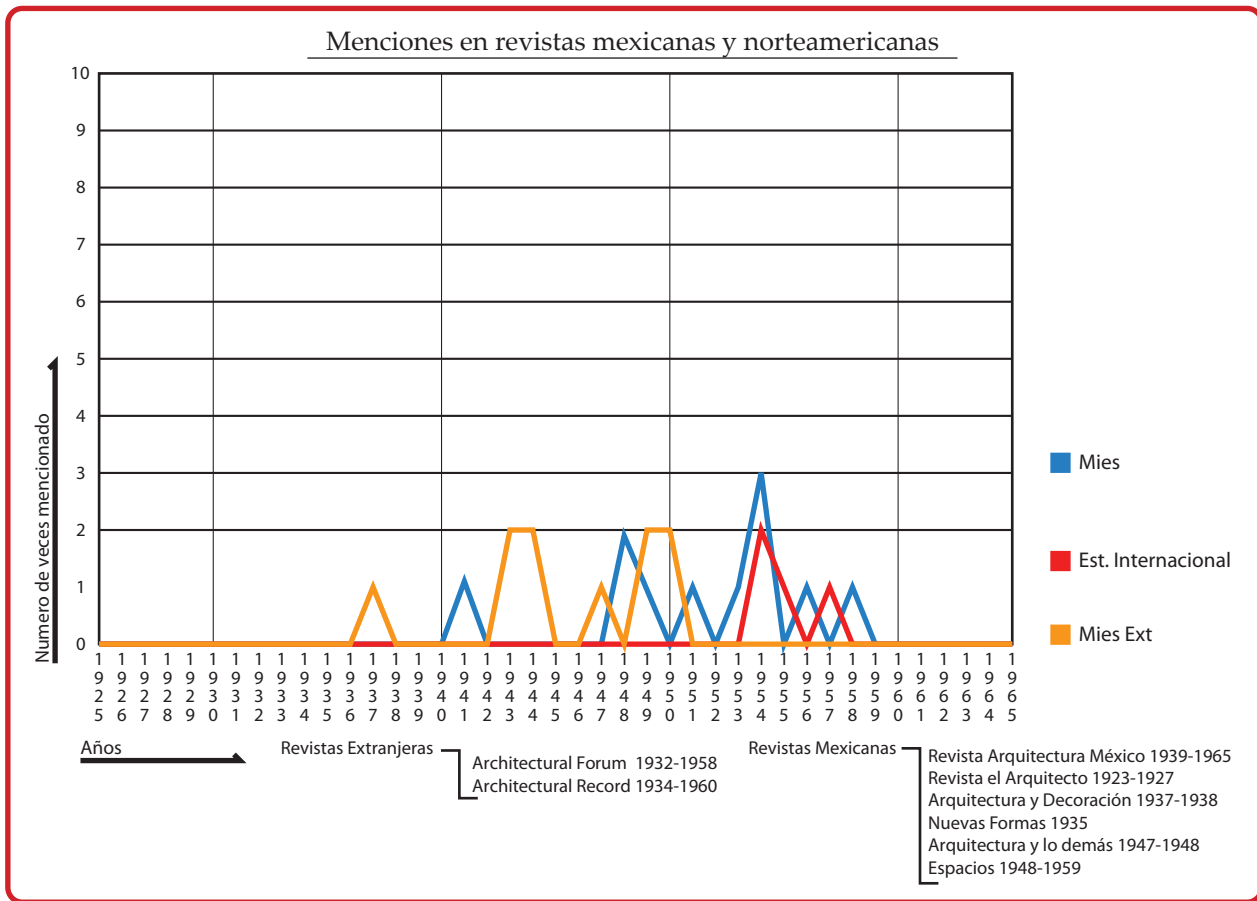


Gráfica 3: Aparición de Mies van der Rohe en revistas mexicanas.



Gráfica 4: Aparición de Mies van der Rohe en revistas mexicanas y extranjeras.

Ventanas de esquina.	Elementos Negativos.		
Elementos interiores derivados de los nuevos métodos constructivos "planta abierta".	Construcción simétrica.		
Tratamiento del interior como un espacio único.	Disposición monumental.		
Los tabiques móviles permiten utilizar el piso superior una sola habitación o como cuarto.	Pintoresquismo pesadamente masivo.	6/12	3/12
El exterior y el interior están entrelazados en una composición de espacios y planos abiertos.	Complicado con el exceso.	0	0
Elementos que no derivan de los nuevos métodos constructivos.	Posición de ladrillo.	6/12	3/12
Simplificación extrema.	Materiales tradicionales.		
Reducción de las formas geométricas a las más simples.	De igual manera que como se hizo con la tabla comparativa sobre Mies y Gropius, se presentará ahora la sumatoria de los elementos recurrentes y lo no recurrentes ordenados de mayor a menor dentro de lo expuesto en el estilo internacional.	3/12	1/12
Expresión tridimensional en cuanto a volumen y no a la masa.		8/12	2/12
Marcado énfasis en la horizontalidad.		5/12	0
Equilibrio asimétrico.		4/12	0
Completamente carente de elementos heredados (Vague)		0	0
Escalera circular.	Estructurales.	0	0
Uso delicado y discreto del color.	Estructurales.	2	0
	Morfológicos.	0	1



Gráfica 5: Aparición de Mies van der Rohe en revistas mexicanas y extranjeras en comparación con la aparición de estilo internacional en revistas mexicanas.

Que no derivan.	Reducción de las formas geométricas a	Negativos.	Pintorequismo.	10
Morfológicos.	Ventanas de esquina.	Negativos.	Uso del ladrillo.	9
Interiores.	Tratamiento del interior como un espacio	Negativos.	Materiales tradicionales.	9
Interiores.	El exterior y el interior están entrelazados	Que no derivan.	Equilibrio simétrico.	9
	planos abiertos.	Que no derivan.	Uso delicado y discreto del color.	9
Morfológicos.	Cubierta con terraza.	Estructurales.	Tabiques móviles.	6
Negativos.	Complicado con el exceso.	Interiores.	Los tabiques móviles permiten utilizar el piso superior como	6
Estructurales.	Extravagantes técnicas en el uso del vidrio		o como cuarto.	5
Que no derivan.	Expresión tridimensional en cuanto a volúmenes	Que no derivan.	Completamente carencia de elementos heredados (Vago).	5
Negativos.	Pesadamente masivo.	Que no derivan.	Escalera circular.	5
Morfológicos.	La casa se eleva sobre el terreno lo suficiente como para resaltar el hecho que tiene seis caras.			4
Que no derivan.	Simplificación extrema.			4
Que no derivan.	Marcado énfasis en la horizontalidad.			4
Negativos.	Colocación simétrica.			4
Negativos.	Disposición monumental.			4
Morfológicos.	Fachadas enteramente en voladizo.			3
Morfológicos.	Muros a modo de pantallas.			3

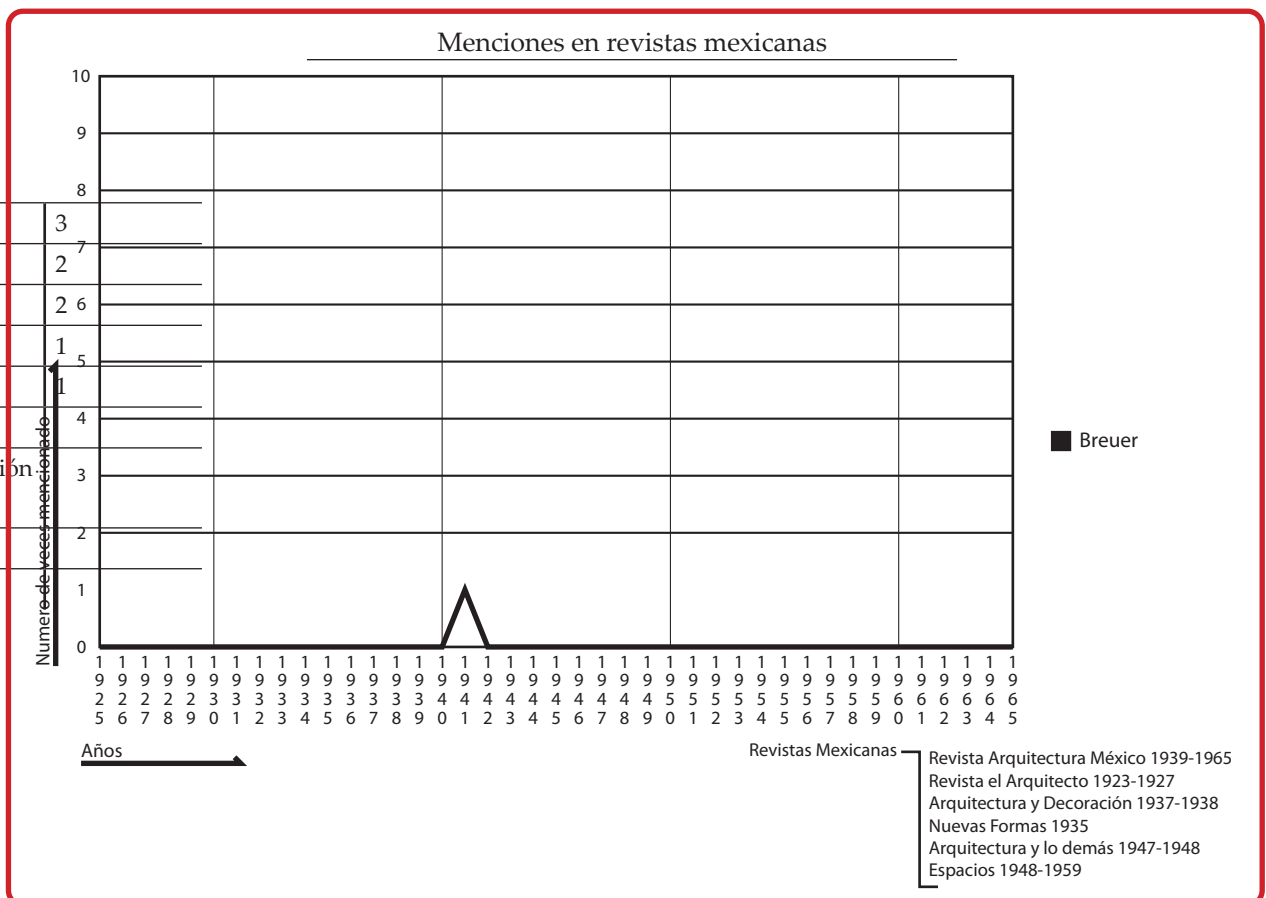
internacional, compartiendo las bases arquitectóni-



cas que enmarcan este ámbito internacional, pero que de igual forma buscan una expresión propia que lo aleja en determinada medida de cualquier propuesta individual. Por lo tanto, en cuanto a la influencia de los autores, como se vio en el apartado anterior dentro del análisis cronológico se puede encontrar una influencia de Mies van der Rohe a partir de 1950, por lo tanto si se quiere fundamentar la influencia de la Bauhaus en México es necesario establecer que esta se llevó bajo una mezcla de propuestas diferentes dentro del movimiento moderno en arquitectura, pero que no es hasta 1950 que por medio de la definición o caracterización del estilo internacional en México que la influencia de Mies sobre los demás exponentes de la Bauhaus es más palpable.

fluencia de la Bauhaus en México, a continuación se desarrollara la investigación dentro de las revistas para poder observar cómo fueron caracterizados a través del tiempo de publicación de estas los exponentes de la Bauhaus.

Por lo tanto, para poder analizar y fundamentar las características por las cuales se desarrolló la in-

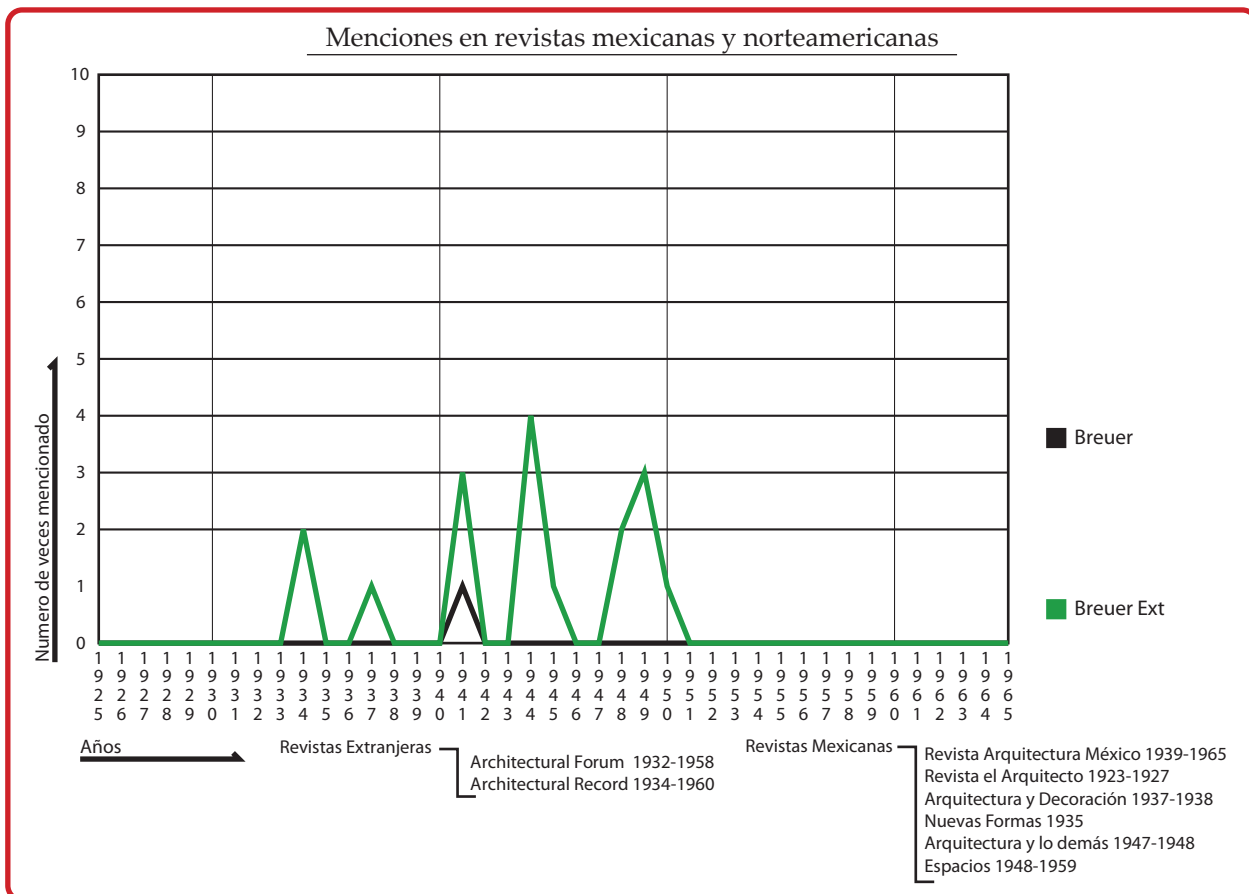


Gráfica 6: Aparición de Marcel Breuer en revistas mexicanas.

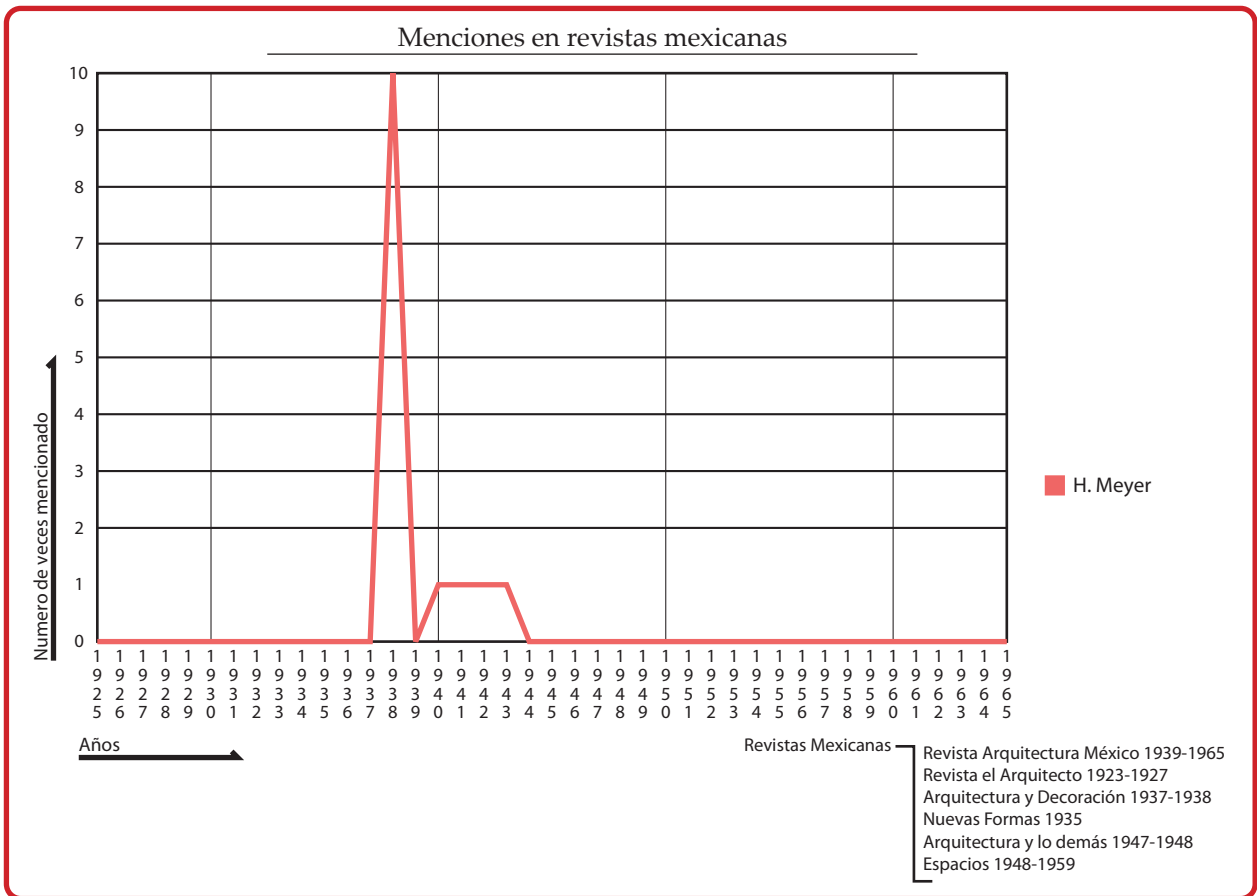
## Análisis cronológico de revistas

Se ha analizado de manera comparativa las características de las obra de los unidades de análisis. Pero dentro de la influencia también es importante tomar en cuenta la puesta en escena de las variables que definen una influencia, es decir que es necesario analizar que tanto se habló dentro de una época determinada sobre el emisor de la influencia, como se habló y que es lo que se dijo sobre esto. Por lo tanto, a continuación se expondrán los resultados de un análisis cronológico que se llevó a cabo en las revistas que se encontraron sobre arquitectura en el periodo de 1920 a 1970. Las revistas nacionales que se consultaron fueron la revista *Arquitectura México* 1939-1965, *El Arquitecto* 1923-1927, *Arquitectura y Decoración* 1937-1938, *Nuevas Formas* 1935, *Arquitectura y lo demás* 1947-1948 y *Espacios* 1948-1959, las

cuales nos ofrecieron los datos para comprender de lo que acontecía en el gremio arquitectónico en México durante este tiempo. Dentro de esta etapa también circulaban en México revistas internacionales sobre arquitectura, por lo tanto fue necesario acceder a esta perspectiva para abarcar un panorama más amplio, atendiendo a esto se consultaron las revistas norteamericanas *Architectural Forum* 1932-1958, *Architectural Record* 1934-1960. A partir de aquí se realizó una comparación cronológica de lo sucedido en revistas norteamericanas y mexicanas, ya que por medio de esto se podrán definir etapas de influencia y cuáles fueron las características de cada una. Para esquematizar y analizar esto se crearon gráficas en las cuales se relacionan el año con el número de veces que se mencionaba un exponente determinado. A continuación expondrems la gráfica 1 sobre Walter Gropius y como fue men-



Gráfica 7: Aparición de Marcel Breuer en revistas mexicanas y extranjeras.

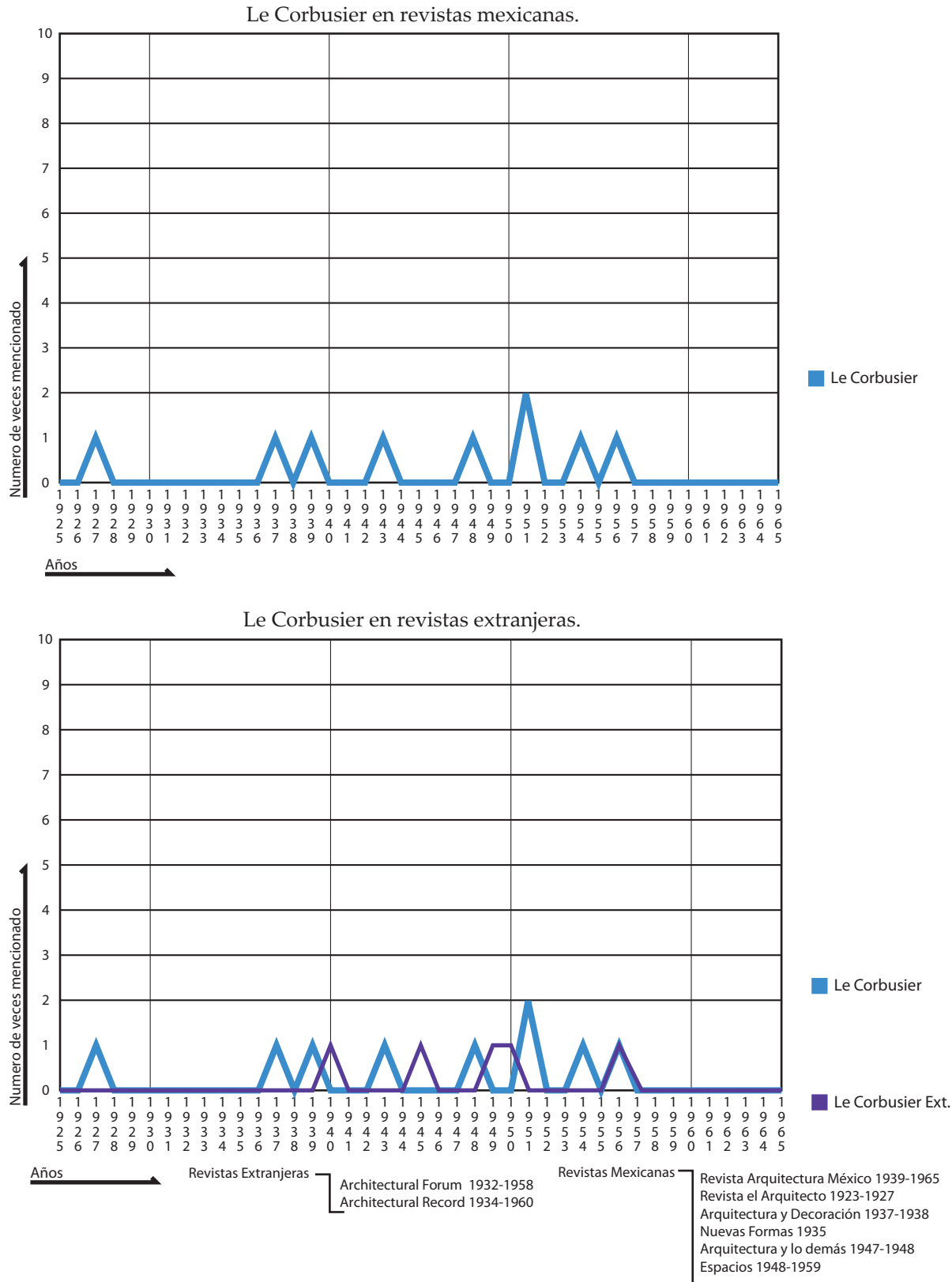


Gráfica 8: Aparición de Hannes Meyer en revistas mexicanas.

cionado sólo en las revistas mexicanas.

Basándose en esta gráfica, se puede hablar de un realce de la figura de Gropius a partir de la década de los años cincuenta, lo cual muestra un súbito interés por su figura, este fenómeno se repetirá con Mies van der Rohe como se verá en las gráficas que se presentaran más adelante. Por lo leído dentro de los artículos de las revistas, se puede aseverar que este nuevo interés se deriva por una preocupación que surge dentro de esta época en México referida a lo local vs lo global. Siendo ahora que dentro de esta nueva preocupación, Gropius y Mies son adheridos, estereotipados o definidos con mayor fuerza como unos de los representantes máximos del estilo internacional, incluso en textos de arquitectos y teóricos reconocidos como Villagrán y T. Arai se mencionan tácitamente a estos dos exponentes de la

Bauhaus dentro de lo internacional, teniéndose que tomar en cuenta que los dos arquitectos mexicanos abogan dentro de sus textos por una arquitectura regional. Es interesante mencionar que junto con la inclusión de Gropius dentro de este estilo, incluso con fuertes críticas a su arquitectura, se pueden encontrar artículos del mismo Gropius en este mismo periodo, abogando por una arquitectura local, lo cual muestra que las variables que se tomaron como influencia para definir la figura de Gropius se refieren a una etapa posterior, creándole un renombre o prestigio dentro de México como arquitecto representante de un estilo internacional, siendo curioso la inclusión o búsqueda de los mismos arquitectos mexicanos durante las etapas posteriores de ideas y formas en arquitectura similares a lo que desarrolló Gropius.



Gráfica 9: Aparición de Marcel Breuer en revistas mexicanas y extranjeras.

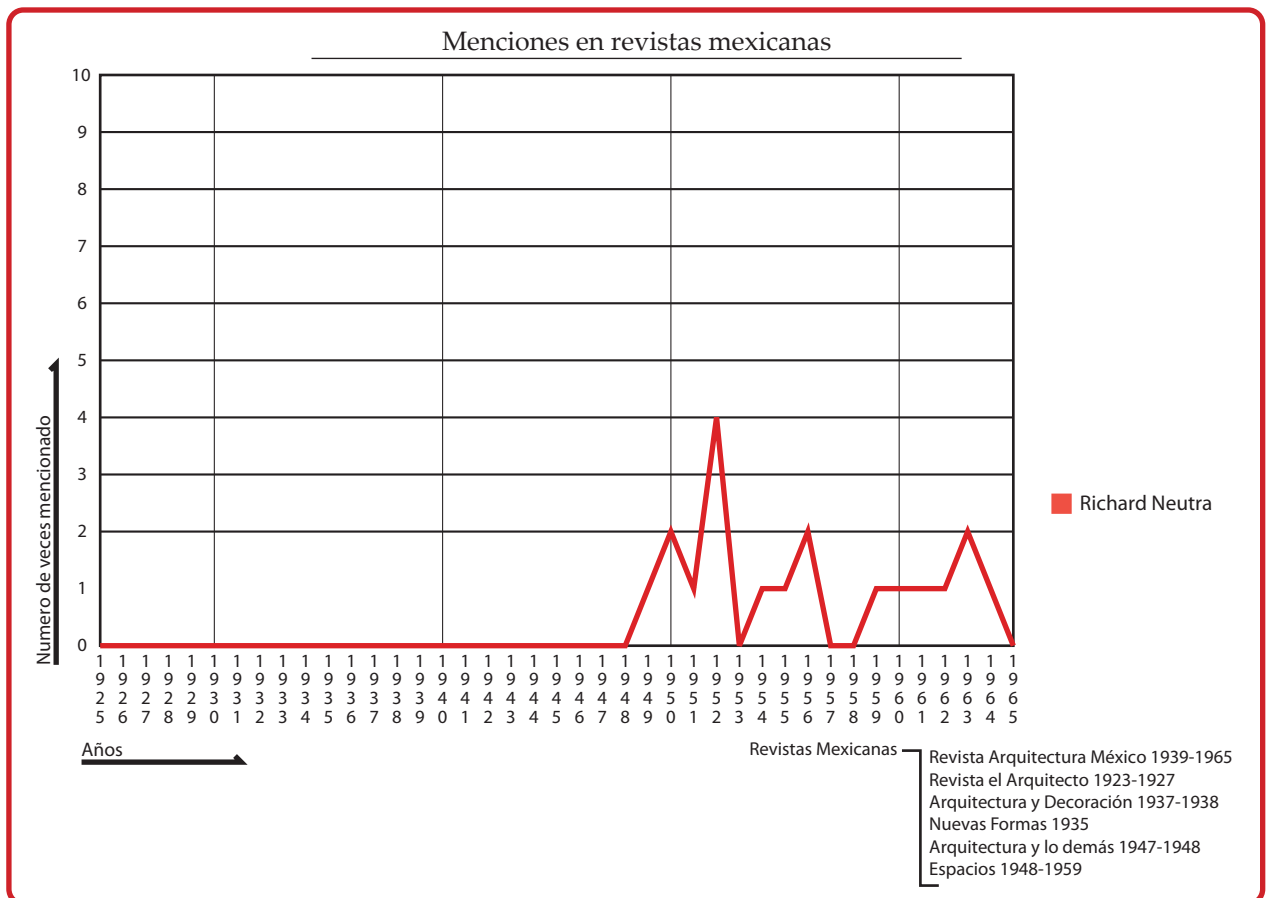
Ahora trataremos lo sucedido dentro de las revistas con respecto a Richard Neutra, este lo cual es de gran relevancia dentro del estudio, para hablar de esto se plantean los siguientes puntos que muestran las características de este fenómeno:

- El nombre de Neutra empieza a nombrarse en las revistas mexicanas hasta la década de los cincuenta, fenómeno que sigue la misma línea de lo sucedido con Mies y Gropius (gráfica 11).
- Dentro de las revistas extranjeras, al igual que los dos directores de la Bauhaus, a Neutra se le empieza a mencionar mucho tiempo antes que en México mostrando un decremento a partir de la misma década de los cincuenta (gráfica 12).
- Tanto en las revistas mexicanas como en las extranjeras alcanza un mayor número de men-

ciones que cualquier otro autor extranjero, (gráfica 13).

A partir de estos tres puntos que se han expuesto, se puede deducir que a partir de la década de los cincuenta, aparece un fenómeno en México por el cual, Gropius, Mies y Neutra empiezan a ser nombrados constantemente dentro de las revistas. Haciendo referencia a lo encontrado en el apartado anterior (análisis cronológico de las obras) se encuentra al mismo tiempo que a este aumento de las menciones en revistas, un acercamiento en la obra de diferentes autores mexicanos a lo propuesto por Mies y Neutra.

A pesar del hecho de que se este estudiando la influencia de la Bauhaus y Neutra no tuvo una relación directa significativa con la escuela o sus autores mas allá de haber dado clase durante un corto tiempo mientras Mies era director, la persona de

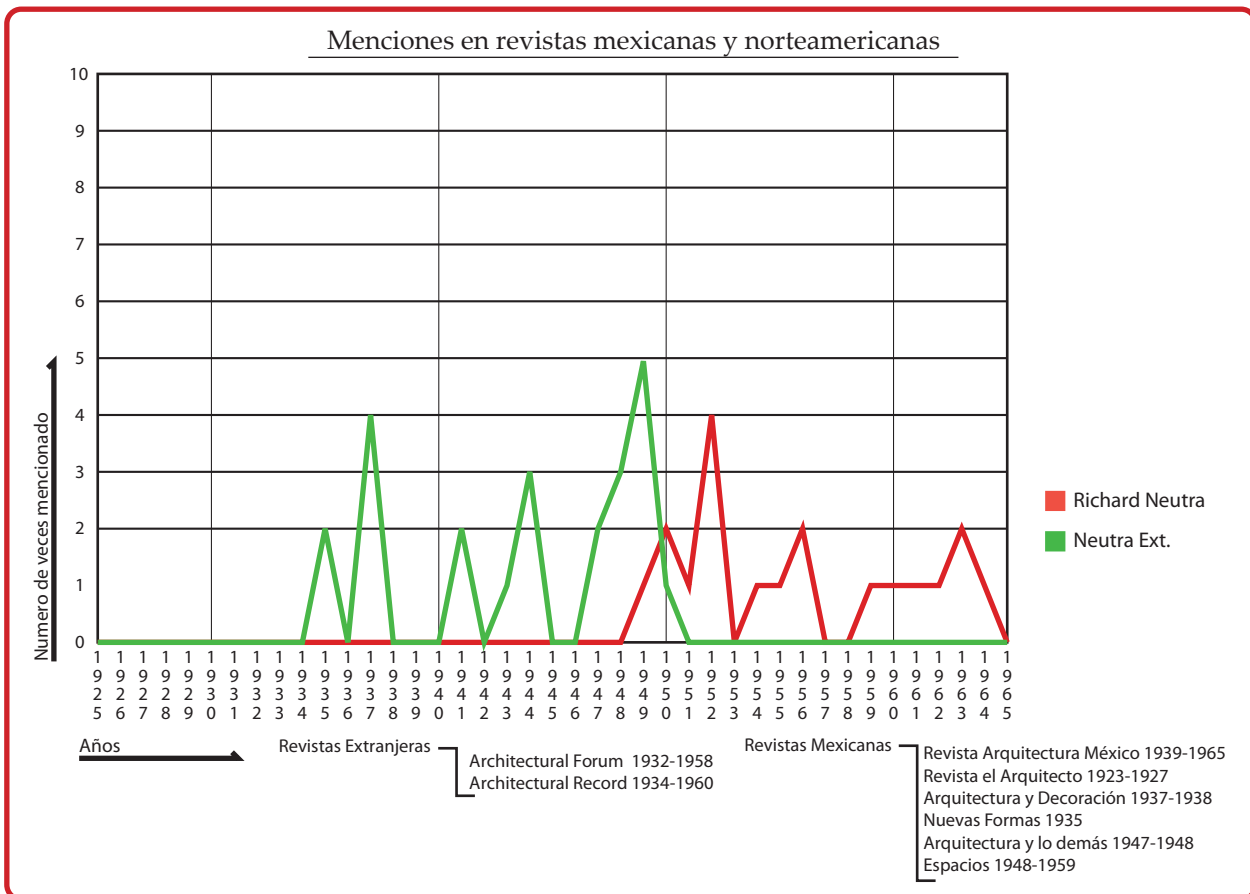


Gráfica 10: Aparición de Richard Neutra en revistas mexicanas.

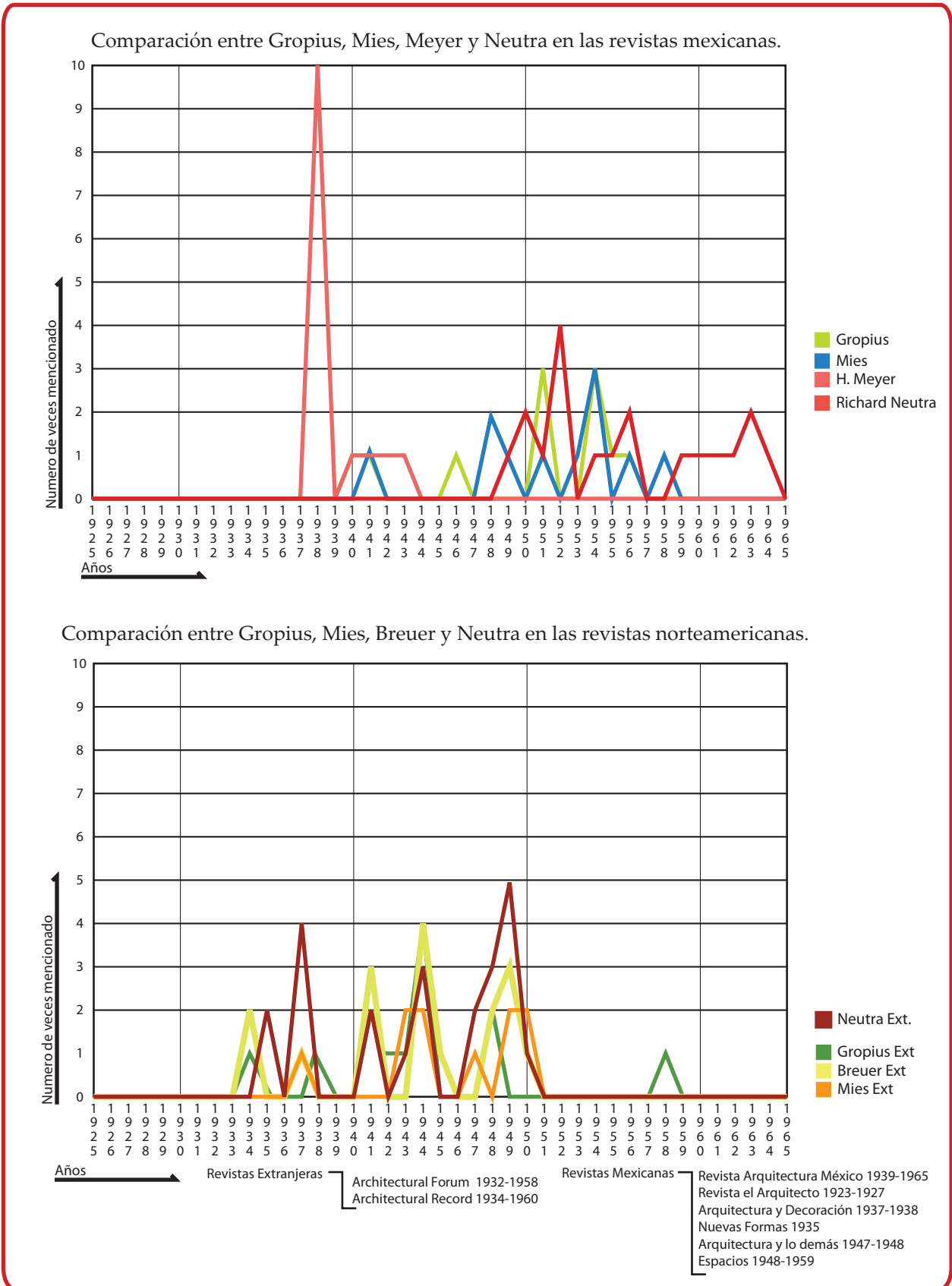
Neutra es importante para el estudio debido a la relación entre su obra y la de los autores de la Bauhaus, al aunar esto a la importante presencia en las revistas, nos habla de la importancia de este personaje para este estudio. El postular una relación entre la obras de Neutra y los autores de la Bauhaus se fundamenta en la consistencia social, es decir la obra de Neutra es comúnmente aunada, relacionada o comparada a través de la historia con los autores de la Bauhaus (esto se encuentra fundamentado dentro del capítulo I, cuando se toca el apartado de Neutra) lo que nos permite crear un conjunto de estas. De la misma forma, la similitud entre la obra de Mies y Neutra (dejando en claro las particularidades que los definen individualmente), se plantea principalmente en base a el juego de planos alargados, el uso de formas simples, piel de vidrio y la incorporación de mobiliario moderno, entre otras; pero sobre todo, el aspecto que destaca de la obra de estos dos arquitectos es que los dos diseñan

con un estilo propio que los define de entre la gran cantidad de propuestas dentro de la corriente de la arquitectura moderna, esto les permite resaltar y por lo tanto actuar como agentes importantes de influencia.

Por lo tanto, se plantea que existe una influencia comprobable de Richard Neutra basándose principalmente en el número de menciones dentro de las revistas en comparación con Gropius, Mies, Breuer y Meyer, siendo que dentro de las revistas mexicanas alcanza 18 menciones desde 1948 a 1965, superando dentro del mismo periodo de tiempo en casi el doble de menciones a Mies, quien tiene 9 menciones, siguiendo Gropius con 8 menciones, esto y la relación constante entre Neutra y México, nos habla de la enorme importancia que se le dio en México a este autor durante este tiempo, y nos da bases para plantear la importante influencia de este autor en la arquitectura mexicana.



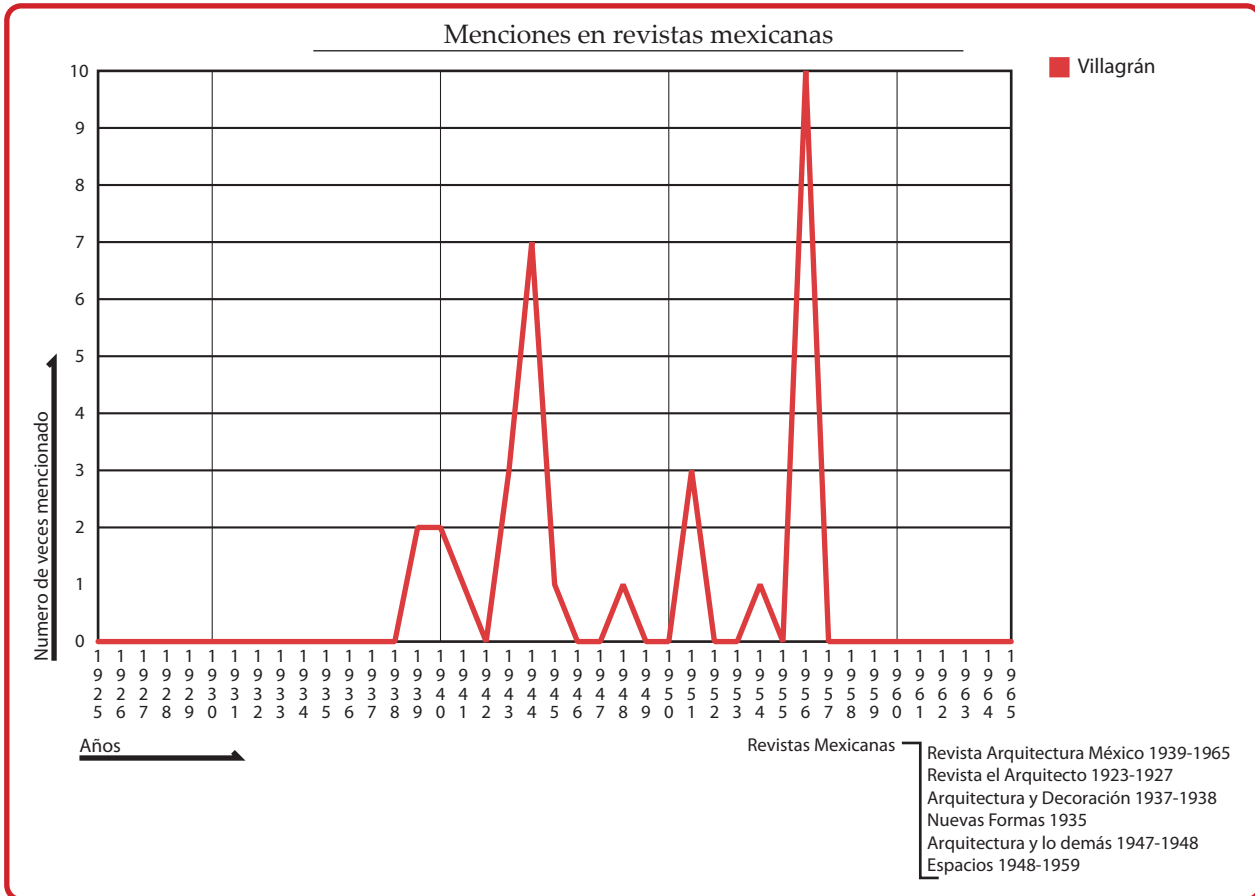
Gráfica 11: Aparición de Richard Neutra en revistas mexicanas y extranjeras.



Gráfica 12: Comparación de apariciones en revistas mexicanas y extranjeras

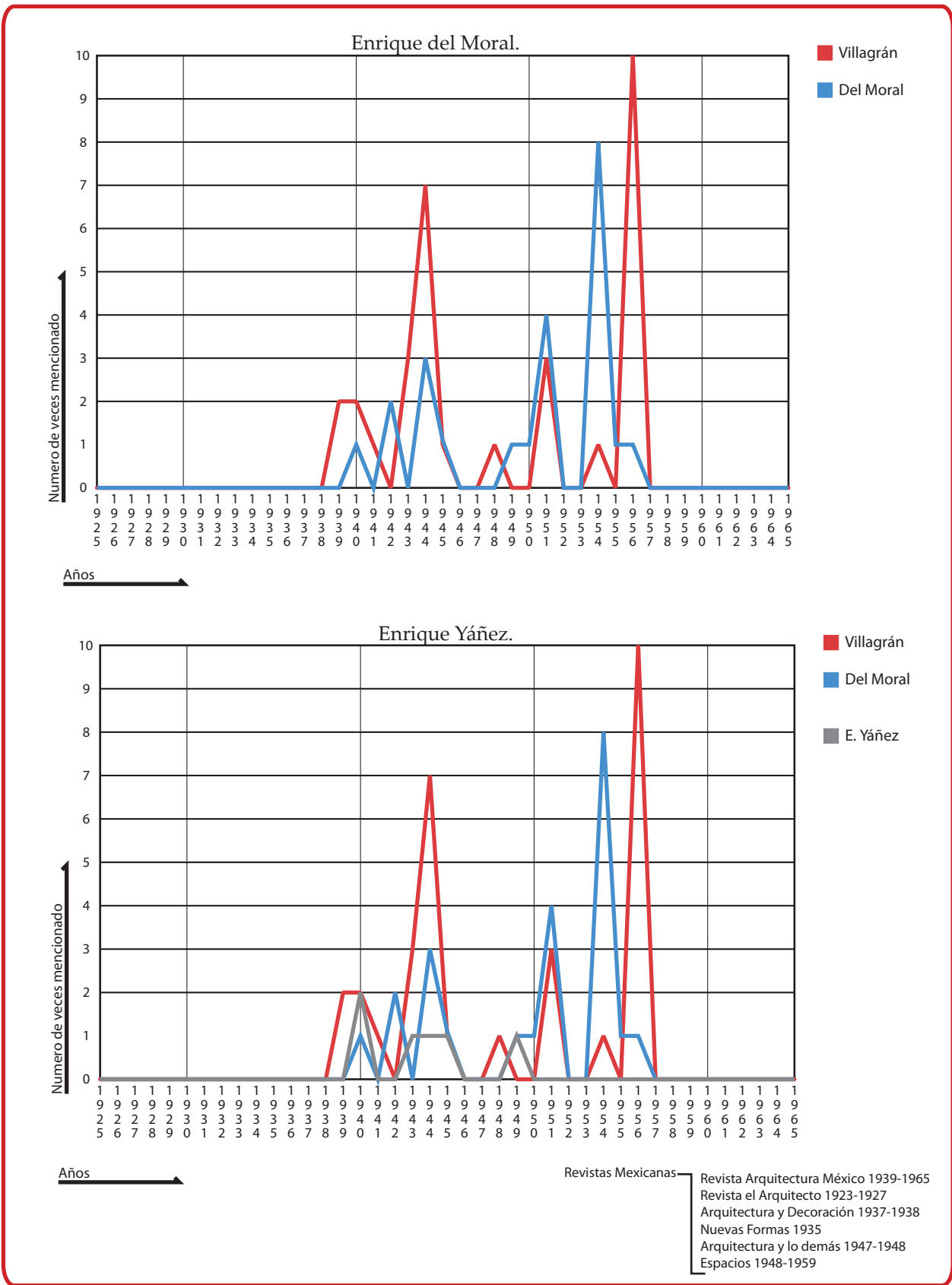
En esta gráfica también se puede apreciar cómo se empezó a hablar sobre Gropius en las revistas hasta 1940, lo que significa que su aparición en las revistas mexicanas fue tardía, aunque habría que dar a notar que en sus primeras apariciones se habla ya de Gropius como un hecho dado, es decir como algo ya

conocido, por lo tanto es necesario incluir un esquema de revistas pertenecientes a los Estados Unidos para poder comprender de donde surgió la influencia de Gropius o desde cuando empezó a aparecer su figura en revistas en México. Siendo una base importante estas revistas ya que su circulación en el

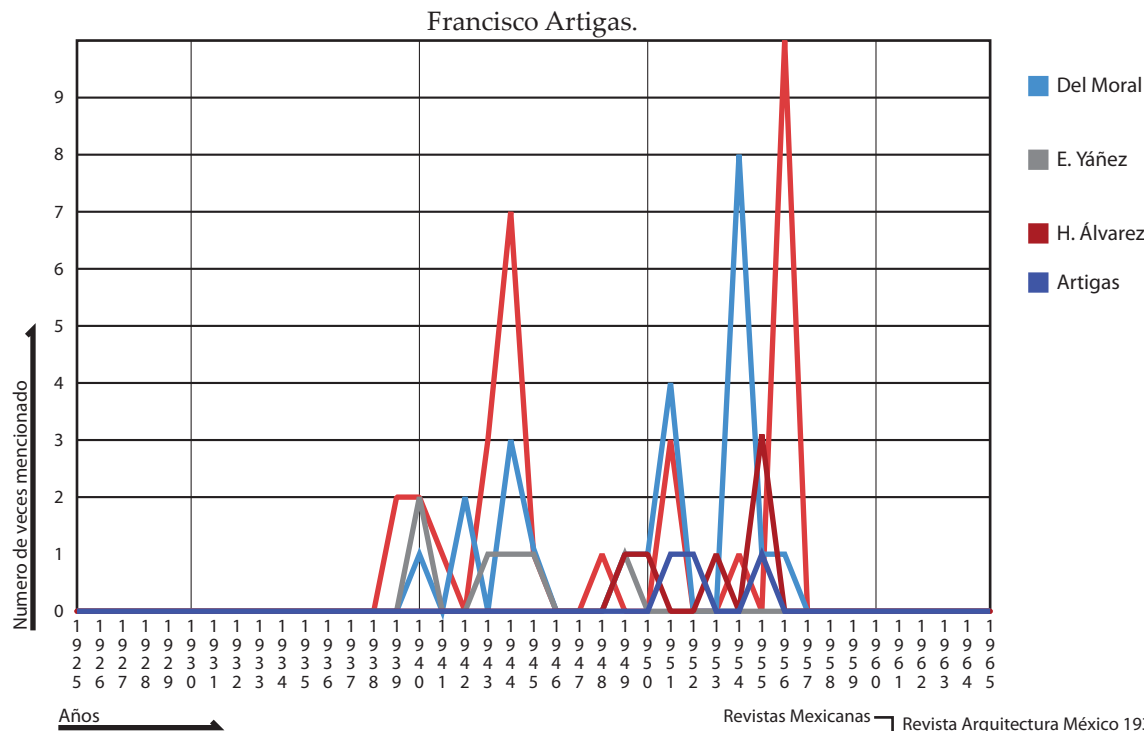
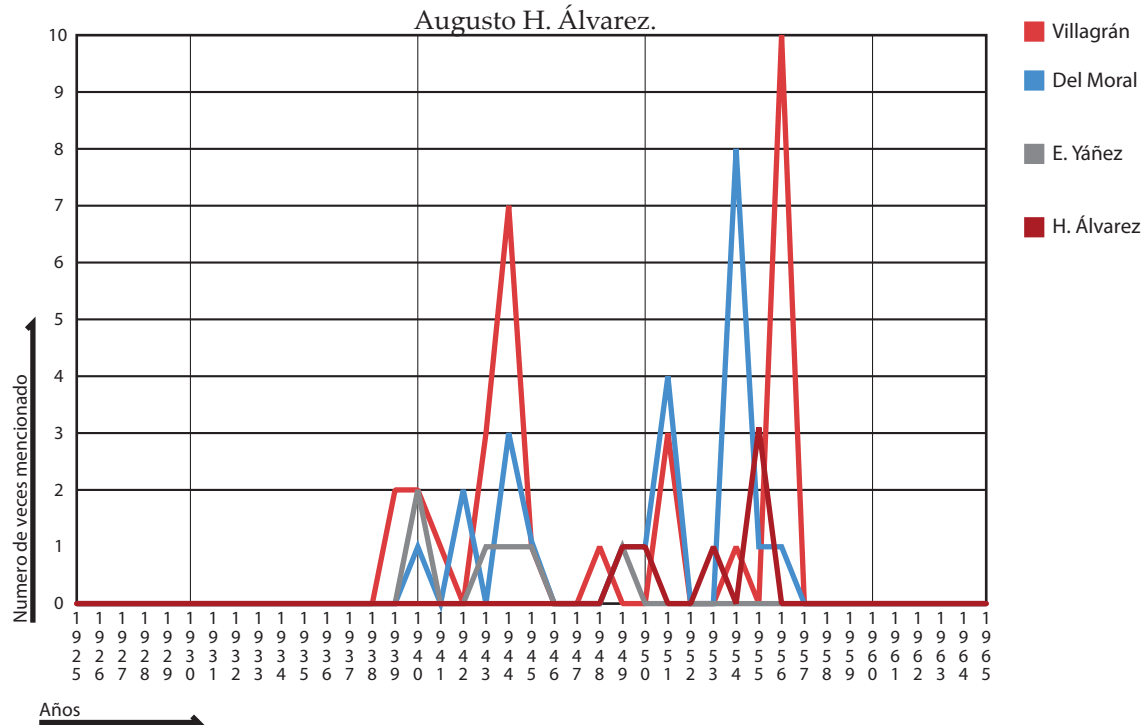


Gráfica 13: Comparación entre arquitectos mexicanos y sus apariciones en revistas mexicanas.





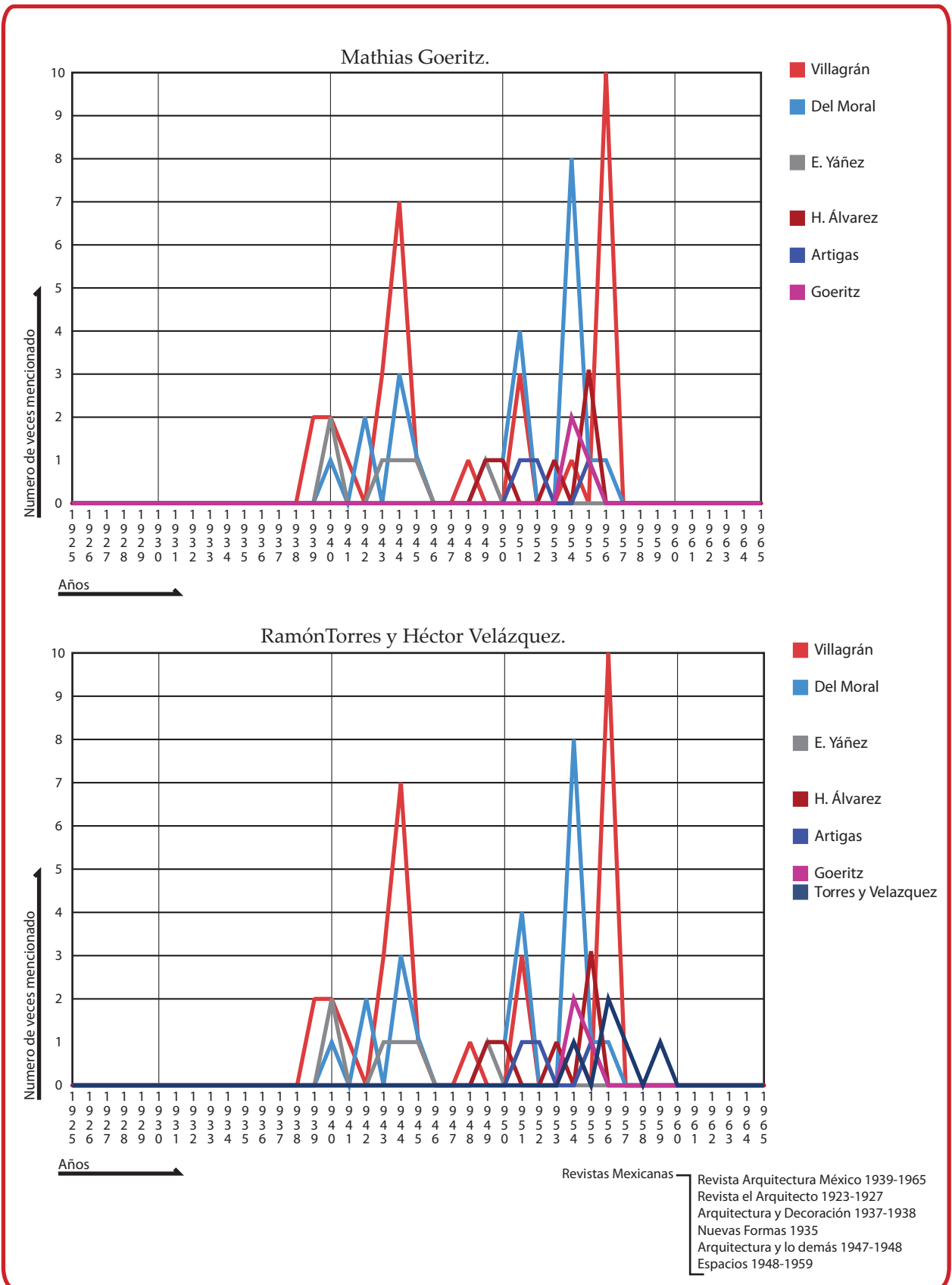
Gráfica 14: Comparación entre arquitectos mexicanos y sus apariciones en revistas mexicanas.



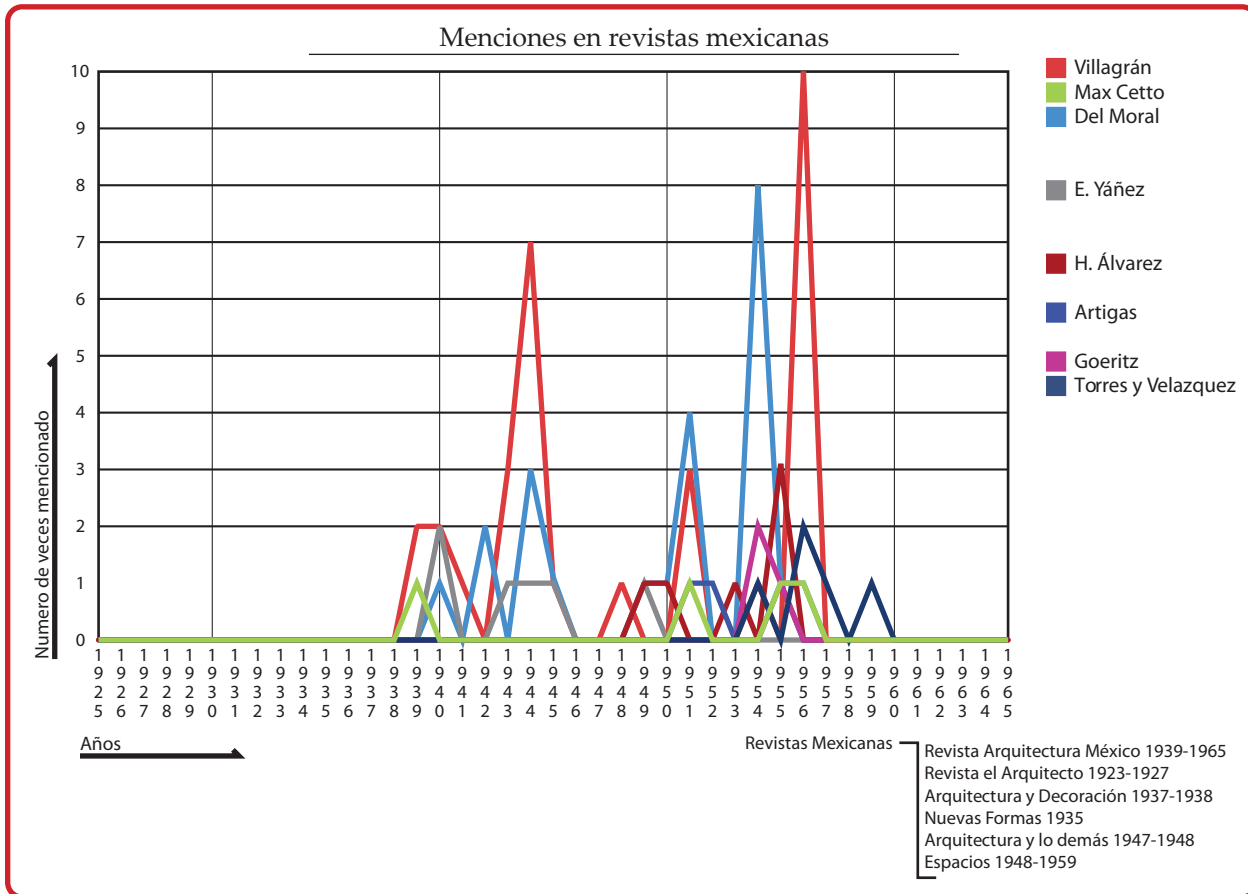
Revistas Mexicanas

- Revista Arquitectura México 1939-1965
- Revista el Arquitecto 1923-1927
- Arquitectura y Decoración 1937-1938
- Nuevas Formas 1935
- Arquitectura y lo demás 1947-1948
- Espacios 1948-1959

Gráfica 15: Comparación entre arquitectos mexicanos y sus apariciones en revistas mexicanas.



Gráfica 16: Comparación entre arquitectos mexicanos y sus apariciones en revistas mexicanas.



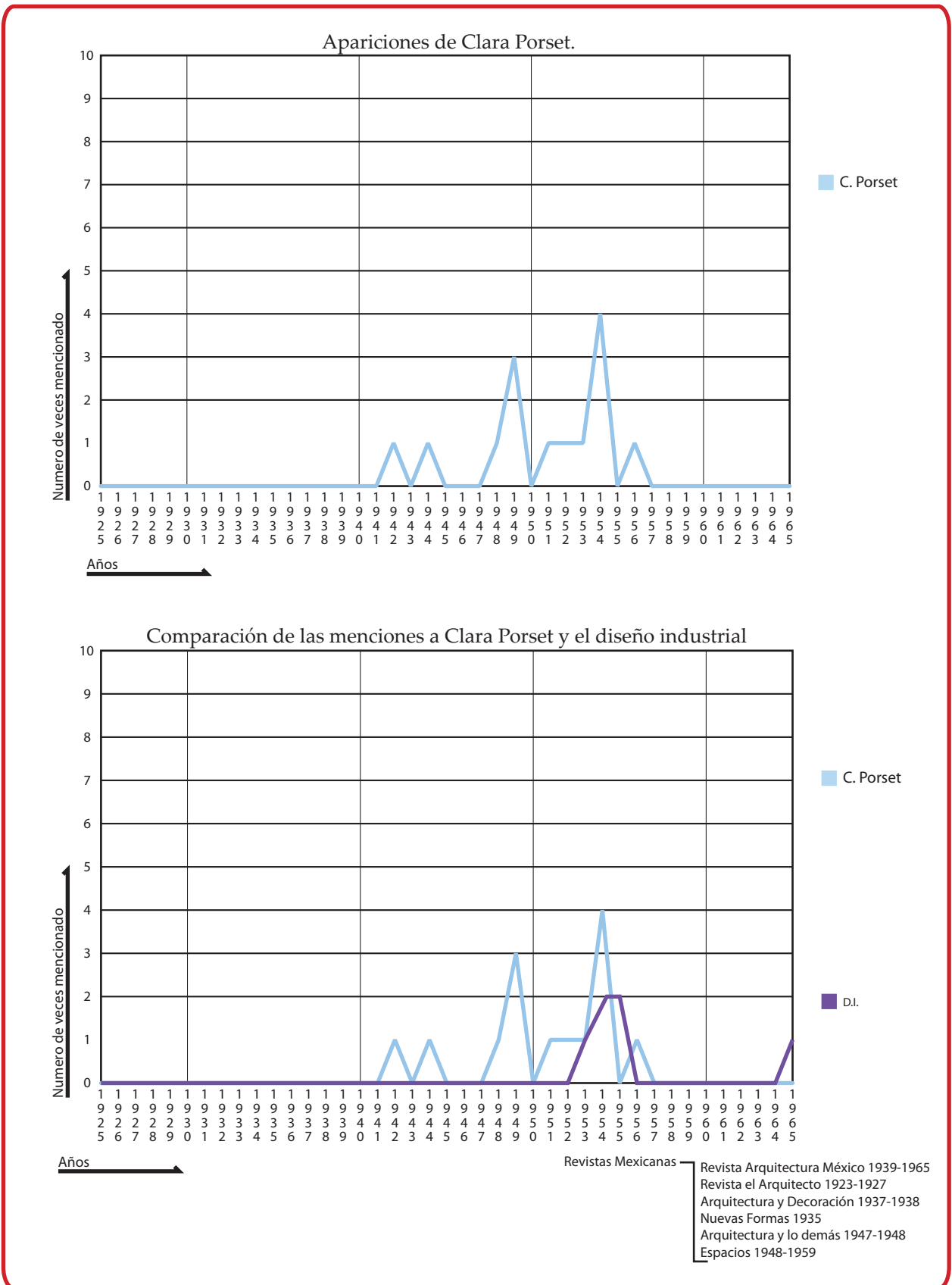
Gráfica 17: Comparación entre arquitectos mexicanos y sus apariciones en revistas mexicanas.

ambiente arquitectónico mexicano era común, además de darse a notar tanto en las revistas mexicanas como en las norteamericanas una estrecha relación.

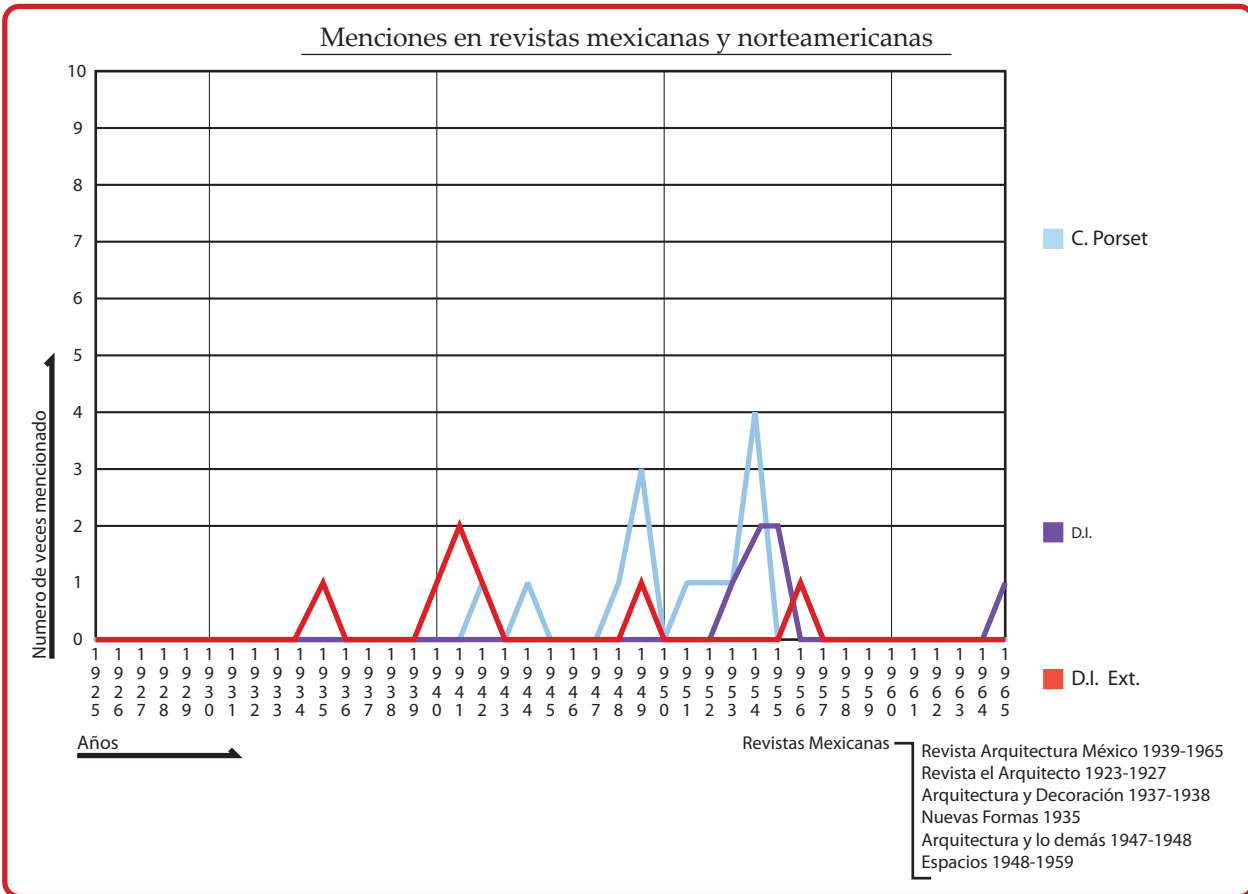
La gráfica 2 resulta interesante debido a que se puede encontrar una presencia de Gropius en las revistas norteamericanas posterior a la presencia en México. Esta gráfica nos plantea entonces que la figura de Gropius y la Bauhaus junto con él, influyó en una primera etapa a los Estados Unidos yendo entonces esto de la mano con lo sucedido con Barr y Hitchcock y la presencia de varios exponentes de la Bauhaus en este país. Incluso esta gráfica comparativa nos permite leer de una manera clara lo sucedido en México, ya que en la etapa en la que se desarrolló arquitectura más cercana a la de Gropius es en la época de 1930 a 1950, siendo esta etapa donde la presencia de Gropius fue más fuerte en las revistas norteamericanas. Pudiéndose notar enton-

ces un paralelismo entre la presencia de Gropius en estas revistas extranjeras y la obra de los arquitectos mexicanos, para después surgir la figura de Mies en México a partir de 1950 pero ya en si en una búsqueda para definir, representar o estereotipar un estilo de arquitectura que empezaría a ser criticado y reprobado, el cual tendría algunos adeptos, pero que, por lo leído en libros de posterior publicación que hablan sobre arquitectos de la época, después sería bastante repudiado pero sólo dentro de la academia, ya que en la práctica todavía se pueden apreciar remanentes constantes de las características de este estilo.

Incluso se pueden seguir fundamentando estas aseveraciones en la gráfica 3, la cual basada en la figura de Mies, muestran este mismo patrón encontrado



Gráfica 18: Clara Porset y el diseño industrial en México



Gráfica 19: Clara Porset y el diseño industrial en México

en la figura de Gropius<sup>261</sup>. Como se puede observar, encontramos la misma aparición de la figura de Mies en las revistas mexicanas a partir de 1950 incluso este surgimiento resulta aun más marcado que con la figura de Gropius.

Como se ha dicho con anterioridad, se asevera que este surgimiento de las figuras de Gropius y Mies se debe al surgimiento de la discusión de lo local y global, para lo cual fue necesario crear bandos y establecer variables y personajes que encajen dentro de cada corriente, y por

<sup>261</sup> Las revistas en que son citados así como el número de veces se puede encontrar en el anexo III.



Revista *Arquitectura México*, No. 11, Dic. de 1943, No. 7 Abril de 1941 y No. 17 Enero de 1945.



Revista *Arquitectura y Decoración*, No 1. Agosto de 1937, No. 2 Septiembre de 1937 y No. 3 Octubre de 1937.



Revista *Arquitectura México*, No. 11, Diciembre de 1943,  
Obra de Enrique del Moral

lo tanto Gropius y Mies se englobarían dentro de lo que sería el *estilo internacional*.

Para corroborar estas aseveraciones se agrega la gráfica 5 donde se compara la presencia de la palabra estilo internacional dentro de las revistas mexicanas.

Se puede observar entonces que este término permanecía en desuso hasta que aparece este fenómeno de los años 50. Lo cual corrobora este surgimiento de las figuras de Gropius y Mies pero ya no como exponentes individuales sino como parte de una consistencia interindividual o social enmarcada dentro de lo



Revista *Arquitectura México*, No. 20, Dic. de 1946., Obras de Enrique Yáñez y Luis Martínez Negrete



que se definió como estilo internacional en los Estados Unidos y posteriormente tomado en México.

También se puede observar la aparición de la figura de Mies de manera posterior



Revista Arquitectura México, No. 11, Diciembre de 1943,  
Obra de José Villágran

I  
L  
U  
S  
T  
R  
A  
C  
I  
O  
N  
3



**MUEBLES**  
DECORACION INTERIOR  
ARTURO PANI D., S. A.

Niza No. 30                      11-36-26                      35-11-62  
MEXICO, D. F.

Revista Arquitectura México, No. 30, Febrero de 1950,  
Anuncio de Arturo Pani

I  
L  
U  
S  
T  
R  
A  
C  
I  
O  
N  
4



Interiores casa en el Pedregal 1956.



Interiores casa en el Pedregal 1955.

Obra de Francisco Artigas



Casa propia 1959-61.



Casa pedregal 1964-65.

Obra de Augusto H. Álvarez

en las revistas norteamericanas<sup>262</sup> que en las mexicanas, lo que puede corroborar la teoría de que la influencia de la Bauhaus aparece en México desde una perspectiva norteamericana. Se puede resaltar una diferencia entre la influencia de Mies y de Gropius en México, que se trató con anterioridad en el análisis cronológico de las obras de los arquitectos mexicanos, y es que a diferencia de Gropius, se puede encontrar un acercamiento mayor de la obra de los arquitectos mexicanos a la arquitectura de Mies a partir de esta década de los 50. Para explicar esto se plantea dentro de esta investigación que una de las causas de este acercamiento posterior a la obra de Mies es debido a Barr, quien como se ha planteado, desarrolla la figura de Mies como el máximo representante de la arquitectura internacional, promocionando su figura con el apoyo del Museo de Arte Moder-

262 *Architectural Forum* 1932-1958 y *Architectural Record* 1934-1960.

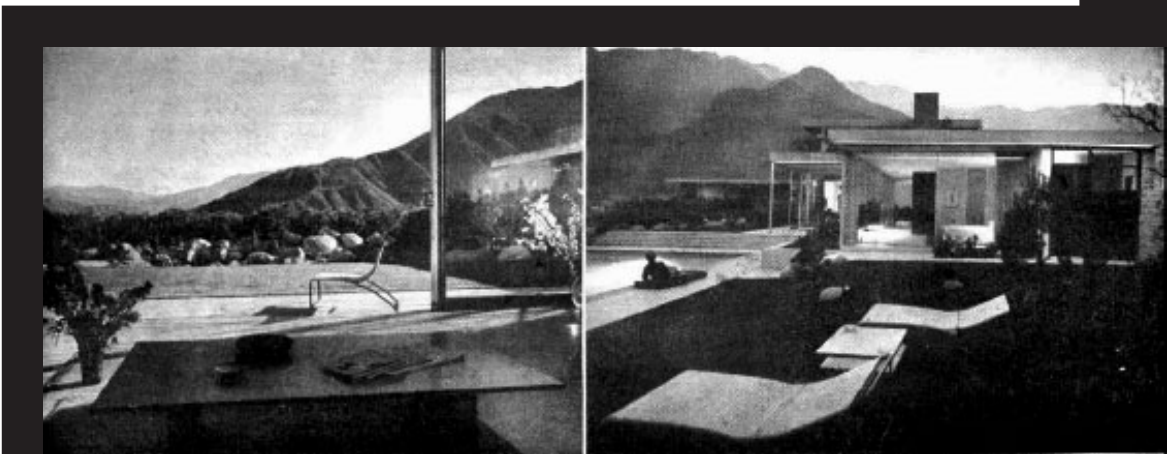
Es importante destacar aquí el papel que jugó la difusión de la obra de Richard Neutra en la aparición de mobiliario moderno en las revistas de arquitectura, ya que cada vez que se publicaba una obra de este autor, se podía encontrar este tipo de mobiliario. Es por esto, que Neutra de alguna forma contribuye con la difusión del mobiliario moderno en México. Cabe señalar que la difusión de la obra de Neutra en las revistas mexicanas comienza a partir de la década de los cincuenta, por lo cual sigue existiendo este desfase entre arquitectura y mobiliario



Revista Arquitectura México, No. 37, Marzo de 1952, Residencia en los Ángeles, Cal.



Revista Arquitectura México, No. 35, Septiembre de 1951, Arquitectura americana durante toda una vida.



Revista *Arquitectura México*, No. 30, Febrero de 1950, Una casa en el desierto.



Revista Arquitectural Forum, Septiembre de 1935 y Febrero de 1934.



Revista Arquitectural Record, Octubre de 1934 y septiembre de 1937.

no de New York, lo cual generó una influencia de la figura Mies en México como el modelo a seguir dentro del estilo internacional, y que como se corrobora en las revistas tiene una presencia mayor a partir de los años 50, lo cual podría explicar este acercamiento mexicano a la arquitectura de Mies a partir de esta década. Lo dicho con anterioridad se puede ver reflejado en la gráfica 5.

Se encuentra también aquí esta característica de desaparición a partir de 1950 de la figura de Mies en las revistas norteamericanas y consecuente aparición en las revistas mexicanas. Por lo tanto, durante el segundo periodo (1930-50) se puede encontrar una

### Ilustración 8



Revista *Arquitectura México*, No. 10. Julio de 1942, No. 11 Diciembre de 1942 y No. 15 Abril de 1944.

fuerte presencia de las figuras de Mies y Gropius en las revistas norteamericanas y una escasa presencia en las mexicanas. Situación que se revierte para el tercer periodo (1950-70) donde ahora se empieza a encontrar una fuerte presencia de Mies y Gropius en las revistas mexicanas y una escasa presencia en las revistas norteamericanas. Es importante mencionar que dentro de esta tercera etapa cuando se mencionaban a estos directores de la Bauhaus era para referirse al estilo internacional o a la lucha entre lo local y lo global, lo que por consecuencia aumentó la mención de estos personajes.

Es necesario advertir la particularidad de lo expuesto sobre la influencia de figuras como Gropius y Mies, debido a que este fenómeno de influencia no se generó en México de la misma manera con los demás exponentes. Como queda expuesto, si se comparan la gráfica 6 con las gráficas 5 y 2 sobre Mies y Gropius.

Como se puede observar, la aparición de Breuer en las revistas mexicanas es casi nula, caso totalmente contrario con el fenómeno norteamericano, ya que al llegar a este país en 1937, se puede encontrar que fue mencionado incluso más veces que Gropius y Mies. Como se aprecia en la gráfica 7.

Este fenómeno nos refiere a que no todos los exponentes de la Bauhaus fueron enmarcados dentro de esta consistencia social denominada o estereotipada como estilo internacional en México a partir de los años 50. Destacando por lo tanto, en personajes como Breuer e incluso Meyer su consistencia individual sobre su consistencia social, pero disminuyendo por lo tanto su influencia dentro del ambiente Mexicano. Así Moscovici, como se dijo con anterioridad, habló de esto al decir que mientras más atribuciones cuente el objeto de influencia más exitosa será esta, pudiendo entonces Mies y Gropius debido a Barr y Hitchcock pasar a una consistencia social diferente a la de la misma Bauhaus, formando parte importante ahora del estilo internacional, lo que aumentó las atribuciones o dimensiones de la

Bauhaus, aumentando por lo tanto el impacto y las probabilidades de influencia en México, desde las atribuciones dadas en los Estados Unidos.

Ahora veamos un caso contrario que nos puede ayudar a contrastar lo planteado con anterioridad, el cual sería el de Hannes Meyer quien no arriba a los Estados Unidos sino a México, y que en vez de ser incluido es excluido de lo que es definido como arquitectura moderna internacional por Hitchcock y Barr. Señalando de antemano que dentro de las revistas norteamericanas no se encontró ningún nombramiento a su figura. Por lo tanto a continuación se expone la gráfica 8 que nos muestra lo sucedido con Meyer en México.

La influencia de Meyer en México presenta un comportamiento totalmente diferente, esto debido a las características mencionadas en el párrafo anterior. Las ideas de Meyer se desmarcan completamente de las variables constantes que dentro de los Estados Unidos se atribuyó como Bauhaus o incluso como estilo internacional, debido a esto se presenta este contraste con lo sucedido con Mies y Gropius. Esto causa que se mencione a Meyer a su llegada de manera importante y se mantenga constante los próximos años, pero después desaparece, lo cual significa que su influencia no contó con los elementos necesarios para poder ser constante o resurgir en la década de los cincuenta como lo hicieron Gropius y Mies.

Se ha hablado con anterioridad sobre la influencia de la Bauhaus como parte inseparable del movimiento moderno, por lo tanto se hace necesario exponer como punto de contraste un análisis sobre lo sucedido en las revistas con Le Corbusier como un representante importante de este movimiento moderno en México. Por lo tanto esta comparación es expuesta dentro de la gráfica 9.

Como se puede observar en la gráfica 9, la influencia de Le Corbusier aparece en las revistas mexicanas mucho antes que los exponentes de la Bauhaus,



# Conclusión

---

y al mismo tiempo permanece constante. Los artículos que se encontraron sobre Le Corbusier son muy diferentes entre sí, ya que van desde críticas severas, entrevistas y exposición de su obra, pero dentro de todos ellos se acentúa el reconocimiento de su importancia dentro de la arquitectura mexicana, así como su influencia dentro esta. Por lo tanto, dentro de este estudio se toma la influencia de Le Corbusier como una comprobación del impacto en México de diferentes corrientes extranjeras pertenecientes al movimiento moderno en arquitectura.

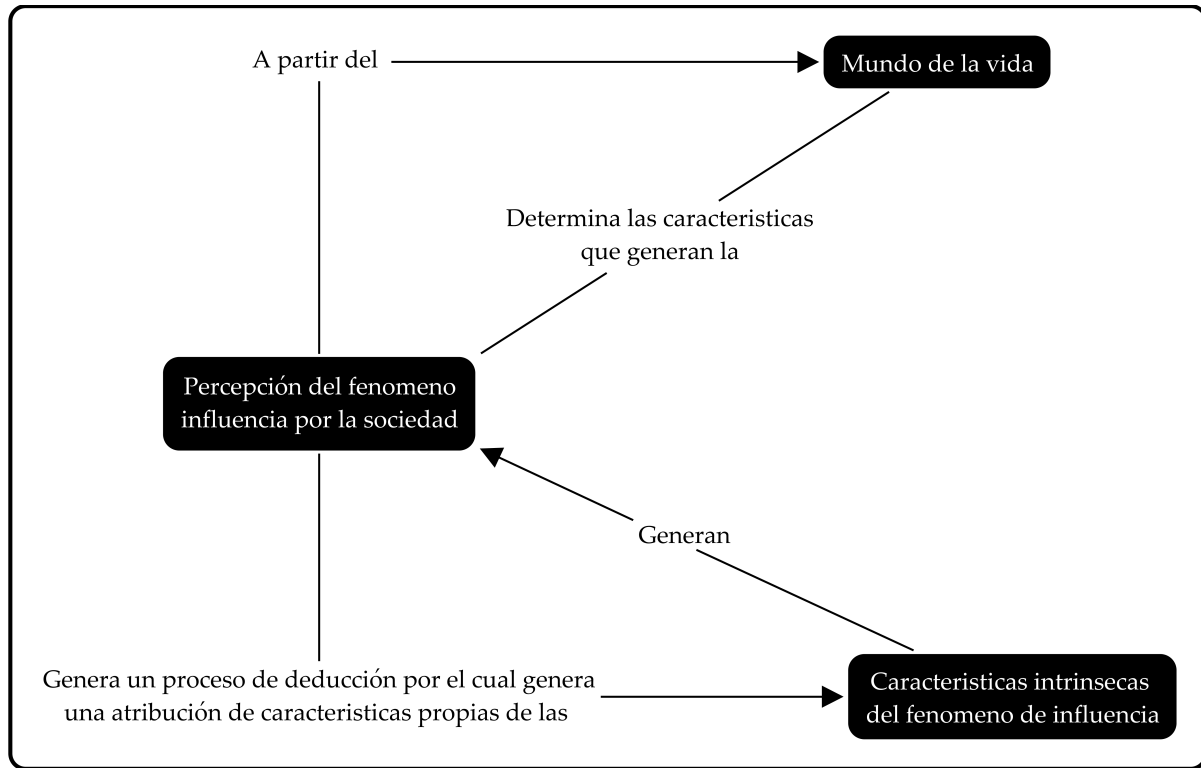
Si se compara la presencia de Le Corbusier en las revistas extranjeras al igual que como se hizo con los exponentes de la Bauhaus, se puede encontrar que es mencionado menos veces que en México. Por lo tanto esto puede ser un indicio de que la influencia que Le Corbusier tuvo en México es mucho mayor que en Norteamérica, se piensa que esto es debido a la presencia en este país de Gropius y Mies entre otros exponentes de la Bauhaus que permearon con su obra y pensamiento tanto en el ambiente profesional como académico.

Ya habiendo analizado lo sucedido con los exponentes de la Bauhaus, a continuación se presentaran las gráficas de la presencia en las revistas mexicanas de los exponentes nacionales. Para una mayor comprensión de lo sucedido, las gráficas se presentaran continuas traslapándose sobre el arquitecto pasado lo sucedido con el siguiente arquitecto, de tal manera que lo que se busca dar a notar es la aparición de dos periodos en los que se mencionan a las unidades de análisis escogidas. Un periodo comprende entre los años de 1938 a 1945 y el otro de 1950 a 1957.

De esta consecución de gráficas, se puede notar claramente los periodos mencionados con anterioridad. Dentro de los cuales van adhiriéndose los diferentes exponentes a los que se va haciendo mención. Para poder comprender este fenómeno, es necesario hacer una comparación entre los periodos de mención en las revistas mexicanas y el análisis cronológico de las obras que se realizó dentro de este capítulo dentro del cual se destacan estos periodos, siendo uno a partir de los años 30, el cual destaca como un acercamiento a la arquitectura moderna, lo cual lleva a los arquitectos a características más parecidas al estilo de Gropius. Y la otra etapa a partir de los años 50 caracterizada por un acercamiento todavía más cercano y evidente a la arquitectura de Mies, y con una nueva vertiente de algunos arquitectos a buscar rasgos nacionalistas dentro de su obra, sin dejar a un lado las características de la arquitectura moderna.

También se realizó un análisis de lo sucedido dentro del diseño industrial, debido a la inexistencia de revistas de diseño industrial en específico, se tomó dentro de las revistas de arquitectura mencionadas al principio de este apartado, las menciones que se hicieron de Clara Porset y el Diseño Industrial en sí. Lo cual se muestra en las gráfica 18..

Esquema 3: El mundo de la vida y los procesos de influencia



Elaboración del autor

Según lo planteado en textos<sup>263</sup>, Porset es una promotora de la aparición del Diseño Industrial en México, esto se puede notar en su aparición en revistas de arquitectura mucho antes que el mismo Diseño Industrial, contribuyendo con su mobiliario y apareciendo en fotos de la obra de arquitectos reconocidos. Caso contrario de lo sucedido en los Estados Unidos, donde la mención al Diseño Industrial dentro de las revistas de arquitectura aparece mucho tiempo antes (gráfica 19).

Es importante dar a notar que esta aparición tardía del diseño industrial en México pudo haber sido una de las causas por la cuales se puede notar que existe un desfase entre lo que fue la arquitectura moderna con el mobiliario en México, ya que el mobiliario que se observa en las revistas mexicanas permanece sin ser moderno a pesar de la ya evidente arquitectura moderna que se promueve dentro

de estas. El mobiliario que se promueve dentro de estas construcciones modernas tiene a ser de estilo clásico, en un sentido de los materiales que se usan, el uso de adornos y formas curvas como se puede observar en la ilustración 1.

Un ejemplo de la arquitectura moderna que se empezaba a promover como mexicana en contraste con el mobiliario que se promueve en la ilustración 1, lo da la ilustración 2, la cual incluye páginas de la revista *Arquitectura México* donde se muestran un ejemplo de lo que es la arquitectura en México de la época.

Pero el mobiliario que se incluye dentro de la misma publicación difiere mucho de este pensamiento o corriente, como ejemplo de esto en la ilustración 1 se incluye una página de 1940 de la revista *Arquitectura México* donde se expone dentro del segmento de decoración un tipo de mobiliario en desacorde al tipo de arquitectura que se estaba planteando



Como se dijo anteriormente dentro de la segunda etapa 1930-40 se habló y se promocionó una arquitectura moderna con características cercanas a la obra de Gropius, incluso el mismo Villagrán quien dentro de la tercera etapa criticaría fuertemente este estilo desarrolló obras con estas características dentro de la segunda etapa, como se puede observar en la ilustración 3. Es importante destacar el tipo de mobiliario y decoración que se anunciaba dentro de la revista, el cual era llevado a cabo por el hermano de Mario Pani, Arturo Pani, el cual contrariamente a la arquitectura que diseñaba su hermano, realizaba su mobiliario predominantemente en una tendencia clásica (ilustración 4).

Por lo tanto, en lo que se refiere a la influencia dentro del mobiliario de la Bauhaus en México, no es posible encontrarla hasta después de los años 50 donde se empieza a encontrar mobiliario perteneciente a los exponentes la Bauhaus y mobiliario diseñado en este estilo. Como se ve en la Ilustración 5.

Es importante anotar que este desfase es propio de la situación mexicana, ya que en las revistas norteamericanas no se encuentran estas características, contando con la promoción de mobiliario moderno desde 1935, este mobiliario que se promocionaba como moderno es cercano a la obra de Breuer, donde incluso es necesario resaltar de nuevo la mayor mención de Breuer dentro de este país. Una muestra de esto es la ilustración 6 extraída de la revista *Architectural Forum* y *Architectural Record*.

Habría que destacar dentro de este marco a Clara Porset la cual empieza a colaborar con los arquitectos mexicanos, apareciendo dentro de las mismas revistas su mobiliario, en el cual se puede encontrar un acercamiento mucho mayor a lo que sería un mobiliario moderno, aunque no se podría argumentar que este tuviera alguna influencia de la Bauhaus, ya que Porset abogaba por un rescate o revaloración de la artesanía mexicana, viéndose reflejado este con-

cepto dentro de su obra, dándole por lo tanto a su mobiliario un carácter más local lejos de lo que se desarrolló en la Bauhaus.

Por lo tanto este desfase entre el mobiliario y arquitectura mexicanos desaparece a partir de los años cincuenta, justo la época donde se empieza a hablar sobre el Diseño Industrial en las revistas y empieza a aparecer el mobiliario Bauhaus en las obras arquitectónicas, lo cual nos lleva a plantear que este desfase es provocado por la falta de interés en la disciplina del diseño Industrial en México hasta esta época. Es durante esta década que se realiza la exposición *el arte en la vida diaria* que Porset organiza en 1952, y que coincide con el VIII Congreso Panamericano de arquitectura, al cual asistieron varias personalidades que se han estado tratando en este estudio como son Walter Gropius, Hannes Mayer, Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Herbert Bayer y Frank Lloyd Wright<sup>264</sup>. Es también en la década de los cincuenta, cuando son inaugurados los primeros cursos de Diseño Industrial en México, y que empieza a aparecer la silla Barcelona dentro de las obras de arquitectos mexicanos, esto corrobora la influencia de Norteamérica en la adopción de la influencia de Mies van der Rohe en México, ya que se debe al comienzo de fabricación de la misma por la empresa norteamericana Knoll<sup>265</sup>, la cual en 1953 adquiere los derechos de fabricación por parte de Mies van der Rohe<sup>266</sup>.

Se han visto ya los procesos de influencia y las características que la Bauhaus posee como elemento emisor de influencia, esto desde el punto de vista de la innovación y la conformidad, de igual manera se

han definido etapas de influencia y se ha ahondado en el impacto de la influencia dentro de cada una. Por lo tanto, los límites entre una influencia por conformidad y una por innovación de la Bauhaus en México, están establecidos dentro de las etapas marcadas con anterioridad.

De esta manera, una influencia por innovación se da por parte de una minoría mexicana que adopta al movimiento moderno y sus exponentes más importantes como forma de obtener una consistencia o un sustento para poder proponer una arquitectura moderna lejos de la arquitectura clásica. Dentro de estas corrientes que se tomaron como sustento, la Bauhaus se encontró mezclada entre diferentes propuestas internacionales. Por lo tanto, mientras se lleva a cabo la influencia por innovación en México, no se pueden encontrar características específicas que relacionen a la Bauhaus con la obra mexicana. Entonces se plantea que la influencia por innovación nace dentro de la primera etapa (1920-30) y se va desarrollando a partir de la segunda etapa (1930-50), para después convertirse en una influencia por conformidad en la tercera etapa (1950-1970). Ya que durante esta tercera etapa se puede encontrar una influencia de la Bauhaus ya esquematizada o definida por el estilo internacional, es decir la influencia de la Bauhaus se convierte en conformidad ya que una mayoría representada por Villagrán, del Moral o Arai (siendo ya para esta época reconocidos dentro del gremio y por lo tanto representantes de la mayoría) definen los características específicas de estilo y pensamiento que caracterizaran a la Bauhaus, y por la cual va a ser enseñada a los alumnos de las escuelas de diseño, y por lo tanto ahora las variables que definen a la Bauhaus van a ser definidas en un canon que los alumnos aceptaran conformándose por la información dada por sujetos de reconocimiento. Una visión completa de lo planteado con anterioridad se hablara en el apartado siguiente.

264 Clara Porset, *El diseño de Clara Porset*, UNAM, México, 2006, pp. 46 y 47.

265 Formada por Hans Knöll seguidor de las ideas de la Bauhaus y por Florence Schust quien cursó estudios en la Academia de Canbrook, en la Asociación Arquitectónica de Londres y en el Instituto Tecnológico de Illinois, donde fue alumna de Mies van der Rohe. En 1940, trabaja en el estudio de arquitectura de Walter Gropius y Marcel Breuer. En 1946, Knöll y Schust contraen matrimonio y establecen una sociedad en la firma Knoll Associates. Extraído el 15 de Agosto de 2010 de <http://www.eluniversal.com/estampastematica/archivo/estilo210608/descubriestilo.shtml>

266 Alfonso Pérez Mendez y Alejandro Aptilon, *Las casas del pedregal, 1947-1968*, Revista Arquine, verano del 2007, p.85, extraído el 15 de Agosto de 2010 de [http://www.dcp.ufl.edu/arch/doc\\_faculty/research/perez/The%20Houses%20of%20Pedregal/ChapterThreeEnglish.pdf](http://www.dcp.ufl.edu/arch/doc_faculty/research/perez/The%20Houses%20of%20Pedregal/ChapterThreeEnglish.pdf).

Esta investigación partió del supuesto de que por medio de un análisis del impacto de los procesos de influencia de un representante internacional en México, se podría comparar la relación existente entre la Arquitectura y el Diseño Industrial. Así, al conocer y analizar la influencia que tuvo la Bauhaus en la enseñanza del diseño y el trabajo profesional mexicano se comprenderá la relación existente en ambas disciplinas.

A partir de los postulados de Moscovici en el campo de la psicología social, se comprobó que la influencia de la Bauhaus a través del tiempo en México sufrió una continua transformación en los procesos de influencia en tres aspectos principales:

- Pasó de ser una minoría que adoptó y promulgó la Arquitectura moderna, a una mayoría que determinó las variables que caracterizaron la Bauhaus.
- En las características intrínsecas que posee la Bauhaus como conjunto, así como de sus individualidades, que los dotan de la capacidad para desarrollar una influencia internacional.
- En el mundo de la vida, determinado por una época de vanguardias artísticas, de avances tecnológicos y de búsqueda de modernidad que acabara con las tendencias clásicas.

Como se menciona dentro de la investigación, en los procesos de influencia ninguno de estos tres aspectos permaneció estático. Un ejemplo de esto es el cambio que se dio en la recepción de las variables que definieron a la Bauhaus a partir de la década de 1950. Su influencia en décadas anteriores forma parte de una mezcla de diferentes corrientes/exponentes internacionales de gran complejidad en donde es difícil definir los rasgos característicos de cada uno, ya que aunque es notoria la similitud de las obras de los arquitectos mexicanos con la obra de Gropius, también se podrían encontrar similitudes con otros arquitectos que no pertenecían a la Bauhaus. Después de la década de 1950, cuando se

comenzó a hablar de una lucha entre lo local y lo global (una minoría mexicana que promulgaba la modernidad y la búsqueda de la arquitectura pasó a ser una mayoría y en donde el mundo de la vida nacional e internacional cambió tras el acelerado crecimiento de las ciudades en México y del paso de dos Guerras Mundiales en el ámbito internacional) se definieron las variables que caracterizarían la Bauhaus. Por ejemplo Gropius y Mies (en su individualidad) se situaron como estereotipos de la Arquitectura Internacional.

Es importante destacar aquí el papel que Le Corbusier jugó en el fenómeno de diferentes corrientes dentro de las cuales la Bauhaus forma parte, ya que este autor tuvo gran ingerencia en el pensamiento y teoría de la arquitectura moderna en México, siendo también comprobable su influencia en la obra de varios arquitectos mexicanos, como O'Gorman con su casa para Diego y Frida, Pani con sus multifamiliares y otros autores y obras de gran relevancia.

Este trabajo planteó que existe un continuo cambio de los elementos que determinan la influencia, la sociedad y el contexto que los recibe. Entre ellos existe una continua realimentación. El fenómeno ejerce una fuerte influencia y provoca cambios en las percepciones del mundo de la vida a lo largo del tiempo y de sus procesos históricos, pero es el mundo de la vida, el que obliga que estos fenómenos se adecuen y se transformen. Todo esto crea una constante indeterminación de las características específicas que envuelven un proceso de influencia. Lo anterior se especifica en el esquema 3.

Pero a pesar de todos estos factores y cambios continuos a través del tiempo, el reconocimiento de la importancia de la Bauhaus en la Arquitectura y en el Diseño Industrial, permanece dentro de las escuelas de diseño hasta nuestros días. La permanencia a través del tiempo de la influencia de la Bauhaus en México obedece a determinados factores que facilitan la influencia de un fenómeno en la sociedad, y por lo tanto permiten su permanencia. Gracias a

estos factores es posible determinar el porqué del éxito de un fenómeno de influencia dentro de esta continua realimentación. A continuación se mencionan los aspectos que permiten determinar el éxito de la influencia.

## Factores de éxito de una influencia

Para explicar este apartado, se resumen algunos puntos importantes que fueron abordados dentro de los capítulos 1 y 2.

Moscovici propone que se consideren la posición de normas y contra normas (minoría pronormativa o contranormativa) y el estilo de comportamiento adoptado (consistencia individual o social) para expresar un punto de vista, como los factores principales del éxito de la influencia.

Dentro del estudio se planteó que, a partir de la década de 1920 los arquitectos mexicanos se reunieron como una minoría nómica. Con nómico se refiere a que adoptaron y proclamaron una norma de recambio, una contra respuesta a la enseñanza de los cánones clásicos o de la arquitectura que representaba a la mayoría, con la firme creencia de que esta respondía con mayor precisión que la norma dominante a sus creencias, sus necesidades o a la realidad efectiva llevada a cabo por su mundo de la vida, exigiendo como parte de esta contrarespuesta modernidad y progreso social. Para hacerlo, tomaron varias corrientes extranjeras y locales, aspecto necesario si se quiere ir contra una norma dominante. Dentro de estas corrientes se toma la Bauhaus que al ser un movimiento extranjero reconocido sobre todo en los Estados Unidos, sirvió como sustento o base de reconocimiento de una minoría que necesitaba de una consistencia para poder acceder a un mayor grado de influencia. Esta pudo haber sido la razón por la cual se da posteriormente una gran revaloración de la Bauhaus en México sin tener consideración de sus verdaderas implicaciones.

También se planteó según los estudios de Moscovici, que para que un estilo de comportamiento tenga una gran influencia, es necesario que sea consistente. La consistencia puede tomar dos formas: consistencia interna o intraindividual (abanderada por una sola persona) o consistencia social o interindividual (por dos o más personas), ambas desempeñan un papel decisivo en la adquisición y organización de la información por lo que se refiere al medio material o social. Esto significa que mientras se tenga un comportamiento consistente se asegura que la información que emita la minoría será detectada por la mayoría.

Dentro de este trabajo también se dijo que la Bauhaus posee una gran consistencia, tanto social como individual porque son reconocidos sus exponentes individuales como la escuela en conjunto. Es decir, a la Bauhaus se le puede atribuir la consistencia individual "artística" representada principalmente en sus directores (Gropius, Meyer y Mies) y en la atribución al objeto, que en este caso serían su cuerpo académico representado en los elementos invariables de sus diferentes posturas y obras.

A partir de lo anterior se extraen los factores que permitieron a la Bauhaus tener una influencia en México:

- Formó parte de una contrarespuesta en varios países como parte de un cambio hacia la modernidad en arquitectura.
- La minoría mexicana adoptó características de esta arquitectura como una norma de recambio.
- La Bauhaus como escuela posee una gran consistencia tanto individual por sus personalidades, como social al estar todas bajo la misma bandera de la escuela, lo que les atribuye diferentes dimensiones.
- Además de lo anterior la Bauhaus formó parte de diferentes movimientos internacionales.

les, como el funcionalismo, minimalismo o estilo internacional.

- La gran cantidad de dimensiones que se le pueden atribuir a la Bauhaus permitieron que pudiera ser utilizada por diferentes minorías dentro de países como Estados Unidos o México, adecuando los elementos que poseía para poder controlar su entorno y organizarlo, predecir lo que sucedería posteriormente y dominar su evolución futura, usando todo esto para expresar sus puntos de vista frente a esta visión contranormativa de la arquitectura clásica.

## La influencia de la Bauhaus en el Diseño Industrial y la Arquitectura

Ahora se hablara sobre la influencia de la Bauhaus dentro de la Arquitectura. Para ello se hace referencia a tres etapas que se estipularon dentro del capítulo III.

- En la primera etapa no se puede encontrar una referencia importante que compruebe una influencia de la Bauhaus en México. Sólo se observan los primeros acercamientos a una arquitectura moderna. Siendo la casa Gómez Morín de Carlos Obregón Santacilia la más cercana a la arquitectura de Gropius.
- En la segunda etapa se encuentra una minoría consolidada formada por varios exponentes egresados de la Escuela Nacional de Arquitectura, aquí se hace más evidente el acercamiento a la obra de Gropius. En este periodo no se encontraron referencias sobre la Bauhaus y sus exponentes en revistas mexicanas, ni dentro de la academia. Lo que sí se encontró fue una fuerte presencia de los exponentes de la Bauhaus en revistas norteamericanas como Architectural Record y Architectural Forum, las cuales se encontraban en estrecha relación y se distribuían dentro del ambiente arquitectónico mexicano. Mies es mencionado solo una vez en las revistas mexicanas, lo mismo con Breuer y Neutra. Caso especial en esta etapa es Hannes Meyer, ya que con su arribo a México empieza a ser considerablemente mencionado, siendo que incluso participa con artículos dentro de las revistas mexicanas, pero al pasar del tiempo su presencia va disminuyendo para en la siguiente etapa hasta desaparecer del ambiente arquitectónico mexicano y de la nueva caracterización que se le dará a la influencia de la Bauhaus, siendo que en 1949 deja México.
- La tercera etapa se caracteriza por una nueva atribución de la influencia de la Bauhaus, ya que aquí se incluye a Gropius y Mies dentro del estilo internacional. En México Hannes Meyer deja de tener presencia en el ambiente arquitectónico y Breuer (en las tres etapas) es muy poco mencionado, mientras que en norteamérica es el más referido de todos, así mismo Neutra empieza a tener una presencia muy importante dentro de las revistas mexicanas. La obra de los arquitectos con una influencia de la Bauhaus se aleja de la obra de Gropius para tener rasgos característicos de las obras de Mies van der Rohe. Lo que hace pensar que dentro de esta etapa, la Bauhaus se caracteriza dentro de las variables desarrolladas por Barr y Hitchcock en 1930, en las cuales se estipula a Mies como la quintaescencia de la modernidad y máximo exponente de esta escuela.

Esta etapa también se caracteriza por la aparición de la influencia de la Bauhaus dentro de la educación,

así el vorkurs de la Bauhaus se implantó en los planes de estudio de la Escuela de Arquitectura con la finalidad de modernizarla como ya se había hecho en Estados Unidos por Moholy Nagy o Gropius según comentó Enrique del Moral director de esta escuela. Por todas estas razones se puede argumentar que existe un acercamiento a la Bauhaus dentro de esta etapa pero ya basado en los fundamentos norteamericanos desarrollados a partir del desenvolvimiento de sus personajes dentro de ese país.

Entonces como puede observarse, la influencia de la Bauhaus se caracterizó de diferentes maneras dentro del desarrollo de estas tres etapas, pero es hasta la última donde se puede encontrar un mayor acercamiento y una definición de sus variables en México.

La influencia de la Bauhaus dentro del Diseño Industrial se abordó de manera diferente debido por la inexistencia de la disciplina hasta 1969 en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Pero es posible distinguir la evolución del diseño de mobiliario dentro de las revistas de arquitectura, de gran utilidad ya que con la ayuda de este material se puede fundamentar la relación entre las dos disciplinas. Por lo tanto la influencia de la Bauhaus en el Diseño Industrial de México se caracteriza por lo siguiente:

- Se encuentra un desfase entre la incorporación de elementos modernos en el mobiliario y en la arquitectura. Este desfase se puede encontrar sobre todo en la primera y segunda etapa marcada dentro de la influencia en arquitectura a través de construcciones que evidencian una clara tendencia moderna incluso con rasgos del estilo de Gropius, pero que dentro de estas el mobiliario sigue siendo clásico.
- El desfase entre arquitectura y mobiliario es propio de México, debido a que se puede encontrar en las revistas norteamericanas una presencia de mobiliario moderno con un acercamiento al mobiliario de Breuer. También es notoria la presencia del diseño industrial en Norteamérica antes que en México.
- Este desfase se ve disminuido a partir de 1950 aproximadamente, donde se comienza a encontrar mobiliario moderno, sobre todo en las obras de arquitectos etiquetados bajo el nombre de estilo internacional, incluyendo recurrentemente dentro de sus obras mobiliario de Mies van der Rohe. También se empieza a encontrar mobiliario de Clara Porset, que también agrega tendencias modernas aunque su mobiliario no posee características de la Bauhaus a pesar de que se formó con Albers.
- La influencia de la Bauhaus que se registra a partir de los años 50 posee bases norteamericanas que lograron que se registrara en México la recepción de estos esquemas. Un ejemplo de esto es la inclusión de mobiliario moderno que responde al desarrollo de la figura de Mies como máximo representante de este estilo en EUA.
- En cuanto a lo académico, la carrera de Diseño Industrial creada en 1967 en la UNAM, se basó en los planes de estudio de la Bauhaus, de la ULM y del Instituto Tecnológico de Illinois, todas estas escuelas con una fuerte presencia de los exponentes de la Bauhaus.

Dentro de todas estas conclusiones es necesario apuntar que se encontraron referencias recurrentes a los exponentes de la Bauhaus dentro de los textos correspondientes a las dos disciplinas, estas referencias se utilizan como parámetro para comparar o reconocer a los arquitectos mexicanos en cuanto a modernidad, vanguardia y calidad en la obra.

# Bibliografía consultada

---

## La relación en México entre el Diseño Industrial y la Arquitectura

La hipótesis de esta investigación es que se ha generado una relación histórica y recíproca entre la Arquitectura y el Diseño Industrial comprobable desde la fundación de la Bauhaus y su influencia en la manera de concebir el diseño en México, tanto en arquitectura como en Diseño Industrial. Los parámetros que comprobarían esta hipótesis sería encontrar factores que vinculen la obra arquitectónica con el mobiliario, así como un impacto común dentro de la academia. Durante el desarrollo de esta investigación al ahondar en los procesos de influencia, se ha encontrado que dentro del desarrollo del pensamiento y la obra tanto en Arquitectura y Diseño Industrial no se puede hablar de un fenómeno particular de influencia de la Bauhaus. Es decir, es muy complicado realizar un proceso de separación de la Bauhaus y su influencia en México del movimiento moderno. Pero como ya se mencionó es posible plantear los factores que determinaron el éxito de esta influencia. Por lo tanto, la manera en que se relacionan la Arquitectura y el Diseño Industrial desde la influencia de la Bauhaus abarca la adscripción de los arquitectos al movimiento moderno y los muebles que ocupan el espacio de sus obras arquitectónicas.

Es necesario aclarar antes de proseguir que la relación entre la arquitectura (espacios) y el mobiliario que lo ocupa (objetos) es intrínseca, por lo tanto si un mobiliario clásico se incluye dentro de una obra moderna de arquitectura, la relación entre estos seguirá existiendo. Pero dentro de este estudio la relación entre estos estará dada desde el punto de vista de un proceso de influencia en las disciplinas, por lo cual se comprueba esta relación en el momento que esta influencia impacta tanto en el mobiliario como en la arquitectura, entonces existirá una relación cuando se observe un impacto común de tendencias, estilos o pensamientos sobre las disciplinas en su obra o en su academia.

Anteriormente se planteó, que existía un desfase entre el mobiliario y las construcciones lo cual nos podría llevar a la conclusión de que no existe una relación entre las disciplinas, pero a partir de 1950 aproximadamente se empieza a encontrar un acercamiento mucho más claro hacia la Bauhaus, tanto por parte de los exponentes que realizaron obras como por la academia. Ya que en esta época se agregó a los planes de estudio de las carreras de Arquitectura y Diseño Industrial el *vorkurs* de la Bauhaus, como también se encontró arquitectura y mobiliario muy cercano a la obra de Mies van der Rohe.

Se concluye que, aunque existió un desfase, la influencia de la Bauhaus permea a las dos disciplinas, pero no como una influencia directa de la escuela alemana, sino como una influencia ya procesada por los Estados Unidos, en donde el máximo exponente fue Mies van der Rohe.

Como se menciono anteriormente, la relación mobiliario y arquitectura existe aunque la obra de los arquitectos que se analizaron dentro de este estudio era primordialmente de corte internacional y el mobiliario que se usaba tenía referencias mexicanas, lo que causa este desfase entre los fundamentos por los cuales se diseñan ambos. Pero a partir del estudio de las variables de influencia se demuestra que efectivamente existió una relación entre las disciplinas derivada de la influencia de la escuela de la Bauhaus. Pero dicha influencia no es directa, sino que llega a México permeada del contexto norteamericano.









- Alegre, Luis, *Las formas de la residencia en la ciudad moderna: vivienda y ciudad en la Europa de entreguerras*, Ediciones UPC, Barcelona, 2000.
- Allen, V. L., *Situational factors in conformity*. In L. Berkowitz (Ed.), *Advances in experimental social psychology*, Academic Press, Orlando E.U., 1965.
- Aptilon, Alejandro, *Colección de artículos de revista Arquine. Arquitectura moderna en México*, Nobuko, México, 2007.
- Arceaga Kasis, Anuar, *Ignacio Díaz Morales*. ITESO, México, 2004.
- Artigas, Francisco, *Francisco Artigas*, Tlaloc, México, 1972.
- Bauhaus 1919-1969*, catalogo de la exposición, Musée national d'art moderne, París, 1969.
- Bilbao, José María, et al. *José Villagrán*, INBA, México, 1986.
- Blaser, Werner, *Mies van der Rohe*, Birkhäuser, París, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Mies van der Rohe: Crown Hall : Illinois Institute of Technology*, Chicago, the Department of Architecture, Birkhäuser, Alemania, 2001.
- Boesiger, W., *Richard Neutra 1950-60 : buildings and projects*, Girsberger, Zurich, 1959.
- Bonsiepe, Gui, *Las siete columnas del diseño*, UAM, México, 1993.
- Bürdek, Bernhard E., *Diseño, historia, teoría y práctica del Diseño Industrial*. Gustavo Gili, Barcelona, 1994.
- Burian, Edward, *Modernidad y Arquitectura en México*, Gustavo Gili, México, 1998.
- Byrne, Baron, *Psicología social*, Pearson Education, Madrid, 1998.
- Carlos Aguayo, Ramón, *Hotel balneario en la ciudad de Aguascalientes*, tesis para obtener el título de Lic. en Arquitectura, UNAM, 1937.
- Cassirer, Ernest, *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*, FCE, México, 1965.
- Centeno, Gloria, *Muebles de Cuanajo*, tesis para obtener el título de Lic. en Diseño Industrial, UNAM, 1980.
- Chávez, Leticia, *Mobiliario multifuncional*, tesis para obtener el título de Lic. en Diseño Industrial, UNAM, 1977.
- Coordinación Nacional para la planeación de educación superior, *La enseñanza de la arquitectura, el diseño y el urbanismo en México*. CONPES, México, 2001.

- Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico*, nums 20-21, México, INBA, 2001.
- Cuadernos de arquitectura y docencia*. UNAM, Facultad de arquitectura, 1993.
- De Garay, Graciela, *Mario Pani, vida y obra*, Colección Talleres UNAM, México 2004.
- Del Moral, Enrique, *El hombre y la arquitectura, ensayos y testimonios*, UNAM, México, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Lo general y lo local*, Espacios. Revista Integral de Planificación, Arquitectura y Artes Plásticas, enero de 1949.
- Droste, Magdalena, *Marcel Breuer: design*, Benedikt Taschen, Colonia, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Bauhaus, 1919-1932*, Taschen, Colonia, 1990.
- Dussel Peters, Susanne, *Max Cetto 1903-1980: arquitecto mecano-alemán*, UAM, México, 1995.
- El diseño de Clara Porset: inventando un México moderno*, Museo Franz Mayer / UNAMSEP, México, 2006.
- Fiedler, Jeannine, *Bauhaus*. Köneman, Colonia, 2000.
- Frampton, Kenneth, *Modern Architecture. A Critical History*, Thames & Hudson, Londres, 1980.
- Gallo Carpio, Gustavo, *Edificio comercial en la ciudad de México* [tesis de Arquitectura], UNAM, México, 1948.
- García Soldevilla, R. Armando, *Casa para familia con ingreso mensual de 400 a 500 pesos* [tesis de Arquitectura], UNAM, México, 1945.
- Giedion, Sigfried, *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*, Reverte, Barcelona, 2009
- González, Cristina, *Mobiliario para exportar* [tesis de Diseño Industrial], UNAM, México, 1976.
- González Franco, Lourdes Cruz, *Augusto H. Álvarez Vida y Obra*, UNAM, México, 2004 (Colección Talleres).
- González Gortazar, Fernando, *La arquitectura mexicana del siglo XX*, Conaculta, México, 1994.
- González, Pedro, *Perspectivismo, formalismo y la realidad objetiva en el pensamiento de Ortega y Gasset y la arquitectura de Mies Van der Rohe*, Barry University, Miami, 2003.
- Gutiérrez Ruiz, Francisco Javier, coord., *Ejercicio profesional del diseño industrial en México*. UAM-Azcapotzalco, México, 1979.
- Gropius, Walter, *Alcances de la arquitectura integral*, La Isla, Buenos Aires, 1970.

- H. Álvarez, Augusto, *Sanatorio de maternidad* [tesis de Arquitectura], UNAM, 1945.
- Heider, Fritz, *The psychology of interpersonal relations*, Wiley, Nueva York, 1958.
- Hines, Thomas, *Richard Neutra & The Search for Modern Architecture*, Oxford University Press, Nueva York, 2006.
- Hochman, Elaine S., *La Bauhaus crisol de la modernidad*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Huellas de la Bauhaus, Van Beuren*, Boletín de la exposición del Museo Franz Meyer, México, 2010.
- Hume, David, *Tratado de la naturaleza humana: ensayo para introducir el método del razonamiento humano en los asuntos morales*, Porrúa, México, 2005.
- I. E. Myers. *México's modern architecture*, INBA, México, 1952.
- Jiménez, Víctor, *Colección de artículos de revista Arquine Arquitectura moderna en México*, Nobuko, México, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Juan O'Gorman: vida y obra*. UNAM, México, 2004, p. 25.
- J. R. Curtis, William y Miquel Adrià, *Teodoro González de León: Obra completa*, Arquine, México, 2004.
- Kandinsky, Wassily, *Cursos de la Bauhaus*, Alianza, Madrid, 1983.
- Katzman, Israel, *Arquitectura contemporánea mexicana: precedentes y desarrollo*, INAH, México, 1964.
- Kelley, H.H., "Attribution theory in social Psychology", en D. Levine, *Nebraska symposium on motivation*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1967.
- Lampugnani, *Enciclopedia GG de la arquitectura del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989.
- Lazo Elizondo, Pablo, *Colección de artículos de revista Arquine. Arquitectura moderna en México*, Nobuko, México.
- Le Duc, Carlos, *Escuela primaria en el puerto de manzanillo* [tesis de Arquitectura], UNAM, México, 1935.
- Locke, John, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, FCE, México, 1999.
- López Rangel, Rafael, *Enrique Yáñez en la cultura arquitectónica mexicana*, Editorial Limusa, México, 1989.
- \_\_\_\_\_, *La Enseñanza técnica de la arquitectura en México, La Escuela Superior de Construcción 1920-1930*, UAM-Xoch, México, 1984.

- Lupfer, Gilbert, et. al., *Walter Gropius the promoter of a new form*, Taschen, Colonia, Alemania, 2005.
- Lupton, Ellen, *El abc de triángulo, cuadrado, círculo y la teoría del diseño: la Bauhaus*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994.
- Maldonado, Tomas, *¿Es la Bauhaus de importancia hoy en día?*, Boletín de la escuela HFG ULM, nums. 8 y 9.
- Malet, Armstrong David, *Los universales y el realismo científico*, UNAM, México, 1988.
- Maseda, Pilar, *Los inicios de la profesión del diseño en Mexico, genealogía de sus incidentes*. Conaculta, México, 2006.
- María Sostres, José, "Creación arquitectónica y manierismo", en *Cuadernos de arquitectura*, num.22, Barcelona, 1955, reeditado en *Opiniones sobre arquitectura*, Colegio oficial de aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2004.
- Marston Fitch, James, *Walter Gropius*, George Braziller, New York, 1960.
- Méndez Fernández, Eduardo, *Perspectiva del edificio de departamentos esq. Jalapa y Tabasco*, [tesis de Arquitectura], UNAM, México, 1939.
- Meyer, Hannes, *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972.
- M. Loyzaga, Víctor, *Talleres litográficos Yelmo, S.A.* [tesis de Arquitectura], UNAM, México, 1940.
- Miquel, Adriá, *Mario Pani, La construcción de la modernidad*, Ediciones G. Gili / Conaculta, México, 2005.
- Montaner, José María, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- Monteys, Xavier, *Le Corbusier: obras y proyectos*, Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 2005.
- Morais, Federico, *Mathias Goeritz*, UNAM, México, 1982.
- Moscovici, Serge, *Psicología social I: Influencia y cambio de actitudes, individuos y grupos*, Paidós, Barcelona, 1985.
- Neutra, Richard, *Mysteries and Realities of the Site*, Morgan & Morgan, Nueva York, 1951.
- \_\_\_\_\_, *Nature Near. Late Essays of Richard Neutra*. Capra Press, Santa Bárbara, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Realismo Biológico: Un nuevo renacimiento humanístico en Arquitectura*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1958.
- \_\_\_\_\_, *Survival Trough Design*. Oxford University Press, Nueva York, 1954.