

10 de febrero de 2022

**H. Consejo Divisional**  
**Ciencias y Artes para el Diseño**  
**Presente**

En cumplimiento al mandato que nos ha conferido el H. Consejo Divisional a la *Comisión encargada del análisis de las solicitudes de periodos o años sabáticos y de la evaluación de los informes de actividades desarrolladas en éstos, así como del análisis y evaluación de las solicitudes e informes de la beca para estudios de posgrado*, se procedió a revisar el documento presentado como informe de sabático de la **Mtra. María Teresa Ocejo Cázares**, adscrita al Departamento de Investigación y Conocimiento, en consecuencia se presenta el siguiente:

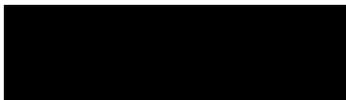
**Dictamen**

De acuerdo con la evaluación efectuada por esta Comisión, se encontró que se cumplió con el programa planteado para el disfrute del sabático, relativo al Proyecto "Crónicas y Testimonios Inéditos: Hannes Meyer en México, por lo que se recomienda aprobar el informe.

Cabe hacer mención que el informe se presentó en tiempo y forma.

Los integrantes de la Comisión que se manifestaron a favor del dictamen: Dr. Edwing Antonio Almeida Calderón, Mtra. Alinne Sánchez Paredes Torres, Alumna Carla Montserrath Lozada Nava y Asesora Mtra. Georgina Vargas Serrano.

**Atentamente**  
**Casa abierta al tiempo**



**Mtra. Areli García González**  
Coordinadora de la Comisión

**Fecha:** 01 de febrero de 2022  
**Oficio no.** JDIC.077/22  
**Asunto:** Envío de informe de sabático

**Mtro.Salvador Ulises Islas Barajas**

Director de División

Ciencias y Artes para el Diseño

PRESENTE

Por este medio hago entrega del informe del periodo sabático de la Mtra. María Teresa Ocejo Cázares. Lo anterior para que se entregue a la *Comisión encargada del análisis de las solicitudes de periodos o años sabáticos y de la evaluación de los informes de actividades desarrolladas en éstos, así como del análisis y evaluación de las solicitudes e informes de la beca para estudios de posgrado*, para su trámite ante el órgano colegiado correspondiente.

Sin más por el momento reciba un cordial saludo.

Atentamente,

“Casa abierta al tiempo”



**Mtra. Sandra L . Molina Mata**

Jefa del Departamento de Investigación y Conocimiento del Diseño

# **INFORME DETALLADO DE SABÁTICO, CONFORME AL NUMERAL 3 DE LOS LINEAMIENTOS PARA EL DISFRUTE DEL PERIODO SABÁTICO DEL PERSONAL ACADÉMICO DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO.**

## **Crónicas y Testimonios Inéditos: Hannes Meyer en México.**

**Mtra. María Teresa Ocejo Cázares**

### **a).- Descripción de actividades realizadas.**

Transcripción de grabaciones, compilación e integración del material de inédito de: Enrique Yáñez: Hannes Meyer: su Influencia en la Arquitectura y la Planificación en México. Jorge Medellín: Metodología y Sistemas de Trabajo. Carlos Leduc: Experiencias y Recorridos. Alberto Beltrán: Arte, Cultura y Gráfica. Patricia Rivadeneyra: Encuentros con Lena Bergner.

Testimonios de Patricio Iglesias: Hannes Meyer, Iniciador de la Arquitectura Social en el Movimiento Moderno; Víctor Jiménez: Hannes Meyer, El Movimiento de la Nueva Objetividad; Antonio Toca: La Estética del Neoplasticismo a la Bauhaus, Dessau, 1927-1930; Meyer, a su paso por la Unión Soviética 1930-1939.

Reseña autobiográfica e imágenes de los autores antes mencionados.

Artículos sobre Meyer: Rafael López Rangel: Hannes Meyer en México y su Frustrada Aportación a la Enseñanza del Urbanismo; Antonio Toca Fernández: Hannes Meyer: Trabajos sobre Proyectos Reales; Félix Beltrán: Entrevista con Alberto Beltrán; Félix Beltrán; Hannes Meyer en tres etapas. Carta de Lilo Meyer a Alberto Beltrán; Lena Bergner: De La Bauhaus a México.

El artículo sobre el Taller de la Gráfica Popular, uno fue escrito por Meyer, se incluyen tres temas más sobre la misma obra.

Conferencias Sustentadas por Hannes Meyer en México: La Formación del Arquitecto; Experiencias de Urbanismo; Higiene Industrial y Arquitectura Industrial.

Publicaciones de Meyer en México, con cuatro artículos: El Palacio de la Sociedad de las Naciones en Ginebra 1926-1927; Bauhaus Dessau 1927-1930: Experiencias sobre la Enseñanza Politécnica 1940; Centro de Educación Sindical "ADGB" en Bernau, Suiza, cerca de Berlín 1928-1930; y El Arquitecto Soviético.

## **b).- La problemática abordada**

Las crónicas y testimonios son documentos inéditos que recogen vivencias, experiencias vividas y anécdotas por arquitectos y artistas que compartieron con Hannes Meyer su actividad profesional en el periodo que vivió en México en los años 1939 a 1949, también de académicos estudiosos de su obra, que forman parte del trabajo.

Al documentar las memorias, se revaloran las aportaciones que realizó en nuestro país. Su obra se ubica dentro de una etapa decisiva para la cultura y la arquitectura contemporánea posrevolucionaria de México.

Hannes Meyer (1889-1954), notable arquitecto, urbanista y planificador, segundo director de la Bauhaus en Dessau, (1929-1930), introdujo en ese periodo campos notables en la enseñanza del diseño, la arquitectura social y la planificación, uno de sus más significativos aportes fue la "Pedagogía del Trabajo sobre el encargo real", punto central de la Bauhaus, que trasciende a hasta nuestros días.

Después de diversas circunstancias con la disolución definitiva de la Bauhaus en 1933 en Berlín, unos años antes en agosto de 1930 Meyer emigra a la Unión Soviética, posteriormente en 1939, decide venir a radicar a México con el interés de transmitir su experiencia en nuestro país, quería trabajar en un país socialmente progresista como era México en años del periodo cardenista 1935-1940.

Meyer vive en México de 1939 a 1949, participa con arquitectos urbanistas y planificadores en diversas instituciones gubernamentales, también con los artistas en el Taller de la Gráfica Popular. En 1949 con ayuda de sus amigos regresa a Europa, los últimos años vive en Suiza y muere en julio de 1954.

Al pasar los años, su presencia en México se fue perdiendo, se ha mencionado que Meyer ha sido uno de los arquitectos olvidados de la arquitectura del siglo XX. Por lo anterior es necesario revalorar sus aportaciones en el campo del diseño, la enseñanza de la arquitectura, urbanismo y planificación, particularmente dar a conocer a la comunidad académica y a interesados en el tema su obra realizada en nuestro país.

## **c).- Aspectos metodológicos relevantes.**

La metodología realizada se definió a partir de un marco general que estableció secuencias y etapas del trabajo. Se llevó a cabo una investigación con un método histórico que permitió el desarrollo del estudio en base a la compilación de material documental, grabaciones, memorias, testimonios, archivos y fuentes de información.

El estudio partió de una perspectiva testimonial a través de una investigación documental, material gráfico-histórico y bibliográfico.

La reconstrucción histórica comprendió una propuesta que permitió sistematizar e interpretar la información, bibliográfica, consulta de fuentes directas y secundarias, material gráfico y planimétrico, sobre la obra de Meyer en México y de los diferentes autores participantes.

#### **d).- Descripción del resultado**

Se logró rescatar las grabaciones de las crónicas inéditas de los cinco conferencistas que dieron su opinión personal sobre Meyer con motivo del Seminario “Homenaje a Hannes Meyer en México 1938/1949, en el año de 1989, así como los testimonios de tres profesores sobre el tema “Hannes Meyer, iniciador de la arquitectura social en el Movimiento Moderno”.

Breve reseña autobiográfica de cada autor, scannear y editar imágenes de los personajes, impresión de textos, revisión, corrección de estilo.

Artículos, documentos y estudios realizados sobre la obra de Meyer en México.

Documentos sobre El Taller de la Gráfica Popular.

Conferencias sustentadas por Meyer en México y transcripción de textos, elaboración del material definitivo (textos y gráficos).

Material gráfico-histórico que ilustra los diferentes temas (121 imágenes)

Los temas y artículos presentados, fueron transcritos de las grabaciones originales, compilados e integrados con la debida revisión de estilo, a su vez, se procesó material gráfico que ilustra el contenido de los textos, en cada uno de ellos se integran citas alusivas para mayor aclaración.

Informe Final, (243 páginas).

#### **e).- Presentación de los materiales producidos.**

Se anexa a continuación el Informe Final del Periodo Sabático, de 14 meses, 24 de agosto de 2020 a 23 de octubre de 2021, **“Crónicas y Testimonios Inéditos, Hannes Meyer en México”**.

# **INFORME FINAL DEL PERÍODO SABÁTICO**

## **CRÓNICAS Y TESTIMONIOS INÉDITOS: HANNES MEYER EN MÉXICO**

**MTRA. MARÍA TERESA OCEJO CÁZARES**

# **CRÓNICAS Y TESTIMONIOS INÉDITOS: HANNES MEYER EN MÉXICO.**

**ÍNDICE** 2

**ANTECEDENTES** 6

**INTRODUCCIÓN** 7

## **CRÓNICAS INÉDITAS**

- **ENRIQUE YAÑEZ DE LA FUENTE.**

**HANNES MEYER:  
INFLUENCIA EN LA ARQUITECTURA Y PLANIFICACIÓN: LA FORMACIÓN  
Y ENSEÑANZA DE TÉCNICOS EN PLANIFICACIÓN Y URBANISMO.** 12

- **CARLOS LEDUC.**

**EXPERIENCIAS Y RECORRIDOS CON HANNES MEYER.** 17

- **JORGE L. MEDELLÍN.**

**METODOLOGÍA Y SISTEMAS DE TRABAJO DE HANNES MEYER.** 20

- **ALBERTO BELTRÁN.**

**HANNES MEYER SU OBRA GRÁFICA EN MÉXICO.** 28

- **PATRICIA RIVADENEIRA.**

**TESTIMONIO DE LENA MEYER.** 40

# **TESTIMONIOS: HANNES MEYER, INICIADOR DE LA ARQUITECTURA SOCIAL EN EL MOVIMIENTO MODERNO.**

- **PATRICIO IGLESIAS.**

**HANNES MEYER, BASILEA, SUIZA, 1919-1930:  
EL MOVIMIENTO DE LA NUEVA OBJETIVIDAD. 46**

- **VÍCTOR JIMÉNEZ**

**LA ESTÉTICA DEL NEOPLASTICISMO A LA BAUHAUS, DESSAU. 1927-1930 60**

- **ANTONIO TOCA**

**HANNES MEYER, LA BAUHAUS DE DESSAU. 1927-1930  
SU PASO POR LA UNIÓN SOVIÉTICA. 1930-1939 70**

- **PATRICIA RIVADNEYRA 101  
COMENTARIOS**

**RESEÑA AUTOBIOGRÁFICA E IMÁGENES:  
DE AUTORES DE CRÓNICAS  
Y TESTIMONIOS. 103**

## **ENTREVISTAS Y ARTÍCULOS SOBRE HANNES MEYER.**

- **RAFAEL LÓPEZ RANGEL.**

**HANNES MEYER EN MÉXICO Y SU FRUSTRADA APORTACIÓN A LA  
ENSEÑANZA DEL URBANISMO. 128**

• ANTONIO TOCA FERNÁNDEZ. HANNES MEYER: TRABAJO SOBRE PROYECTOS REALES.	132
• FÉLIX BELTRÁN. HANNES MEYER EN TRES ETAPAS.	135
• FÉLIX BELTRÁN. MIS RECUERDOS DE HANNES MEYER. ENTREVISTA CON ALBERTO BELTRÁN.	137
• CARTA DE LILO MEYER A ALBERTO BELTRÁN. Maserá, 21 de agosto de 1989	140
• VIRIDIANA ZAVALA RIVERA, MA. MONTSERRAT FARÍAS BARBA, MARCO SANTIAGO MONDRAGÓN. LÉNA BERGNER: DE LA BAUHAUS A MÉXICO.	142

## **TALLER DE LA GRÁFICA POPULAR**

• HANNES MEYER EL TALLER DE LA GRÁFICA POPULAR	158
• HÉCTOR E. PERALTA HURTADO EL TALLER DE LA GRÁFICA POPULAR	164
• ALBERTO BELTRÁN Y EL TALLER DE LA GRÁFICA POPULAR	166

# CONFERENCIAS SUSTENTADAS POR HANNES MEYER EN MÉXICO.

- LA FORMACIÓN DEL ARQUITECTO. 168
- EXPERIENCIAS DE URBANISMO. 175
- HIGIENE INDUSTRIAL Y ARQUITECTURA INDUSTRIAL. 183

## PUBLICACIONES DE MEYER EN MÉXICO.

- EL PALACIO DE LA SOCIEDAD DE LAS NACIONES EN GINEBRA. 1926-1927 189
- BAUHAUS DESSAU 1927-30. EXPERIENCIAS SOBRE LA ENSEÑANZA POLITECNICA. 1940 193
- CENTRO DE EDUCACIÓN SINDICAL "ADGB" EN BERNAU,  
• CERCA DE BERLÍN 1928-1930. 202
- EL ARQUITECTO SOVIÉTICO 210

## HANNES MEYER: INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA 225

RELACION DE IMÁGENES 228

BIBLIOGRAFÍA 238

## **ANTECEDENTES.**

Con motivo del centenario del natalicio de Hannes Meyer (1889-1989), en el año 1989, se realizó un homenaje en su honor, el interés fue valorar las aportaciones del arquitecto realizadas en nuestro país durante el periodo que vivió en México. El propósito central consistió en hacer participar a arquitectos y artistas que tuvieron la oportunidad de conocerlo y compartir con él su pensamiento, tanto en aspectos de educación, planeación, urbanismo, arquitectura como de la cultura, la gráfica y el arte popular.

El evento testimonial se llevó a cabo entre el 8 y 9 de diciembre de ese mismo año en la División de Ciencias y Artes para el Diseño de la Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco, así como la exposición gráfica realizada en la Galería Metropolitana sobre la obra de Meyer.

El seminario, puso a la luz las aportaciones de Meyer, en voz de Enrique Yáñez de la Fuente, Carlos Leduc, Jorge Medellín, el artista Alberto Beltrán, y Patricia Rivadeneira, todos ellos personas que compartieron con él diversos trabajos profesionales, artísticos y académicos, quienes por primera ocasión abiertamente manifestaron su opinión sobre él, sabíamos que públicamente poco o casi nada lo habían mencionado con anterioridad.

Llamaba la atención que los arquitectos mexicanos escasamente se refirieran a Meyer, de ahí la importancia de rescatar los testimonios inéditos que dieron lugar a este seminario.

En el mismo programa, se presentaron los testimonios realizados por Patricio Iglesias, Víctor Jiménez, Antonio Toca, también académicos y estudiosos sobre la obra de Meyer como Rafael López Rangel, Félix Beltrán, Carlos González Lobo, entre otros, participaron también personas interesadas en el tema. Fue una ocasión importante para conocer nuevas experiencias. El encuentro provocó en los participantes exponer vivencias y anécdotas sobre Meyer.

## INTRODUCCIÓN.

El Informe del Periodo Sabático se inscribe en el Programa de Investigación con registro P-003, en la Línea Cultura y Diseño, dentro del Área Hábitat y Diseño, del Departamento de Investigación y Conocimiento, División de Ciencias y Artes para el Diseño, UAM-Azcapotzalco, cuyo objetivo es dar a conocer las crónicas y testimonios de arquitectos y artistas que participaron con Hannes Meyer de 1939 a 1949 en su estancia en México.

Las aportaciones que realizó en nuestro país en el campo del diseño, la enseñanza de la arquitectura, el urbanismo y planificación, ubican su obra dentro de una etapa decisiva para la cultura y la arquitectura contemporánea posrevolucionaria de nuestro país.

Meyer en su estancia en México, vive un periodo muy importante de la historia del país, momentos de grandes expectativas y de libertades, etapa también donde había mucho que hacer y construir para el proyecto del periodo cardenista. La investigación contribuye a enriquecer el campo de la cultura, el diseño, las cuestiones urbanas y de planificación.

Hannes Meyer (1889-1954), notable arquitecto, urbanista y planificador, segundo director de la Bauhaus en Dessau, (1929-1930), introdujo campos notables en la enseñanza, uno de sus más significativos aportes fue la “Pedagogía del Trabajo sobre el encargo real”, punto central de la Bauhaus aspecto que trasciende a hasta nuestros días.

Después de diversas circunstancias con la disolución definitiva de la Bauhaus, en agosto de 1930, Meyer emigra a la Unión Soviética de 1930 a 1936, posteriormente en 1939, decide venir a radicar a México, con el interés de transmitir su experiencia, quería trabajar en un país socialmente progresista como era México en años del periodo cardenista 1935-1940.

En su estancia en nuestro país, vive un periodo muy importante de la historia de México, momentos de grandes expectativas y de libertades, etapa también donde había mucho que hacer y construir.

Meyer, participa con arquitectos urbanistas y planificadores en diversas instituciones gubernamentales, a su vez con los artistas del Taller de la Gráfica Popular. En 1949 con ayuda de sus amigos alemanes regresa a Europa, los últimos años vive en Suiza y muere en julio de 1954.

Al pasar los años, su presencia en México se fue perdiendo, se ha mencionado que Meyer ha sido uno de los arquitectos olvidados de la arquitectura del siglo XX. Por lo anterior el trabajo, permite revalorar las aportaciones que realizó en nuestro país en el campo del diseño, la enseñanza de la arquitectura, el urbanismo y planificación. Su obra queda inscrita dentro de una etapa decisiva para la cultura y la arquitectura contemporánea posrevolucionaria de nuestro país.

Las actividades académicas del periodo sabático de 14 meses, realizado del 24 de agosto de 2020 a 23 de octubre de 2021, contienen las Crónicas Inéditas realizadas por los siguientes autores:

Enrique Yáñez, con el tema, *Influencia en la Arquitectura y Planificación: La Formación y Enseñanza de Técnicos en Planificación y Urbanismo*, relata su primer encuentro con Hannes Meyer en agosto de 1938, la gestión encabezada por él y el arquitecto José Luis Cuevas en los primeros meses de 1939, empezó a funcionar el Plan de Estudios que proponía Meyer para la Escuela de Planificación y Urbanismo del IPN, con temas de planificación regional y urbanismo. Las clases comprendían conferencias con expertos; el trabajo del taller y clases para la creación del arquitecto, ingeniero y economista planificador.

Yáñez, refiere su filiación al socialismo, convencido en colaborar con el gobierno cardenista, narra la barrera que interpuso O'Gorman para desestimar el plan de enseñanza, éste continuó con la intención de seguir obstaculizando, aún que Meyer ponía todo empeño. Los profesores de la escuela ante la situación fueron ellos alumnos de Meyer para continuar las clases, sin embargo ese momento de esperanza de los resultados de la escuela significaba un porvenir en la preparación de técnicos para México, finalmente este suceso significó al final una frustración.

Carlos Leduc, en *Experiencias y Recorridos con Hannes Meyer*, cuenta la variada convivencia con Meyer, tuvo constancia de los trabajos realizados en Suiza y en distintas partes del mundo, por otra parte, recuerda los recorridos que realizaron en los alrededores del Distrito Federal, narra las visitas que llevaron a cabo en las Pirámides de Tenayuca y Santa Cecilia entre otras.

Leduc, comenta que convivió con Meyer, más como amigo, que como trabajador o maestro, relata la enorme sencillez de su vida con su familia, describe a un Meyer con una innata capacidad de enseñar, de sorprender. Jamás habló de política, da testimonio que siempre llevó la forma de ser un urbanista, se hacía notar su maestría y dejó según su opinión, una viva impresión de ser Hannes Meyer un hombre excepcional.

Jorge L. Medellín, plantea dos temas, un breve resumen sobre la Bauhaus, como el tema central, *Metodología y Sistemas de Trabajo*. En la primera parte pone en valor a los creadores del Movimiento Racionalista y la transformación de la arquitectura, particularmente “El Bauhaus”, con sus tres directores: Gropius, Meyer, y Mies van der Rohe.

Sobre Gropius, habla de él, como un hombre notable, primer director del Bauhaus en Weimar, actividad que inicia en 1919 con la fundación de la institución, con una concepción nueva como centro de creación colectiva y aprendizaje técnico y estético. Meyer a los 39 años es Director de el Bauhaus en Dessau, en su breve período de 1929 -1930, Medellín, relata que en esos años encontró grandes dificultades y presiones con la renuncia de su cargo y decide ir a trabajar a la URSS para después venir a México.

Medellín, cuenta el encuentro personal con Meyer en 1942, de ahí surge su amistad y posteriormente la participación del mismo, como asesor en la sección de vivienda obrera de La Secretaría del Trabajo y Previsión Social, recuerda a Meyer como un notable arquitecto de otra dimensión, trabajó con él en tareas profesionales, con un sistema de trabajo partiendo de un riguroso análisis, contenido en el programa. Según su opinión Meyer era tenáz, buen planificador, perseverante y flexible, integraba grupos para el trabajo colectivo, así lo recuerda con afecto y reconocimiento.

Alberto Beltrán, en la *Obra Gráfica de Meyer en México*, en el texto, menciona el arribo de intelectuales y artistas a su llegada a México, personajes competentes y preparados en busca de trabajo y desarrollo, describe la importante contribución del Movimiento Muralista y sus autores, entre ellos Pablo O'Higgins, Jean Charlot, Carlos Mérida, por supuesto Diego Rivera, entre otros. Uno de los comentarios que plantea es sobre la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) que inicia en los años 30's cuyo propósito fue hacer conciencia antifascista a través del arte, la literatura, la arquitectura, las artes plásticas, etc. Su propósito era organizar actividades para el desarrollo de la cultura y hacer conciencia sobre el fascismo en el mundo.

Propósitos que llegan también al Taller de la Gráfica Popular (1937) para unirse a las luchas populares, organizaciones obreras y campesinas, etapa en que se inician trabajos de litografía sobre la amenaza nazi.

Hannes Meyer en 1942, se vincula a este grupo, edita el Libro Negro del Terror Nazi, ilustrado con los artistas del Taller, las litografías son realizadas entre Stibi y Meyer "un político y un arquitecto", con Leopoldo Méndez junto con ellos crean un área llamada *La Estampa Mexicana*, vigilada por Meyer; el álbum *Mexicantli*, litografía de Charlot; un álbum para conmemorar la memoria de los 12 años del TGP, ahí Meyer escribió un prólogo sobre el Taller.

Beltrán, da testimonio que Meyer, sabía componer, había realizado trabajos en Linóleum desde 1923, y en el Taller de la Gráfica Popular, era un verdadero artista gráfico, al poco tiempo de participar activamente en el taller, se fue de México, y falleció 5 años después.

Patricia Rivadeneyra en *Testimonios sobre Lena Meyer-Bergner*, describe que viajó a Basilea, Suiza a encontrarse con Lena, quien realizaba traducciones al español en una maquina portátil, tuvo la oportunidad de compartir con ella los archivos de Meyer, y la oportunidad de hojearlo. Comentaron el periodo en que vivieron en México, etapa que quizás fue la más satisfactoria para ellos, describe los recorridos por el Valle de México, Rivadeneyra comenta que Lena era una persona muy sencilla, fue también una artista textil y de artes gráficas, muy connotada.

Los Testimonios sobre *Hannes Meyer, Iniciador de la Arquitectura Social en el Movimiento Moderno* son parte integral del trabajo, con los siguientes temas: Patricio Iglesias: Hannes Meyer, El Movimiento de la Nueva Objetividad; Víctor Jiménez: La Estética del Neoplasticismo a la Bauhaus, Dessau, 1927-1930; Antonio Toca: Meyer, a su paso por la Unión Soviética 1930-1939. Se implementó una *Reseña Autobiográfica e Imágenes de Autores*, antes mencionados.

El trabajo continúa con *Entrevistas y Artículos sobre Meyer*, con los siguientes temas: Rafael López Rangel: Hannes Meyer en México y su Frustrada Aportación a la Enseñanza del Urbanismo; Antonio Toca: Trabajos sobre Proyectos Reales; Félix Beltrán: Meyer Tres Etapas; Entrevista de Félix Beltrán con Alberto Beltrán; Carta de Lilo Meyer a Alberto Beltrán; Lena Bergner: De La Bauhaus a México; Un tema particular es el *Taller de la Gráfica Popular* con tres artículos.

Los siguientes temas son fundamentales: *Conferencias Sustentadas por Hannes Meyer en México*: La Formación del Arquitecto; Experiencias de Urbanismo; Higiene Industrial y

Arquitectura Industrial. Finalmente concluye con *Publicaciones de Meyer en México*, con cuatro artículos: El Palacio de la Sociedad de las Naciones en Ginebra 1926-1927; Bauhaus Dessau 1927-1930: Experiencias sobre la Enseñanza Politécnica 1940; Centro de Educación Sindical “ADGB” en Bernau, Suiza, cerca de Berlín 1928-1930; y El Arquitecto Soviético.

Los artículos, crónicas y testimonios, fueron transcritos de las grabaciones originales, otros compilados e integrados con la debida revisión de estilo, a su vez, se procesa material gráfico que ilustra el contenido de los textos, en cada uno de ellos se integran citas alusivas para mayor aclaración del trabajo.

# **CRÓNICAS INÉDITAS**

## **ENRIQUE YAÑEZ DE LA FUENTE.**

### **HANNES MEYER: SU INFLUENCIA EN LA ARQUITECTURA Y PLANIFICACION: LA FORMACIÓN Y ENSEÑANZA DE TÉCNICOS EN PLANIFICACIÓN Y URBANISMO.**

En 1936, el maestro arquitecto José Luis Cuevas Pietrasanta, y yo, entonces profesores de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura del Instituto Politécnico Nacional, tuvimos la idea de proponer a las autoridades la creación de una materia sobre urbanismo. La consideramos necesaria en la consecución de la carrera de Arquitectura, proyectamos la iniciativa correspondiente, pero vimos que no había réplica a lo expuesto, en realidad la propuesta no había prosperado.

En el año de 1938, luego de celebrarse en agosto el XVI Congreso Internacional de Vivienda y Planificación en la Ciudad de México, nos enteramos que había llegado a México, aunque quizá con un poco de retraso para ese evento, el arquitecto suizo Hannes Meyer, que tenía historias, antecedentes y actividades profesionales importantísimas. Una de ellas, que resaltaba en lo inmediato, era que había sido el segundo Director de la Bauhaus, en Dessau, Alemania, durante dos años (1928-1930).<sup>1</sup>

Para nosotros los arquitectos mexicanos, en aquel entonces progresistas, de tendencia revolucionarias en arquitectura, era sumamente atractivo el simple hecho de platicar con un exdirector del Bauhaus. Así fue como Carlos Leduc, Ricardo Rivas, Raúl Cacho, Alberto T. Arai y Enrique Guerrero, que teníamos ideas afines, buscamos la manera de tener una charla con él.

Para esos momentos, Don José Luis Cuevas y yo sentíamos que era la oportunidad de hacer, renacer, de afianzar, de proponer con más rigor y con muchos argumentos nuevos, la idea de crear en la Escuela Nacional de Ingeniería y Arquitectura, la enseñanza de la planificación y el urbanismo.

Para entonces ya habíamos conversado con Hannes Meyer, pues él tenía, por su experiencia, una idea muy clara de cómo podían impartirse estas disciplinas, cuál podía ser el plan de estudios, entre otras cosas. De esta manera, en octubre de 1938, según consta en los papeles que poseo, lanzamos la propuesta ante las autoridades del Instituto Politécnico Nacional para establecer la enseñanza de estas materias.

En algunos documentos de entonces, se puede leer y fácilmente observar que hubieron ciertas confusiones o indefiniciones acerca del nombre que debería de llevar tal entidad, en algunos se habla de Escuela de Planificación y Urbanismo, en otros, del Instituto de Planificación y Urbanismo<sup>2</sup>, o bien, simplemente de seminario. En realidad era lo mismo.

---

<sup>1</sup> Hannes Meyer sustituyó a Walter Gropius el 1° de Abril de 1928, al 1 de agosto de 1930, su periodo como segundo director de la Bauhaus en Dessau, duró solamente algo más de dos años.

<sup>2</sup> El Instituto de Planificación y Urbanismo, plan que se presentó a las autoridades fue elaborado por Hannes Meyer, consta en la carta enviada a Gonzalo Vásquez Vela, Secretario de Educación Pública en octubre de 1938.

El Plan que se presentó a la consideración de las autoridades elaborado por Hannes Meyer y apoyado por José Luis Cuevas y yo, tenía aspectos muy interesantes, de los cuales expondré los principales.

A propósito, yo no sé por qué a Don José Luis Cuevas no lo hemos revalorado en el gremio de los arquitectos, personaje que tuvo un papel importantísimo en la iniciación del urbanismo en México, al igual que Don Carlos Contreras. Esto desafortunadamente lo hemos descuidado.

A grandes rasgos, el plan de estudios de esta Escuela de Planificación y Urbanismo que proponía Hannes Meyer consistía en lo siguiente: la enseñanza se llevaría a cabo en dos cursos de dos años. Un año se llamaba análisis y el segundo de síntesis. Se formarían dos grupos, uno para la enseñanza de la planificación regional y otro propiamente del urbanismo.

Esta enseñanza se llevaría a cabo de la siguiente forma: sobre temas de interés nacional, en la que los alumnos empezarán a trabajar en grupo, investigando todo el programa y las circunstancias del caso, para conocer el problema en todos los aspectos. Esta parte de la enseñanza llevaría uno de los dos años que mencionamos anteriormente.

En ese tenor y a modo de comprender mejor de lo que se trataba, Meyer ponía un ejemplo, se estudiaría la región de La Laguna como zona agrícola o la región de Orizaba como zona industrial, o cualquier otra región, repito, es una forma semejante a como nosotros hemos estudiado siempre la arquitectura.

Este sería el tema que ocuparía el trabajo de los alumnos en el taller que, con el análisis, tendría una duración de un año, además, con la síntesis, es decir, con los estudios que llevaría este análisis, se llevarían a cabo cursos sobre ciertas materias que se consideraran necesarias para complementar la preparación de los alumnos. No recuerdo todas ellas, pero algunas eran planificación, urbanismo, sociología, derecho, financiamiento, agronomía, ciencias relativas a la agricultura, economía, climatología e higiene. Es decir, comprendían en general los distintos aspectos que lógicamente figuran en los estudios de planificación.

Estas materias se cursarían en una hora de clase, cada semana, siendo necesaria la participación de los profesores como asesores en el trabajo práctico que los alumnos estaban realizando en el taller.

Se me olvidaba mencionar algo muy importante, en la exposición de motivos de Hannes Meyer se hablaba de la conveniencia y de la necesidad que tendría el país de iniciar a arquitectos, ingenieros y economistas en la planificación, a fin de poder colaborar eficazmente con el gobierno para las tareas de los planes sexenales<sup>3</sup> que entonces ya estaban en vigor.

Por otra parte, para continuar con la organización general, se planteaba la conveniencia de formar dos grupos, de no más de 12 alumnos cada uno, para que fuesen 24 como máximo. Se proponía que estos alumnos tuvieran ya el nivel de licenciatura, y considerarlos antes de que

---

<sup>3</sup> Con el Plan Sexenal, que como parte de su gobierno constitucional elaboró el general Lázaro Cárdenas de Río, en el año de 1934, con lo cual se dio paso a la creación del Instituto Politécnico Nacional (IPN) en el año de 1936, institución educativa del Estado Mexicano, cuyo objetivo principal fue consolidar, mediante la educación, la independencia económica, científica, tecnológica, cultural y política, para alcanzar el progreso social de la nación.

se comprometieran con sus respectivas profesiones e inducirlos previamente en la planificación.

Además, que la mejor forma de captar a estos alumnos, los más destacados, era que tuvieran una remuneración económica, puesto que la mayoría de ellos tendría la necesidad de trabajar, por ello se propuso el pago mensual de una pequeña cantidad de dinero para cada uno de ellos, que fluctuara entre 900 y 1,800 pesos mensuales.

Si hacemos la cuenta de lo que valía la moneda y lo que vale ahora, podríamos decir que era equivalente a unos 15 mil y 30 mil pesos<sup>4</sup>, es decir, considerando las cosas a nuestra situación actual, sería suficiente apoyo para el joven alumno, aunque limitado, a cambio de salir especializado a trabajos de mayor remuneración.

Cabe mencionar que la enseñanza comprendía también la realización de conferencias de verdaderos expertos en la materia, de personalidades mexicanas en las distintas disciplinas que he mencionado, aunado a otras como el comercio, los transportes, etc. Es decir, la enseñanza sería en tres partes; el trabajo de taller sobre el problema mismo, las clases sobre dicho problema y las conferencias; de esta manera, al final se consideraba que los alumnos obtendrían los títulos o diplomas de arquitecto planificador, ingeniero planificador y economista planificador, respectivamente.

Este plan, que primero se sometió a la consideración de las autoridades de la Secretaría de Educación Pública, concretamente al Ingeniero Juan de Dios Bátiz, fundador y primer Director del Instituto Politécnico Nacional, llevaba, podríamos decir, buen camino, pero se vió interferido por la acción negativa, contraria y tenaz del Director de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura, el Ingeniero Guillermo Terrés, burócrata de poca significación, pero que estaba animado por nuestro compañero el Arquitecto Juan O'Gorman.

Cuando hablamos de esta época en México, no podemos dejar de referirnos a una situación real de carácter político, sobre todo para quienes tenemos alguna ideología; la situación era el reflejo de la pugna que existía a nivel mundial.

Todas las otras personas que he mencionado podríamos considerarnos afiliados al estalinismo, que en ese entonces era la bandera universal de quienes luchaban por el socialismo, solamente Juan O'Gorman era trotskista y reflejaba la personalidad de Diego Rivera en aquel entonces, pero desde el principio, O'Gorman era el espíritu que continuamente, influyó en el Ingeniero Terrés para combatir todo lo que se refería a la Escuela de Planificación y Urbanismo, resulta entonces que el director se había convertido en el enemigo de la idea y de la escuela desde que ésta empezó a funcionar en los primeros meses de 1939, todo fue obstáculos, tropiezos y deshonestas maniobras para sabotearla.

La primera barrera fue muy evidente: si Hannes Meyer pretendía que fueran estudiantes distinguidos los que formaran estos primeros grupos del Instituto de Planificación y Urbanismo, pues Terrés, escogió a los peores, puesto que en todas las escuelas pasa lo mismo, siempre hay malos alumnos; esos eran a los que Terrés llamaba: “¿No quieres trabajar? Fíjate que van a pagar 150.00” (cantidad de aquel entonces) y aceptaban porque por ser malos, por ser flojos

---

<sup>4</sup> El valor aproximado de los 15 mil y 30 mil pesos corresponden al año de 1990, hay que considerar que a partir del 1 de enero de 1993 a la moneda mexicana se le quitaron tres ceros.

e ignorantes ni trabajo tenían. De esa manera se formó, tristemente, el primer equipo de alumnos, obviamente para la escuela empezaron los tropiezos.

Naturalmente, Hannes Meyer ponía todo y más de su empeño para que se realizara el Plan de la Enseñanza, llevando a cabo cada uno de los puntos, pero la baja calidad de los alumnos y su lógica personalidad de poco compromiso con los estudios, muchos no asistían a clases, solo iban a cobrar su beca cada mes, no iban a los cursos, hasta que ya no había alumnos en la escuela, cosa que colmó de alegría al Ingeniero Terrés.

Por este motivo, varios de los arquitectos que éramos profesores de la escuela, y que por razones obvias teníamos nuestro título de arquitectos, nos dirigimos a las autoridades para hacer constar que nosotros, seríamos los alumnos de la escuela y que ésta podía seguir funcionando. Así, algunos alumnos, de los que antes me refería, regresaron, pero durante algún tiempo nosotros fuimos los alumnos de la escuela.

Recuerdo la clase de urbanismo que tomé durante un año con Hannes Meyer, tanto Ricardo Rivas y Enrique Guerrero, participaron activamente en la realización de trabajos, pero siempre padecieron los obstáculos de la campaña de Terrés para fastidiar a Hannes Meyer. A pesar de la tenacidad que Meyer tenía, llegó el momento, en junio de 1941, en que la escuela tuvo que cerrar sus puertas. Ya no podía seguir.

Esta es la historia que me tocó y quise exponer en esta reunión, significó, pues, una frustración. En aquel entonces teníamos gran esperanza en los resultados de la escuela en lo que significaba para el porvenir del país, es decir, para la preparación de los técnicos de México.

Para no demorar más mi intervención en este asunto, solamente voy a solicitar a Patricia Rivadeneyra que les lea a ustedes dos párrafos que he escogido del acuerdo del Presidente Lázaro Cárdenas, en que notificó a la Secretaría de Hacienda que debía ponerse en marcha esta Escuela de Planificación y Urbanismo.

“Acuerdo a la Secretaria de Hacienda y Crédito Público.

*El Ejecutivo de mi cargo, con objeto de que los problemas relacionados con la planificación y urbanismo en el país, de vital importancia para la economía nacional, no queden limitados a simples doctrinas e hipótesis de los economistas y que las informaciones estadísticas relativas queden sin resultado práctico ni escuela, es forzosa la colaboración de profesionistas capacitados para interpretar inteligentemente, y llevar a cabo, los proyectos que sirven de antecedente a los planes que miran hacia la mejor distribución de la riqueza y la necesaria correlación que científicamente debe existir entre la producción y el consumo. Siendo los ingenieros y los arquitectos quienes con los conocimientos básicos propios de su carrera están mejor preparados para interpretar y llevar a la practica la resolución de los proyectos planeados de los economistas vinculados a los de los proyectos planeados de los economistas vinculados a los estudios de especialistas agrónomos, mecánicos, electricistas, climatologías, higienistas, etc., cuyas opiniones deben saber interpretar, a fin de que las condiciones actuales agrícolas, industriales en el campo y en las ciudades reciben el impulso necesario en vista de que los que tienen una preparación metódica y completa sobre estos asuntos la han adquirido en el extranjero, fuera de nuestra realidad, ajenos por lo consiguiente a nuestra verdaderas y especiales condiciones, y, por otra, son insuficientes para las necesidades del país, no solo por lo que atañe a los problemas urbanos, sino aún más en lo que se refiere a las aglomeraciones y problemas rurales, que convenientemente, completen sus conocimientos los profesionistas y estudiantes que hayan terminado su carrera para que estén capacitados a resolver con la preparación indispensable los problemas de la planificación regional y nacional y los del urbanismo, por medio de una educación que comprenda trabajos prácticos en el taller o gabinete y en el terreno mismo, cursos especiales sobre*

enseñanzas científicas adecuadas, conferencias y consultas especialistas en el materia, al efecto se aprueba el siguiente presupuesto en cuyo importe de \$30,614.50 para 7 meses, contados del 1° de junio al 31 de diciembre de 1939, la Secretaría de Hacienda Y Crédito Público procederá ampliación al límite del presupuesto del ramo 11.

La Secretaria de Educación Pública se propone que el establecimiento de los cursos de planificación y urbanismo responda a los siguientes propósitos fundamentales:

- a. Que signifique en el futuro un verdadero servicio social.
- b. Resolver en gran parte y en medio propicio y de verdadera utilidad para el país el problema de ocupación de los pasantes a la terminación de sus estudios.
- c. Que los que más se distinguen por sus conocimientos en estas nuevas carreras en nuestras escuelas sean más adelante los profesores y conductores de sus compañeros.
- d. Que sea el primer paso para la formación de un instituto de planificación y urbanismo constituido con elementos del Instituto Politécnico Nacional.

Dado en el Palacio Nacional, a los veintiocho días del mes de agosto de mil novecientos treinta y nueve. Presidente Constitucional de la Republica".<sup>5</sup>

Por último, la reflexión y reporte es: han pasado 50 años de este acuerdo del Presidente Cárdenas ¿Qué es lo que hemos hecho en favor de la formación de verdaderos técnicos de planificación y urbanismo en las diversas universidades y escuelas del país? Esta pregunta, pues queda ahí....<sup>6</sup>



**Imagen 1.** El Ing. Juan de Dios Báltiz muestra al presidente Don Lázaro Cárdenas del Río, la maqueta del proyecto de futuras instalaciones dentro del plantel de Santo Tomás Foto cortesía del Decanato del IPN.  
**Fuente:**<http://www.mexicomaxico.org/IPN/CronoIPN.htm>



**Imagen 2.** Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura en 1939. Fotografía cortesía del Decanato del IPN.  
**Fuente:** (Illán, 2009, p. 28)

<sup>5</sup> Lázaro Cárdenas del Río, presidente de México del 1 de diciembre de 1934 al 30 de noviembre de 1940.

<sup>6</sup> Enrique Yáñez de la Fuente, arquitecto, (1908-1990) contribuyó de manera significativa y trascendente en la cultura en México, impulsor del funcionalismo arquitectónico La obra de Yáñez es la de una arquitectura auténticamente nacionalista.

## **ARQUITECTO CARLOS LEDUC.**

### **EXPERIENCIAS Y RECORRIDOS CON HANNES MEYER.**

En esta plática lo que he querido dar es una semblanza de Hannes Meyer, de su gran capacidad como hombre y como intelectual. Para mí la llegada de Hannes Meyer representó un avance en cosas políticas y, sobre todo, en las cosas técnicas del trabajo de los arquitectos.

Con Hannes Meyer tuve varias experiencias, puesto que conviví con él más como amigo que como trabajador o maestro. Yo no trabajé en el Politécnico, pero sí compartí muchas horas y muchos paseos con él en los cuales podría yo decir que Hannes Meyer era un maestro innato, porque enseñaba sin esa actitud del maestro, sino que, al contrario, lo hacía con una sencillez tal que cuando él explicaba las cosas o cuando él trataba de enseñarnos algo, parecía que ya comprendíamos todo lo que él nos estaba diciendo, nos estaba descorriendo un velo, lo cual era sencillamente una revelación para nosotros.

Me acuerdo mucho que un día que íbamos caminando en la calle y yo me atravesaba “a la mexicana” por la mitad de la avenida, él me detuvo y me dijo: “un arquitecto jamás cruza la calle a la mitad de la avenida de la acera sino que llega hasta la esquina”. Desde entonces no lo he olvidado y todavía cruzo hasta la esquina.

También nos enseñó planos de sus trabajos hechos en distintas partes del mundo como, por ejemplo, sus trabajos hechos en la ciudad de Birobidzhán<sup>7</sup> en la Unión Soviética, en la parte de las Siberias colindando con Manchuria, él nos explicaba que la Unión Soviética, ante el envés que daban muchos países a los judíos del mundo, esta nación ofrecía una porción importante de terreno para crear en ella, la república judía soviética y daba la propuesta de un terreno en el cual se hizo el proyecto de la ciudad Birobidzhán, eso nos impresionó mucho, puesto que era la época en que conocíamos los crímenes de Hitler sobre los judíos del mundo, entonces claro, estábamos de acuerdo con él.

Meyer traía proyectos de construcción, en Suiza, de 2 o 3 departamentos, en los cuales el proyecto total era de aproximadamente 15 departamentos. En los proyectos que él nos enseñó, sus dibujos eran a mitad de escala (es decir, un metro es igual a cincuenta centímetros) y al preguntarle por qué, nos explicaba que la razón de hacer esos dibujos a esa escala era porque no se iban a construir todos los departamentos al mismo tiempo, sino que la edificación se realizaría en varias etapas y en varios años.

De esta manera, él dejaba planos para que cualquier obrero calificado de la construcción, en cualquier época de su vida podría construir eso, cobrando la parte inicial del primer proyecto,

---

<sup>7</sup> En el Instituto de Planificación Urbana del Estado de Birobidzhán creó una serie de planes de desarrollo urbano en la ciudad de Tschita, Mongolia. “el siguiente trabajo extenso de planificación urbana en el que Meyer “encontró satisfacción” es la planificación de la ciudad de Birobidzhán en el Lejano Oriente. Una documentación en gran parte conservada de los borradores de su plan de desarrollo para Birobidzhán da una idea de las diferentes etapas de su análisis científico hasta la solución de desarrollo urbano, que él llama la “síntesis del planeamiento urbano”. Fuente: (Jung, 1989, p.282)

él y su cliente le pagarían a medida que fueran construyéndose los demás edificios. Cuando nosotros nos asombramos de ese comentario, él, con un ademán muy suyo, que era levantar el dedo, decía: “es que nosotros tenemos un cliente muy distinto al tuyo” es decir, los clientes europeos pagan, los mexicanos no.

Recuerdo que caminamos mucho en las lomas de los cerros que están cerca del Distrito Federal. Lo llevé un día a conocer la Villa de Guadalupe. Todo esto está construido ahora, pero en ese entonces era un paisaje precioso, caminamos y llegamos hasta Tenayuca, donde se realizaban exploraciones de las Pirámides de Tenayuca y de Santa Cecilia. Junto con Meyer vinieron 2 o 3 personas más, una de ellas era de Chiapas, Gertrude Duby (mujer de origen suizo, pero que vivió entre los lacandones por casi cinco décadas).

Llegamos a los cerros pelones esos y cuando yo les pregunté, por qué no habían llevado agua, ni una torta ni nada para comer, me dijeron que si habían llevado, y sacaron unas salvavidas. Claro, eso no era lo suficiente para mí y me las ingenié para cortar tunas, nos espinamos las manos y la boca, porque no sabían comerlas. Doy estas anécdotas porque Hannes Meyer y su familia vivieron de la manera más simple y más sencilla, ya no digamos por el grado de intelectualidad que él tenía y que era muy alto, sino que él no buscaba ningún aplauso en ninguna parte.

En plática con los compañeros decíamos que Hannes tenía una innata capacidad de enseñar y que en una sola charla se podían aprender muchas cosas. Recuerdo que él aceptaba ir a nuestras casas con una sencillez enorme, siempre se divertía con unos juegos de mesa sencillos. Había en esa época unos palitos como de 20 centímetros que se llamaban “palitos chinos”, con los que se entretenía de una manera muy agradable. Sólo he conocido una persona que, dentro su categoría, podía haber sido igual a él, el pintor Francisco Goitia. Con Meyer se podía hablar horas, quise decir escucharle, temas sabios y diversos pero con suma sencillez.

En realidad, Hannes hizo poco en México como arquitecto calificado, su labor principal debe de haber sido, (nunca lo exteriorizó), política cultural. Él debe de haber tenido una consigna que sabía manejar a la perfección “hablar de política, jamás”. Solo hablábamos de cómo era la época de la guerra, de las batallas que estaban librándose en Europa, pero claro, era un refugiado político más, como vinieron tantos a México en ese periodo, pues era inevitable que se hablara de lo que sucedía en el otro lado del Atlántico.

Después de un tiempo, él se ligó con el Taller de la Gráfica Popular, en el cual hizo 2 o 3 litografías porque su labor principal fue la de administrar (aquí está Alberto Beltrán, quien nos puede ilustrar más sobre este tema).

Hannes llevaba siempre la forma de ser de un urbanista en cualquier forma, siempre se hacía notar su maestría en urbanismo y en la planificación, puesto que en muchas ocasiones cada vez que hablábamos de algún tema, él siempre lo relacionaba con la vida del país en el que había vivido y en el que estaba viviendo que era México. Recuerdo muchos detalles de él, pero sería aburrido platicarlos, pues en realidad son eso, aspectos que plasmó en cada una de las personas que le conocimos. Nos dejó siempre una impresión de ser un hombre extraordinario.



**Imagen 3.** Hannes Meyer de paseo con el arquitecto Carlos Leduc en los alrededores del Distrito Federal. En la fotografía lo vemos visitando la Pirámide de Tenayuca, en el Estado de México.  
**Fuente:** Video, TV.UNAM.mx (Leidenberger, 2018)



**Imagen 4.** Croquis de Hannes Meyer en los alrededores del Valle de México.  
**Fuente:** Video, TV.UNAM.mx (Leidenberger, 2018).

## ARQUITECTO JORGE L. MEDELLÍN.

### METODOLOGÍA Y SISTEMAS DE TRABAJO DE HANNES MEYER EN MÉXICO.

En primer lugar, muchas gracias a la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco por habernos invitado y especialmente a nuestra querida amiga la arquitecta Ocejo, que nos da la oportunidad de venir a conversar sobre un tema que se ve distante para las nuevas generaciones, especialmente por el tránsito tan fugaz que tuvo Hannes Meyer en nuestro país.

Al sumarse a este homenaje, creo que tendría que regresar, como lo hicieron mis compañeros, a la primera imagen que tengo de este tema que son las lecturas que hacíamos en la entonces Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, en donde leíamos con enorme interés la evolución de la arquitectura en el siglo XX.

Esto que estoy relatando a ustedes fue en los años 40's. Yo acababa de salir de la Escuela Nacional de Arquitectura en donde devorábamos el material de todo lo que ocurría sobre nuestra profesión en Europa. Nos seducía el formidable movimiento racionalista y sus grandes creadores, todo ello aparecía fascinante como motor que rompía poderoso en la transformación arquitectónica del centro y que se le conoció como el Bauhaus. Por lo menos, también a distancia, conocíamos a tres de sus directores: Walter Gropius, Hannes Meyer y Ludwig Mies van der Rohe, quienes en ese orden ocuparon la dirección.

Quisiera abrir un paréntesis para hablar del antecedente de lo que Gropius se proponía realizar, puede ser que ustedes como arquitectos encuentren los inicios de ello en 1919<sup>8</sup>, cuando se funda la institución. Gropius pretendía restablecer la armonía de las diferentes actividades del arte y todas las disciplinas artesanales afines, haciéndolas solidarias entre sí, dentro de una concepción nueva. Del hecho de construir en ese propósito, estribaba, precisamente, la significación del nombre Bau-construir, Haus-casa: "*construcción de la casa*", dicho lisa y llanamente, ese era el medio y ese era el fin, pero con una concepción orientada según las técnicas modernas de la civilización industrial.

El Bauhaus, haré aquí una pequeña precisión, yo uso el artículo "él", singular masculino, es porque yo lo conocía como "el centro", otros compañeros le llaman la Bauhaus como "la escuela", pero en fin, el artículo en este caso no tiene importancia. Decía que el Bauhaus era un centro de creación colectiva, pero también de aprendizaje técnico y estético que lograba poner en juego todas las experiencias artísticas, incluso las más alejadas de las disciplinas puramente arquitectónicas.

No fue un estilo, ya lo sabíamos, ni un conjunto de recetas, ni un laboratorio de ideas, sino una disposición de ánimo dirigida a la búsqueda de un nuevo arte de vivir, en el que el trabajo individual, realizado en equipo, se transformaba progresivamente en creación colectiva centrada en la producción.

---

<sup>8</sup> Walter Gropius Escuela de Artes Aplicadas de Weimar, 1919-1920.

Con Gropius aparecen otros hombres notables que como renombrados artistas se internan en el Bauhaus, en donde sus enseñanzas fueron de enorme utilidad para todos.

En el libro *Esbozos Pedagógicos en 1925* –que yo sepa era la única publicación que tenía entonces la institución–, Kandinsky hablaba del esfuerzo de conciliación entre las ideas personales del Bauhaus y ahí aparecía el equipo que Gropius orientó con su dinámico poder de creación.

La empresa hacia la producción, en serie naturalmente, por medio de la estandarización. Poco había de durar este esfuerzo, porque los profesores de la Bauhaus son expulsados de Weimar en 1925, seis años después de su fundación se trasladan a Dessau, 1925-1932, como eran muy tenaces, muy perseverantes, ya lo dijo el maestro Yáñez, de creadores de arte se convierten en fundadores y promotores de los primeros centros de estudio para desarrollar una nueva construcción masiva, que venía a revolucionar vertiginosamente la vieja concepción fabril que por tantos años había sido la imagen de la poderosa industria alemana.

Por primera vez los hombres del Bauhaus no sólo hablaban y ponían en práctica materiales de construcción, sino también los procedimientos que trabajaban en las fábricas y se integraban así en el mundo moderno. De esta manera respondían, todos juntos, a las necesidades y reclamos de su tiempo. Ese fue el inicio en ésta etapa.

La estandarización, decía Gropius, es el homenaje a la calidad y para él tenía que ser un producto perfectamente diseñado, perfectamente construido, de calidad óptima y este hombre indiscutible en las grandes transformaciones arquitectónicas, a los 45 años, nacido en Berlín en 1883, ya había sido entonces el notable autor de dos de las fábricas más renombradas<sup>9</sup> construidas poco antes de la iniciación de la Primera Guerra Mundial en 1911 y 1914. En ellas aparecieron las amplísimas estructuras metálicas cubiertas con grandes paredes de cristal, desde entonces su obra le había ganado y le había conquistado muchos seguidores. Ahora entendemos con mayor claridad cuanta era su experiencia y su preparación al fundar el Bauhaus como su primer director en 1928.

Lo sucede Hannes Meyer, de 39 años de edad, y quien dirige la institución durante el brevísimo periodo de 1929 a 1930, podemos entender con mayor claridad cuánta era su experiencia y su preparación al fundar la Bauhaus en Dessau. ¿Qué pasó entonces? Probablemente encontró muchas dificultades. No lo sé, pero solo con reflexionar sobre las grandes figuras que había en la institución, entre ellos estaba nada menos que Ludwig Mies van der Rohe con todo su potencial creativo, puede uno imaginarse las enormes presiones que tuvo Meyer en su mandato. Precisamente Mies van der Rohe lo sustituye en aquel 1930, posteriormente en agosto de 1932 la actividad didáctica de esta etapa termina al ser despedidos todos los profesores de la Bauhaus.

En breve tiempo Mies van der Rohe consigue en 1932 instalar la Bauhaus como instituto privado en Berlín, en 1933 el Consejo de Profesores, reconociendo que no tenía posibilidades de sobrevivir había decidido la disolución del instituto ante las amenazas nazis. La Bauhaus

---

<sup>9</sup> Walter Gropius con Adolf Meyer, realizan la fábrica Fagus en Alfeld de Leine, 1911, una fábrica de hormas para zapato, con una estructura de pisos en voladizo, edificio para oficinas y de máquinas en Colonia 1914. Los dos edificios fueron construidos como ejemplos expresamente para la exposición y luego fueron demolidos.

sobrevivió 14 años. Mies van der Rohe sale huyendo del terror nazi, se instala en Inglaterra por un breve tiempo, para establecerse después en Estados Unidos en Chicago, donde funda una vez más, pero ahora modernizado el departamento de arquitectura en 1940 que posteriormente se había de convertir en el Instituto del Diseño<sup>10</sup>. Es así como, en coordinación con otros notables hombres, hace sobrevivir el pujante espíritu surgido años atrás.

Durante aquellos años (1930), Hannes Meyer, precisamente por su ideología y su gran experiencia, va a trabajar a Rusia y después viene a México. Don Ignacio García Téllez, entonces Secretario del Trabajo y Previsión Social, con quien yo colaboraba, me comentó un día acerca de un renombrado arquitecto suizo que, habiendo salido de Europa por las mismas causas que impulsaron abandonar su país, estaba en México. Mi encuentro personal con Meyer, lo tengo muy presente, a pesar del tiempo transcurrido, fue en 1942 o 1943.

Un grupo de alumnos de la Escuela de Arquitectura, ahora parece que lo estamos reviviendo en la plática del maestro Yáñez y el arquitecto Leduc, habían promovido que hubiera, en el Instituto Politécnico Nacional, un Instituto de Urbanismo y un curso de Planificación que tanta falta nos hacía en los planes de estudio de entonces. Enrique Yáñez, Carlos Leduc, Raúl Cacho y otros, fueron los actores, si no me equivoco, de esa espléndida idea que fue tan útil, ellos eran mis amigos y a mí me parecía magnífica la proposición.

Los planes de Meyer no cayeron en un campo fértil, sus ideas no fueron bien acogidas, y finalmente esa resistencia prevaleció y Meyer se retiró del Politécnico, pero estaba aquí y valía la pena hacer todo lo necesario para aprovechar su experiencia que, sin duda, era muy importante.

Don Ignacio García Téllez, tenía grandes proyectos para desarrollar programas de habitaciones populares y colectivas y me había llamado para trabajar con él, Hannes Meyer vendría a ser excepcional asesor de la Secretaría del Trabajo y Previsión Social en la sección de vivienda obrera, para encausar aquellas carreras, se concertó una cita para el día siguiente e iría a conversar conmigo. A pesar de mi corta experiencia profesional, bien sabía yo de la existencia del Bauhaus, de sus ideas rectoras, de sus sistemas de trabajo y, naturalmente, de sus directores, entre ellos estaba Hannes Meyer, hombre notable en el campo de la arquitectura.

También sabía del tremendo holocausto de un pueblo, que los hombres habían salido de su hogar y su patria. No me era desconocido que habían ido en busca de nuevos horizontes para sobrevivir, yo diría para sobre existir.

Meyer y su esposa Lena estaban entre ellos. Después supe de la existencia de sus hijos, la pareja había venido a nuestro país para establecerse y para aplicar sus conocimientos en beneficio colectivo, yo estaría pendiente de él.

Ahí empezaron mis dudas, en qué idioma hablará Meyer? Me pregunté, y en mi escaso vocabulario de francés preparé lo necesario para recibirlo e iniciar una conversación sin tener la certidumbre de poderlo llevar adecuadamente hasta el final. En inglés, sí me defendía yo bien, pero me asaltaba la duda si a él le hubiera gustado hacerlo en ese idioma, sin recordarle

---

<sup>10</sup> Dirige el departamento de arquitectura en "Armour Institute" (desde 1940 "Illinois Institute of Technology". Fuente: Wingler, 1962, p.513)

el imperialismo censurable y yanqui. En alemán yo sería mudo, tan solo un atento interlocutor. No me afligí mucho, tenía como todos los arquitectos, un recurso; el del dibujo, con él sí nos podríamos entender gráficamente. Bien, estaba resuelto el problema. Respire tranquilo.

Al día siguiente me di cuenta de que no eran fundadas mis preocupaciones lingüísticas, pues Meyer hablaba correctamente el español, a veces con un ligero acento como remachando las palabras terminadas en vocal, no era fortuito que él, como otros tantos hombres con su amplia cultura, dominaran varios idiomas y, naturalmente, entre ellos, el nuestro.

Meyer era un notable arquitecto de otra dimensión. Recuerdo que en una ocasión, cuando ya le tenía más confianza, le conté mis escauceos para poder hablar con él, al principio se reía mucho. Se expresaba con mucha fluidez con pleno conocimiento en el lenguaje técnico.

El encuentro en mi pequeña oficina se cumplió a la hora exacta. Era muy puntual. Se abrió la puerta y entró un hombre no muy alto, fornido, de pelo entrecano, en su amplio rostro se destacaban sus ojos que me escudriñaron con atención. Quizá un poco dudoso de mi recibimiento, se quedó parado esperando que yo diera el primer paso. Recuerdo su caminar con toda seguridad por el Politécnico, que no tuvo el éxito que él y otros hubiéramos deseado, y es probable que en este momento de nuestro encuentro hubiera estado un poco receloso a vivir una nueva experiencia por los caminos oficiales en nuestro país.

Vestía un traje modesto, la camisa parda, la corbata delgada, sin mucho cuidado, nunca le interesó mucho su atuendo ni falta le hacía. En su rostro se dibujaba, sin esfuerzo, una leve sonrisa, su frente despejada parecía una mirada penetrante que revelaba su inteligencia y aunque se le veía reservado, afloraba en su aspecto una bondadosa dignidad.

Profesor, le dije respetuosamente, es usted bienvenido. Era el saludo al maestro. Le extendí la mano y estrecho la suya efusivamente, fuerte, como muy acostumbrado a trabajos recios. Devolvió un monosílabo como saludo en su idioma y luego dijo simplemente “gracias”.

Esa fue siempre mi sincera actitud hacia él, de respeto y consideración, y claro, un enorme deseo de aprender sus extensas enseñanzas.

Durante todo el tiempo trabajamos exclusivamente en tareas profesionales. Llegué a tenerle afecto y me parece que hubo reciprocidad por parte de él. Así se estableció esa relación que perduró durante su estancia en nuestro país.

Nunca hablamos sobre sus ideas ni éstas fueron motivo de conversación. Respetuosos ambos de las ideologías de cada quien, nos limitamos a hablar de arquitectura. Pero no cabía en su entusiasmo cuando mencionaba los alcances de la tecnología y del pensamiento progresista que animaba especialmente a Rusia.

Diego Rivera (que por cierto hoy cumple 103 años de haber nacido)<sup>11</sup> y Siqueiros ya habrían tenido que disputar violentamente en el trotskismo y en el marxismo, en lo particular, tengo una admiración por la obra pictórica de ambos. Tiempo después me enteré que Meyer era también un artista con gran sensibilidad, el Maestro Alberto Beltrán lo confirmará de la época que estuvo con él en el Taller de la Gráfica Popular.

---

<sup>11</sup> Testimonio del Arquitecto Jorge L. Medellín, sobre Diego Rivera, 8 de Diciembre de 1990.

Si nos ponemos a pensar un poco en los cambios que se observan en el mundo con las Perestroika y Gorbachov, podemos considerar que hubiera sido interesante conocer sus puntos de vista. Ante la imposibilidad de saberlo, dejo a ustedes las preguntas y, naturalmente, las respuestas, pero sabemos muy bien como pensaba. Voy a relatar brevemente algunas de las apreciaciones sobre cómo enseñaba, cómo actuaba y transmitía sus conocimientos, me parece útil hacerlo.

Era muy especial y parco al hablar español, en alemán o en francés. Si partimos de las características del lugar en que nació, considero que podría haber sido más explícito, a veces me daba la impresión de que platicaba un poco consigo mismo para repasar mentalmente lo que iba a exponer, siempre fue brillante y experimentado.

En alguna ocasión dijo “en tal parte aplicamos el siguiente método”, y al buen entendedor, al que oía, solo le quedaban dos alternativas o seguirle el pensamiento, o reflexionar y exponerle francamente su criterio, en general tenía razón, no en balde era Hannes Meyer.

Su sistema de trabajo partía de un riguroso análisis en que conjugaba las necesidades contenidas en el programa con los recursos que estaban disponibles, invariablemente eran muchas las primeras y escasos los segundos, eso es lo que nos ha pesado siempre –quizá ahora más porque las cifras demográficas superan la producción-. Pero también hemos aprendido a tener más confianza en los nuestros con el esfuerzo y el trabajo del equipo mexicano.

Algunas veces, los materiales de la región y la mano de obra le debieron parecer poco avanzados. Nunca criticaba, pero con un movimiento de cabeza asentía o difería, tenía perfectamente formado un criterio que hacía prevalecer por medio del conocimiento. Era sumamente tenaz, yo diría que con Meyer refrendamos nuestros conocimientos sobre los análisis y los razonamientos para calcular el peso específico de las diversas alternativas, para luego tomar las decisiones con una seria reflexión.

Todo tenía un orden y un método, nunca noté un gesto de disgusto, jamás le escuche un reproche. Cuando disentíamos de sus opiniones, con un regio control sabía revisar los puntos de vista de la discrepancia y siempre había una segunda ocasión de ponerse bajo el microscopio de la reflexión.

El método más conveniente para todos fue que cada uno aportaba sus mejores propósitos y también sus conocimientos. Meyer, como buen planificador, las tomaba en cuenta y armaba un rompecabezas pieza por pieza, aun cuando veía la dificultad de hacerlas coincidir, Meyer sabía lo que hacía coherente y lógico y hasta ese entonces nos lo mostraba, no orgulloso, sino simplemente satisfecho. Ese era el otro aprendizaje. Frente a las ideas de perseverancia y flexibilidad desaparecía, en buena hora, el arquitecto elitista de épocas pasadas. Aun cuando quedaban algunos ejemplares de esa especie, ahora aparecía un coordinador que sabía lo que hacía, integraba un grupo y los hacía participar con constancia.

De positiva forma y nueva actitud, hacía frente a las dificultades de los grupos que a veces eran muy heterogéneos, laboraba para integrarlos, homogeneizaba los proyectos. Hablando de colores, Meyer era muy sobrio en sus presentaciones. Cuando tenía que dar una idea de la volumetría, recurría a los isométricos donde el color entraba discretamente en la arquitectura

para señalar los materiales y aplicar solo el verde en las zonas verdes. Recurso que hacía acto de presencia para subrayar el espacio abierto que se infiltraba por las plantas bajas sembradas de soportes de concreto y se prolongaban visualmente al horizonte por medios vegetales para recreo de sus habitantes y para constituir un rechazo definitivo, rotundo, a la opresión en nuestro país. No existía esa feroz limitación y en ese campo nos desenvolvimos proyectando y construyendo.

En esos caminos, con esos sistemas, trabajamos en algunos proyectos para granjas colectivas y para habitaciones, los cuales no se realizaron a la escala que hubiéramos deseado realmente. Las granjas para hombres de campo, especialmente las agrícolas, carecían de recursos económicos para hacerlas aisladamente. Quedaba el buen propósito –y ahí viene la lección–: si no es el camino ni lógico ni aconsejable ni práctico habría otras posibilidades para aplicarlo. En esta disciplina aprendimos a trabajar con esa modestia que tanto necesitamos en nuestro campo de acción.

Los que seguíamos esta costumbre, nos acostumbramos a sistematizar mejor y a aplicar de una vez la reflexión lógica y factible, aprendimos también a trabajar en conjunto. Si bien Meyer era el director de la orquesta, no lo notábamos, no usaba la batuta, se metía entre los ejecutantes, marcaba las entradas y salidas con señales inequívocas de su lápiz, que también sonaba.

En algún intermedio platicábamos, yo preguntando mucho y el respondiendo no tanto: ¿qué hizo usted en Rusia, cuál fue su actividad en Siberia? Mis preguntas no eran curiosas, eran ganas de aprender de muy buena fe. Tengo en mi poder documentación que reproduce en forma casi integral las tesis, pensamientos y doctrina de Hannes Meyer que contestan casi todas las preguntas que pudieran hacerse. En ellas se refiere, en forma amplia y sin ningún género de dudas, a su forma de ser y pensar. Para quien desee profundizar sobre todo ello, lo remito a las espléndidas investigaciones que ha hecho la Maestra Patricia Rivadeneyra (*Hannes Meyer, Vida y Obra, editorial de la UNAM*), probablemente la más enterada de la historia viva de este gran arquitecto.

Por el tiempo de que disponía para esta intervención, me limité a hablar un poco del Bauhaus y un poco más de Meyer. Aun cuando reflexionar sobre su pensamiento requiere de más tiempo, me parece indispensable terminar esta exposición con la propuesta de que Hannes Meyer sea estudiado más a fondo, con la máxima atención y seriedad. Hay tanto que aprenderle, tanto que meditar sobre su obra y su pensamiento y por qué no, también de disentir. Lo recomiendo de la forma más enfática a los estudiosos de la arquitectura.

Cuando nos encontramos ahora los viejos amigos y discípulos de Hannes Meyer, lo recordamos con afecto y reconocimiento, no lo hemos olvidado. Quizá el recuerdo es el mejor homenaje que podemos hacerle en el centenario de su nacimiento, el cual hoy nos congrega.

He meditado como ponerle final a esta intervención con una sola frase y no me fue difícil encontrarla: *Por sus enseñanzas, profesor Meyer, muchas gracias.*

# Hannes Meyer: CAPFCE, Memoria de la Primera Planeación, Proyección y Construcciones Escolares de la República Mexicana 1944–1946, México 1947.



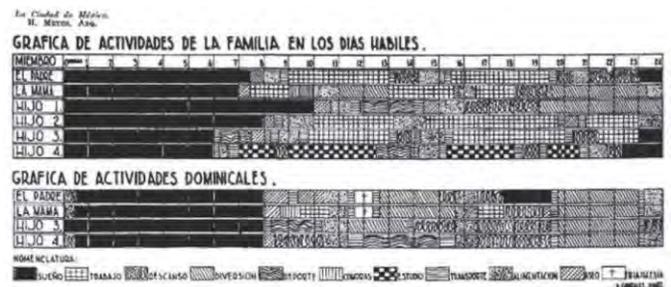
**Imagen 5.** Red de Escuelas en Construcción 1944 – 1945 – 1946. Mapa de estadísticas de la Red de Escuelas en Construcción del CAPFCE 1944-46 en la primera Exposición Nacional en el Palacio de Bellas Artes, 1945. Lena Bergner via Archivo de Arquitectos Mexicanos, FA UNAM.

**Fuente:** <https://www.tumbral.com/tag/Exposici%C3%B3n%20CAPFCE>



**Imagen 6.** Mapa de estadísticas de la Red de Escuelas en Construcción del CAPFCE 1944-46 en la primera Exposición Nacional en el Palacio de Bellas Artes, 1945 x Lena Bergner Lena Bergner via Archivo de Arquitectos Mexicanos, FA UNAM.

**Fuente:** <https://www.tumbral.com/tag/Exposici%C3%B3n%20CAPFCE>



**Imagen 5.1.** Proyecto para los Bancos de México e Internacional, 1947.

**Fuente:** Revista Arquitectura, selección de arquitectura, urbanismo y decoración. No. 12 Abril de 1943



**Imagen 7.** Exposición Nacional del Programa Federal de Escuelas - CAPFCE en el Palacio de Bellas Artes, 1945 - Hannes Meyer, Lena Bergner, Francisco Mora e Isidro Ocampo. Fondo Enrique Yáñez / AAM de la FA-UNAM.  
**Fuente:** <https://www.tumbral.com/tag/Exposici%C3%B3n%20CAPFCE>



**Imagen 8.** Sección dedicada a las escuelas del Distrito Federal en la primera Exposición Nacional del Programa Federal de Escuelas - CAPFCE en el Palacio de Bellas Artes, 1945 - Hannes Meyer, Lena Bergner, Francisco Mora e Isidro Ocampo. Fondo Enrique Yáñez / AAM de la FA-UNAM.  
**Fuente:** <https://www.tumbral.com/tag/Exposici%C3%B3n%20CAPFCE>



**Imagen 9.** Exposición anual del Programa federal de construcción de escuelas, 1945. Fondo Enrique Yáñez, AAM-FA  
**Fuente:** <https://www.tumbral.com/tag/Exposici%C3%B3n%20CAPFCE>

## **ALBERTO BELTRÁN.**

### **HANNES MEYER: OBRA GRÁFICA EN MÉXICO.**

He escuchado con mucho interés lo que dicen los arquitectos sobre Hannes Meyer, les digo con toda franqueza ¿Cómo puedo completar mi idea sobre su personalidad? Yo solamente lo vi desde el ángulo del Taller de la Gráfica Popular y había muchas áreas que no conocíamos algunos de los miembros del Taller que llegaron a intimar mejor con él, aunque algunos otros, sí llegaron a intimar con él, más que yo.

Sin embargo, quisiera decirles, en primer lugar, que hubo y ha habido un importante vínculo con intelectuales y artistas venidos del exterior a nuestro país, de ahí que el caso del arquitecto Meyer no sea aislado. La Segunda Guerra Mundial obligó a mucha gente capaz a salir de sus países, personas competentes, preparadas que llegaron a México en busca de un lugar donde trabajar y desarrollarse.

Desde que se inicia el Movimiento Muralista<sup>12</sup>, se acercaron artistas de otros países para colaborar en ese movimiento. Recuerdo como están presentes las obras de Meyer y el contacto tan estrecho que tuvo, por ejemplo con Jean Charlot, venido de Francia. También Pablo O'Higgins, estadounidense, quien muy joven viene a México porque sabe que se está haciendo este tipo de pintura y se ofrece como ayudante sin paga para trabajar con Diego Rivera. También llega en ese tiempo Carlos Mérida, de Guatemala, de manera que en el terreno del arte, de la cultura, se da mucho más fácilmente ese "internacionalismo". Desde entonces, se da esta convivencia, no hay ningún celo en el trato entre los mexicanos y los extranjeros.

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios<sup>13</sup> (LEAR) que se forma en nuestro país por los años 30's, tiene en su seno, desde un principio, a personalidades, españolas, estadounidenses, cubanas y algunas sudamericanas. Probablemente ustedes conozcan que la razón fundamental por la que se creó la LEAR, fue para hacer una conciencia antifascista, principalmente a través del arte, y desarrollar formas culturales de trabajo en las diferentes áreas de las que se componía la liga, en una de ellas, la de arquitectura, donde estaba Carlos Leduc. Había teatro, música, literatura, artes plásticas, estas áreas tenían la tarea de organizar actividades y buscar formas para el desarrollo de la cultura, además de que, como dije antes, debían hacer conciencia sobre el peligro que representaba el desarrollo del fascismo en el

---

<sup>12</sup> El Movimiento Muralista inicia en la década de 1920, el periodo más productivo fue entre 1921 a 1954. El Muralismo constituyó uno de los aportes más importantes de la cultura mexicana a través de su arte monumental. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Liga\\_de\\_Escritores\\_y\\_Artistas\\_Revolucionarios](https://es.wikipedia.org/wiki/Liga_de_Escritores_y_Artistas_Revolucionarios)

<sup>13</sup> La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), fue como su nombre lo indica, una asociación de artistas y escritores mexicanos. Fue fundada en 1933 en la casa de Leopoldo Méndez, quien sería el primer presidente de la asociación, intervinieron en la fundación Pablo O'Higgins y Juan de la Cabada. La LEAR formada por un grupo heterogéneo concentro literatos, dramaturgos, arquitectos, plásticos, fotógrafos, músicos, médicos, cineastas, se crean varias organizaciones de intelectuales y artistas contemporáneos, con vínculos con el Partido Comunista Mexicano y con el Presidente Cárdenas. Se definió como la sección mexicana de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios, la última fundada por el Comité en la Unión Soviética en 1930. Fuente: Wikipedia. [https://es.wikipedia.org/wiki/Liga\\_de\\_Escritores\\_y\\_Artistas\\_Revolucionarios](https://es.wikipedia.org/wiki/Liga_de_Escritores_y_Artistas_Revolucionarios)

mundo, como en México, que era muy activo a través de la embajada nazi, la cual tenía trato directo con Hitler para sus labores en este país.

Por ahí acaba de publicarse hace pocos meses un libro que se encuentra muy fácilmente y que se llama *México en Guerra*<sup>14</sup>, donde podrán ustedes observar todas las ramificaciones que lograron ellos hasta conquistar a Don José Vasconcelos, que se volvió al final uno de los instrumentos principales de la embajada alemana nazi en México.

El Taller de la Gráfica Popular toma la misma bandera que la LEAR, aunque plantea la necesidad de hacer conciencia antifascista, también se refiere al desarrollo profesional y a la necesidad de instrumentar una mayor capacitación, de unirse a las luchas populares, a las organizaciones obreras y campesinas, sin carácter partidista, esto es importante en el caso del TGP, porque era fácil que se comentara que se trataba de una organización integrada por comunistas, pero más bien tuvo, desde un principio, un carácter de frente amplio que captaba a la gente que simplemente quisiera ayudar al desarrollo del país y hacer una labor para enfrentarse a la amenaza del fascismo de la época.

Esto sucede en 1937<sup>15</sup>. Entre los fundadores se encuentra precisamente Pablo O'Higgins, entonces de nacionalidad estadounidense –se nacionalizó mexicano años después- y la relación no sólo se establece entre los miembros del grupo, sino que, según las narraciones de algunos de los compañeros, se da con artistas, como ya he dicho, de otros países, a tal grado que gente progresista de los Estados Unidos les ofreció ayuda. Precisamente una de las máquinas para imprimir los grabados en el Taller de la Gráfica Popular, fue adquirida gracias a los apoyos que dieron estos amigos fraternales.

De ahí, uno de los trabajos iniciales del TGP fue una serie de litografías que hablan de la amenaza del terror nazi en nuestro país, trabajos que después, una vez que Hannes Meyer<sup>16</sup> en 1942 se vinculó al grupo, editó en 1943 un libro que se llama *El Libro Negro del Terror Nazi*, ilustrado con los trabajos que se creaban dentro del TGP, pero también con los que hacían artistas como Pablo O'Higgins y otros más que vinieron de Sudamérica, Centroamérica y Estados Unidos para colaborar, aunque fuera temporalmente en el grupo.

En Estados Unidos, se tenía un gran movimiento de gente progresista que se manifestaba en los periódicos, en el *New Masses*<sup>17</sup> se publicaban materiales extraordinarios que estaban vinculados con las personas del TGP y reproducían artículos que siempre tenían un sentido antinazi.

---

<sup>14</sup> México en Guerra. Salvador Borrego Escalante. 1915. Periodista y escritor mexicano, simpatizante del nazismo.

<sup>15</sup> “En 1937, cuando el cardenismo estaba en su clímax, Leopoldo Méndez, Luis Arenal y Pablo O'Higgins, fundaron el Taller de la Gráfica Popular (TGP), proyecto fundamental para la difusión de los movimientos obreros y campesinos y modelo para muchos otros. El Taller nació con fines propagandísticos; sus fundadores muy politizados no se consideraban “grandes artistas”, sino obreros del arte con una mística de trabajo. Se trataba de profesionales comprometidos con obras de gran factura. Todos tenían que ver con el arte y su enseñanza, venían de trabajar en los murales, de dar clases en La Esmeralda o en San Carlos. Desde la creación del taller sus objetivos quedaron claros: anti-imperialista, en todas sus manifestaciones, ello implicaba desde luego la lucha contra el nazi fascismo. En los trabajos del Taller aparecían con frecuencia dos mexicanos: Lázaro Cárdenas y Vicente Lombardo Toledano, quienes representaban en ese momento la lucha contra el enemigo común: el nazismo.” (Peralta, 2005, p.37)

<sup>16</sup> La relación de Hannes Meyer con el Taller, se inició en 1942 cuando le encargaron elaborar el diseño gráfico *del Libro negro del terror nazi*. Fuente: (Peralta, 2005, p.38)

<sup>17</sup> *New Masses* fue una revista política publicada en Estados Unidos entre 1926 y 1948, vinculada al pensamiento marxista.

En 1943, llegó a colaborar en el Taller de la Gráfica Popular como administrador, Jorge Stibi refugiado alemán, hombre que trabajaba casi sin paga, como artista, fue realmente un eje importantísimo para la organización. Este señor organizó la administración, puso orden en el trabajo, todo lo que era necesario para estructurar el Taller, el resto de los integrantes eran artistas que no tenían esa disciplina, lo que querían era trabajar, ver realizadas sus obras y ese personaje era el pivote que permitía la organización y además lograr hacerla vivir casi sin dinero. El taller tuvo que saltar de un establecimiento a otro, porque no podía cubrir sus necesidades.

Los contactos con todos los refugiados europeos se concretaron fundamentalmente a través de Stibi y de Hannes Meyer, ellos eran: un político y un gran arquitecto, prueba de ello era que colaboraban en la Universidad Obrera. Meyer, se había hecho amigo del Ing. Ignacio García Téllez, de Vicente Lombardo Toledano, de toda la gente que estaba alrededor de Cárdenas, dio clases de marxismo en esa universidad. Nos habría gustado que estuviera aquí la directora de la Universidad Obrera, para que nos hablara del paso de Meyer por ésta. Cuando Hannes Meyer estuvo en esa Universidad, se tienen en ella, los programas, los documentos de su actividad en este sitio.

Él hablaba con algunas personas de los temas que le apasionaban, detectaba en ellos que se podía abordar, tal o cual asunto. Era un hombre ordenado, intuitivo, pienso que era muy cuidadoso, porque hay que recordar que todos ellos tenían carácter de refugiados políticos y estaban vigilados, seguramente por delatores, de manera que todo lo hacían con mucho cuidado.

Meyer no se daba fácilmente a la gente, tal vez sólo confiaba en las personas que conocía y que había tratado, pero mucho después de sopesar que eran gente leal, gente afín. Mientras, realmente era un hombre serio, no digo que brusco ni rudo, por el contrario, era un hombre fino, pero cuando había que ser cortante lo era, muchos decíamos que era por su carácter europeo, pero yo pienso que en mucho era por ese cuidado que tenía.

En verdad era también un artista gráfico y eso lo demostró trabajando con nosotros cuando se creó en el Taller de la Gráfica Popular en una área que le llamamos *La Estampa Mexicana*<sup>18</sup> en aras de editar las publicaciones que tenía el taller con los grabados, las obras, de sus propios miembros.

Esa pequeña entidad dentro del taller estaba compuesta por Hannes Meyer, Jorge Stibi y Leopoldo Méndez<sup>19</sup>, básicamente ellos eran los que hacían los planes de estas ediciones, ¿Cómo obtenían el dinero? Yo creo que recibían apoyo gracias a sus relaciones, lo cual les permitía financiar la edición para después recuperar el dinero y hacer otras cosas. Se hicieron bastantes ediciones en álbumes con temas concretos, copias impresas con mucho

---

<sup>18</sup> Entre 1943 y 1946 el administrador tanto del Taller como de la editorial fue Jorge Stibi, pero a partir de 1947 Meyer se hizo cargo; cuando organizó la fototeca.... (Peralta, 2005, p.38)

<sup>19</sup> "La Estampa Mexicana" se ocupaba de las publicaciones del Taller, de la venta, el pago a los artistas, la organización de exposiciones en el extranjero y el servicio de prensa. Durante la gestión de Meyer, se produjeron mil 500 copias de litografías, 24 mil tarjetas y 61 mil copias de grabados. Justamente su último trabajo para el Taller fue El Álbum del Taller de la Gráfica Popular. (Peralta, 2005, p.39)

cuidado a mano, firmados por el artista para que tuviera otro valor y obtener de esa manera recursos.

Recuerdo que se realizó una edición de José Guadalupe Posada, se imprimieron algunas de sus obras para hacer un álbum, también se hicieron publicaciones de Alfredo Zalce, de Leopoldo Méndez, Everardo Ramírez y de muchos compañeros que estaban trabajando con nosotros, aunque no fueran mexicanos, como fue el caso de Galo Galecio, ecuatoriano, de quien se hizo el libro intitulado: “*Un Álbum Bajo la línea del Ecuador*”.

Por ese apoyo del área de “*La Estampa Mexicana*” se editó un libro que fue ilustrado por Leopoldo Méndez con texto de Juan de la Cabada, que se llamó “*Incidentes Melódicos del Mundo Irracional*”, que desde que apareció fue premiado por ser calificado como un libro extraordinario en México.

Todo esto se promovía ahí. También se realizó la edición “*Estampas de la Revolución Mexicana*”, bajo la vigilancia de Hannes Meyer. Entre los trabajos que se editaron se encuentra el álbum con litografía de Jean Charlot: que se llama “*Mexicanatli*”, con litografías a todo color. En esta publicación Meyer puso todo su empeño, posiblemente pensando que se iba de México.

También editó un álbum para conmemorar los 12 años de vida del Taller de la Gráfica Popular. En compañía de su esposa Lena (ella fue alumna del propio Hannes Meyer en el Bauhaus), preparó la edición, elaboró todo el proyecto y organizó la edición de textos. Lena era una técnica textil. La vi trabajar en su casa en un pequeño taller de madera, realizar tejidos, ensayos de diseños.

Un dato importante, decía Meyer que ambos vigilaron y realizaron esa obra con la idea de decir “*este es el Taller en donde nosotros colaboramos*”. Así fue que nos dejaron un documento básico para entenderla labor de ese grupo. En dicha publicación, Hannes escribió un prólogo en el que hace una serie de recomendaciones a los miembros del TGP sobre lo que debería ser ese taller con la idea de proyectarlo más, y planteó la conveniencia de que hubiese una mayor capacitación en los diseñadores gráficos, porque lo cierto era que ese taller aglutinaba a un grupo de pintores convertidos en grabadores, pero que de diseño gráfico sabían muy poco. Nadie sabía dibujar letras, todos habían estado en la escuela de San Carlos, proscrita para un pintor, pero si se trataba de hacer arte gráfico –decía Meyer– “tenían que ser buenos dibujantes, conocedores y no manifestar remilgos para ir a las imprentas”.

Hannes Meyer si sabía, incluso, componer. Hasta después supimos que era una gente muy capaz en todo esto. Yo desconocía que había hecho grabados en linóleo desde 1923, de manera que era un artista gráfico bien desarrollado.

Si ustedes ven el Libro Negro del Terror Nazi, este álbum lo vigiló en la imprenta página por página haciendo todas las correcciones tipográficas necesarias, en él se observan el estilo que le impuso Hannes a la gráfica, así como las ideas que tenía del diseño. En este álbum se resume para mí la colaboración de Hannes Meyer, constituye el principal interés de Meyer en México, desgraciadamente ya casi está agotado, fue hecho hace muchos años. La UAM adquirió uno de los pocos que se conservan en el Taller de la Gráfica Popular, el cual todavía

existe, y en virtud de que aún afronta una difícil situación económica lo vende a un precio muy alto; no exageramos al decir que sobran los dedos de una mano para contar los ejemplares que quedan; solo instituciones como la UAM pueden adquirirlo.

Se hizo amigo de todos los impresores; iba todos los días a ver como trabajaban y fue objeto de un gran elogio, incluyendo el de los trabajadores, porque decía “es increíble que los impresores mexicanos puedan trabajar en estas imprentas que son peores que las que había en los sótanos durante la persecución nazi”.

Al poco tiempo se fue de México; después solamente hubo contactos esporádicos con su esposa. El falleció cinco años después de que salió de México y su esposa Lena fue la que se quedó con muchos materiales que, según ha dicho Patricia Rivadeneyra, están reunidos y se van a dar a conocer.

Solo me resta decirles de una manera breve como es el recuerdo de compañeros sobre Hannes Meyer. Fui a buscar a dos amigos que vivían en la misma casa donde vivió Hannes. Era un departamento en la calle de Villalongín 46 frente del Jardín del Arte, a un lado del Sindicato de Telefonistas; se trataba de un pequeño departamento, el número 8, donde lo visitamos varias veces. Ahí vive todavía un compañero fundador del Taller de la Gráfica Popular, Ignacio Aguirre, a quien le pedí dijera algo sobre Hannes Meyer para exponerlo hoy aquí.

Desgraciadamente acaba de padecer un derrame cerebral, casi no puede hablar y, desde luego, está imposibilitado para salir, sin embargo, le dictó a su hija unas cuantas cosas. No tenían en que hacerlo y lo escribieron en este catálogo, se refiere a que le molestaba mucho la impuntualidad de los mexicanos, que lo citaran a las once de la mañana y dieran las tres de la tarde sin que lo recibieran. Muchos creían que se había ido de México porque no soportaba la impuntualidad.

Nacho Aguirre comentó que alguna vez Hannes le confió que veía a un soldado raso que estaba de descanso un domingo y se paraba a verlo pasar con toda seriedad, hizo esto siempre que vio pasar a un soldado mexicano y más si era soldado sin grado, porque decía: “mira son los indios vestidos de soldados”.

Era de un espíritu muy alegre hasta juguetón, salía en las mañanas de su casa, cruzaba Villalongín para llegar al parque y se echaba “machicuepas”, sobre el pasto hacia el otro lado y regresaba; subía a su casa y se arreglaba para irse a trabajar. Esa era una escena cotidiana. Además de sus caminatas, se iba a dibujar. Hizo dos grabados que están ahí en el Taller.

Con alguna frecuencia, acompañado de Leopoldo Méndez y las familias de ambos, Hannes iba de paseo por el Ajusco, el Cerro de San Miguel, subían, se divertían y regresaban. Por cierto, en uno de esos paseos no fue Méndez, sino unos americanos amigos de Hannes con quienes subió al Cerro de Cruz Blanca, que es otra de las cimas que están cerca de San Miguel, y Hannes, sin darse cuenta se torció un pie y rodó hasta estrellarse con una roca. Se abrió el cráneo de tal manera que estuvo a punto de morir. Lo bajaron en una camilla y estuvo muchos meses inconsciente, hasta que pudo ir sanando poco a poco, según comentó hace unos días la esposa de Méndez.

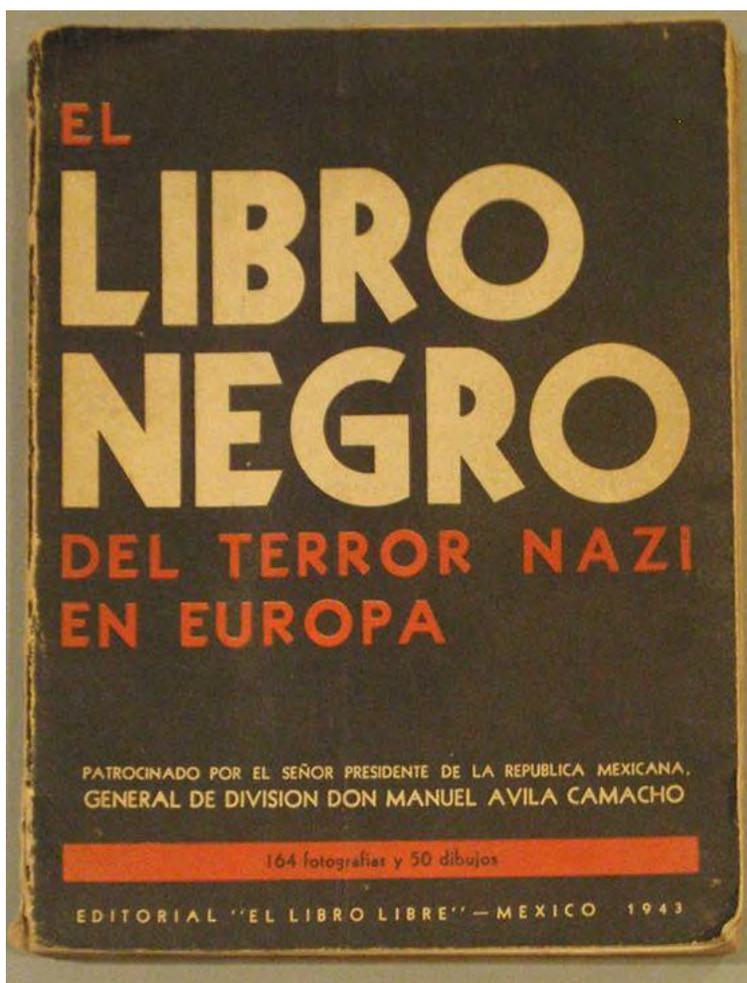
Realmente era un hombre muy sencillo. Cuando invitaba a su casa a cenar, algo que tuve la oportunidad de disfrutar varias veces, nos ofrecía solamente un poco de queso, pan negro y café tipo vienés, que era lo que a él le gustaba.

Sabía que nosotros no disfrutábamos tanto el queso como él, pero lo sacaba y decía “te voy a dar el mejor queso del mundo”, iba a su closet y entre la ropa colgada sacaba el queso que estaba envuelto en un plástico en moronas, lleno de honguitos y con un olor tremendo. Nos daba un poquito y lo volvía a guardar. Le preguntábamos porque lo metía al closet y dijo que perfumaba la ropa, costumbre de suizos.

Con anécdotas como estas, similares a las de los arquitectos, llenas de afecto. Voy a comentarles también que Hannes llegó a México con su esposa y una hija que nació en Suiza, pero aquí nació su segundo, mexicano que vive en Monterrey. Le llamé para invitarlo a esta reunión, pero se disculpó porque su suegro se encuentra hospitalizado muy grave y no podía dejar sola a su esposa, dijo que de no haber sido así a pesar de que yo le avisé a última hora, nos hubiera acompañado. Sin embargo, pidió que todos los asistentes y a los ponentes les diera un afectuoso saludo para recordar a su padre, muchas gracias.

“Texto de Hannes Meyer sobre la “Estampa Mexicana”

“Soy desde principios de este año nuevamente gerente de la editorial LA ESTAMPA MEXICANA. Hay mucho trabajo voluntario al servicio de la gráfica izquierdista mexicana. La editorial es una denominada cooperativa de artistas asociada al TALLER DE GRÁFICA POPULAR. En el taller hay quince artistas gráficos trabajando juntos durante los últimos diez años. De alguna manera, estoy vinculado a estos camaradas desde 1938. En 1941 hicimos campañas de carteles para la URSS; antes, durante la época de Cárdenas, ilustramos muchos folletos para los campesinos analfabetos. (También produjimos) especiales y un portafolio contra la España de Franco, 1938. — Gran parte del gráfico en blanco y negro del LIBRO DEL NAZI-TERROR surgió de mi vínculo con el TALLER DE GRÁFICA POPULAR ”.<sup>20</sup>



**Imagen 10.** El Libro Negro del Terror Nazi en Europa, Editorial “El libro Libre” – México, 1943

**Fuente:**[https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:El\\_libro\\_negro\\_del\\_terror\\_nazi\\_en\\_europa.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:El_libro_negro_del_terror_nazi_en_europa.jpg)

<sup>20</sup> Hannes Meyer: Carta a Max Gebhardt, 26 de septiembre de 1947, Deutsches Architektur Museum (DAM), núm. De inv. 82 / 1-838 (23).



**Imagen 11.** Hannes Meyer, Amate, 1948, dibujo para el Álbum TGP. © Hannes Meyer-Archiv, Deutsches Architekturmuseum, Fráncfort del Meno. **Fuente:** De Arte y Política. Hannes Meyer y el Taller de Gráfica Popular. (FRANKLIN, <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2771/of-art-andpolitics?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=-5c974f26e31ae5fdb16fe3b74af9d975>)



**Imagen 12.** El Ajusco, visto desde el Valle de Contreras, D.F. Grabado. 27.5 x 20.5 cm. 1947. Lena Bergner.

**Fuente:** <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2771/of-art-and-politics?0bbf55ceffc3073699d40c-945ada9faf=5c974f26e31ae5fdb16fe3b74af9d975>



**Imagen 12.1.** Amate – Tree. Dibujo. 52 x 35 cm. 1948. Lena Bergner.

**Fuente:** <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2771/of-art-and-politics?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=5c974f26e31ae5fdb16fe3b74af9d975>



**Imagen 13.** Algunos miembros del Taller de la Gráfica Popular (TGP) durante una excursión de pintura por las cercanías de la Ciudad de México; de izquierda a derecha: Pablo O'Higgins, Lena Meyer, Raúl Anguiano, Leopoldo Méndez y Hannes Meyer.

**Fuente:** (Guzmán, 2004, p. 25)



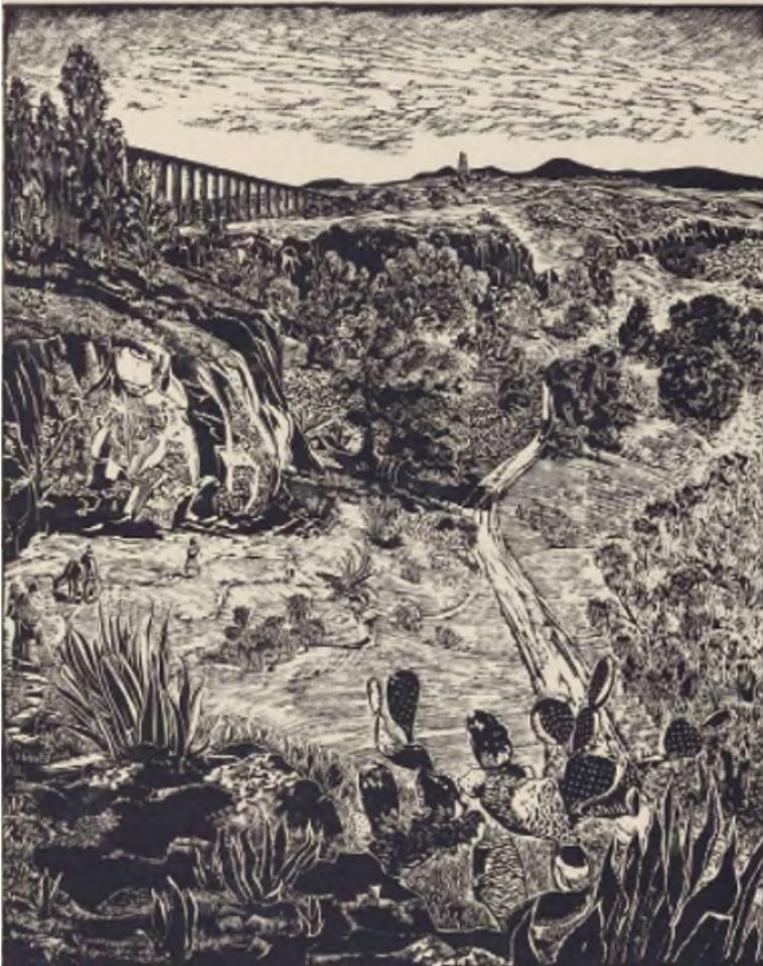
**Imagen 14.** Dibujo de Hannes Meyer.

**Fuente:** (Leidenberger, 2018) video, tv.unam.mx



**Imagen 15.** Croquis de los recorridos que Hannes Meyer realizó en el Acueducto del Padre Tembleque.

**Fuente:** (Leidenberger, 2018) video, tv.unam.mx



**Imagen 16.** Original de la litografía de Hannes Meyer. Acueducto del Padre Tembleque, se ubica entre los límites del Estado de México y el Estado de Hidalgo **Fuente:** Hannes Meyer, Los Remedios, 1948. Hannes Meyer-Archiv, Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main, foto: Uwe Dettma.



**Imagen 17.** Exposición URSS (Bellas Artes, 1942). ©Hannes Meyer-Archiv, Deutsches Architekturmuseum, Fráncfort del Meno. **Fuente:** <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2771/of-art-and-politics?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=5c974f26e31ae5fdb16fe3b74af9d975>



**Imagen 18.** Exposición de la URSS (¿Bellas Artes? ¿1944?). © Hannes Meyer-Archiv, Museo Alemán de Arquitectura, Fráncfort del Meno. **Fuente:** <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2771/of-art-and-politics?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=5c974f26e31ae5fdb16fe3b74af9d975>

## **PATRICIA RIVADENEIRA.**

### **TESTIMONIOS CON LENA MEYER.**

Me da un gusto tremendo que Tere Ocejo haya tenido la iniciativa de organizar este pequeño homenaje a Hannes Meyer.

Cuando me propuse realizar esta investigación, hace ya 12 años, lo hice porque me encontré en la casa de mi papá<sup>21</sup>, una carta del arquitecto Jorge Medellín en la que le daba las gracias, junto con la copia de una carta de Lena Meyer, por el dinero que le habían enviado a Lena a la muerte de Hannes. En esa carta, Lena le daba las gracias al arquitecto Medellín y él se la enviaba a mi papá, quien me comentó que él también había cooperado, al igual que otros arquitectos, porque se habían enterado de la pobreza en la que murió Hannes. Ese dinero significó una gran ayuda para la familia.

Yo trabajaba en ese momento con Ida Rodríguez Prampolini<sup>22</sup>, quien estaba muy interesada en la figura de Hannes Meyer, siempre desde el punto de vista de una historiadora, no de la arquitectura.

Me acuerdo que llamé al arquitecto Medellín y me dijo que tenía todavía su archivo muy disperso y que le iba a costar trabajo encontrar documentos de todos los que habían conocido y tratado a Hannes Meyer en México. Así logre, a través de Ida Rodríguez, entablar una muy buena amistad, con una persona que para mí significó muchísimo: Clara Porset<sup>23</sup>. En su casa tuve el gusto de conocer al arquitecto Enrique Yáñez y en esa época me ayudó mucho en algunas pláticas recordando cómo había sido Hannes Meyer, desgraciadamente a los pocos meses Clarita se enfermó y ya no pudimos trabajar más sobre él, pero logre la dirección de la señora Meyer.

Decidí entonces escribirle para proponerle que yo estaba haciendo un trabajo de investigación para mi maestría, que sabía de ella a través de Clara Porset y me interesaba concertar una cita para que me hablara sobre el tema. Aceptó inmediatamente diciendo que se acordaba mucho de mi papá, del arquitecto Medellín, del arquitecto Yáñez y que todavía guardaba una foto de Hannes Meyer con mi papá en una avioneta del CAPFCE<sup>24</sup>, en la cual se habían subido para ir a algún pueblito. Esa experiencia no la olvidaron jamás ni Lena, ni Hannes.

Me dio una cita para fines de mayo y yo llegué a Basilea, Suiza, a una casa que eran 4 cuartitos unidos, lo más pequeño que se puedan ustedes imaginar cómo casa, pero un lugar que más bien parecía un museo, por todo lo que había ahí adentro. Lena seguía trabajando como mecanógrafa; en su casa hacía traducciones al español y tenía una maquinita portátil, chiquita, y viejita; semanalmente le llevaban un cerro de cosas que tenía que transcribir; le pagaban por

---

<sup>21</sup> Arquitecto Alejandro Rivadeneyra, padre de Patricia Rivadeneyra.

<sup>22</sup> Ida Rodríguez Prampolini (1925-2017) fue una escritora, historiadora, investigadora y académica mexicana especializada en el estudio del arte contemporáneo mexicano y europeo.

<sup>23</sup> Clara Porset (1895-1981), nacionalidad mexicana, nacida en Cuba, arquitecta y diseñadora de mobiliario y arquitectura interior.

<sup>24</sup> Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas.

hoja. Vivía de la manera más modesta que ustedes puedan imaginarse, tenía un cuarto que era de su hijo Mario en el cual tenía totalmente ordenados todos los álbumes de fotografías de Hannes y de ella, por separado.

Ella había conocido a Hannes en la Bauhaus, en ese momento Hannes estaba casado y tenía dos hijas pequeñas, Claudia y Lidia, cuando se van a la Unión Soviética, ella forma parte de una brigada, a su vez Lena tenía un hijo, Wolf Berner, se van a la Unión Soviética y forman una pareja y trabajan juntos. Lena trabaja como obrera de una fábrica y bueno como todos sabemos Hannes tuvo diversos trabajos pero esta época en la que vivieron en la Unión Soviética fue una época muy especial para los dos.

En esos cinco días que yo estuve con Lena llegamos a tener una relación muy bonita, muy agradable. Un día ella me dijo “Quiero enseñarte una cosa que poca gente conoce” y me enseñó sus fotos eróticas con Hannes Meyer en las playas de la Unión Soviética, unas playas horribles, llenas de piedras por todas partes y los dos desnudos. Eran unas fotografías bellísimas que actualmente no sé a dónde habrán ido a parar, alguien me dijo que en Frankfurt existe una de estas fotografías, pero me llamo mucho la atención porque yo me imaginé a mi abuelita en ese momento, que era más o menos de la misma edad que Hannes, con otra ideología. Así fue como empecé a conocer a Lena quien me demostró una gran amistad.

En esos cinco días que yo estuve en Basilea, jamás me dejo gastar una moneda, ni comprar un pastel, un dulce. Ella, con sus pocos recursos, me quiso halagar, me hizo la mejor comida, también recordó de la comida mexicana que ella aprendió a guisar.

Hablaba un perfecto español, más que español, un perfecto “mexicano”, me enseñó toda la documentación que tenía en ese momento. Había vendido ya todo el archivo que interesaba a Zurich, un instituto de arquitectura y de investigación de la arquitectura; en no la habían ido a recoger y estaba en cajas.

Todavía tuve oportunidad de hojearlo, pero me dijo: “el material de México no interesa a nadie en Europa, difícilmente logré la publicación de mi libro”, el cual es otra maravilla, Toño Toca lo puede confirmar. En ese libro ella habla sobre el periodo en que vivieron en México, yo después de haber visto he imaginado como había vivido Meyer en México pensé que ellos siempre iban a tener una cierta no sé, un disgusto de la época en que habían vivido en México y cuando llegué y hable con ella me di cuenta que no, que al contrario, que la etapa mexicana era quizá la más satisfactoria.

Vitalmente hablando, para la pareja y para los hijos no había ningún rencor a nada, ninguna cosa que me pudiera dar una idea de que habían sido rechazados por tantas gentes, que hablan tenido tantos problemas con el Instituto de Planificación, no nada, todo lo veía como color de rosa, yo no sé si había mitificado mucho la época o que era lo que sucedía, pero si me llamo mucho la atención.

Cuando supe que Lena había muerto, lo sentí tanto que cerré mi tesis por casi un año y no quise saber más de Meyer, porque me dolió muchísimo, pero fue una persona que a través de ella, me hizo conocer a Meyer. Era una persona totalmente sencilla.

El trabajo que yo presenté como tesis de maestría, es un trabajo que está hecho a base del material que Lena me regaló, (me lo traje en ese momento) y que ella continuó enviándomelo periódicamente, casi una vez al mes yo recibía un paquetito por correo con toda la traducción de un nuevo documento. Lena tenía la idea de que hiciéramos un libro juntas, ella se dedicaría a lo referente a la planificación en los proyectos que guardaba, esos no me los dio, siempre tuvo la idea de regresar a México.

Ella había hecho un viaje pagado por su hijo uno o dos años antes y había conocido mucho de México. Durante la época en que vivieron en nuestro país tuvieron la posibilidad de viajar. Lena no conoció Cuernavaca, en cambio Hannes sí, es más tenía en su casa varias acuarelas muy bonitas y de gran colorido en las que se plasmaban aspectos bellos de esa ciudad.

Lo más lejos que había ido era Veracruz, porque llegaron y salieron por ahí, pero como decía Alberto Beltrán o como les puede decir el arquitecto Leduc, todos sus recorridos eran siempre en el Valle de México.

Por esa razón la posibilidad que tuvo Lena de conocer el sureste del país despertó en ella una nueva motivación para escribir algo importante sobre México. Desgraciadamente Lena murió unos meses después y el material se perdió, porque el hijo de Lena, que no era hijo de Meyer fue el que estuvo cerca de ella en su muerte y aprovechó para vender y esconder todo lo que pudo. Realmente dejó muy poco a las hijas de Meyer que eran las beneficiarias de ese testamento que había dejado Meyer al salir de México.

Yo terminé mi investigación en Bellas Artes; la publicaron. Mucha gente como los arquitectos Rafael López Rangel, Antonio Toca y Enrique Yáñez, me animaron mucho, yo pensé que había terminado mi trabajo, un trabajo de tesis, y que el documento era un trabajo de Lena a través del mío.

Este año, recibí por diversas vías noticias del homenaje que organizaban a Hannes Meyer en Europa, ya en algunas ocasiones desde España me habían pedido algo sobre mi trabajo, porque estaban interesados en el periodo mexicano y en esa ocasión, hace unos 15 días, tuve la oportunidad de ser invitada por un grupo de investigadores en una ciudad pequeña del norte de Alemania, en donde se reunieron 130 investigadores para hablar sobre la personalidad de Hannes Meyer.

Me sorprendió la manera exagerada que está revitalizando su figura, había temas muy concretos en que analizaron a Hannes Meyer como político, como pedagogo, como planificador, y en cada tema había de 3 a 4 investigadores. Su estancia en México era totalmente desconocida para ellos, por lo que requirieron ser orientados por una investigadora que se envió el año pasado, la cual pensaba que sobre el periodo de México había muy poco que decir y que todos los proyectos los tenía Fráncfort. Conocían mi trabajo porque se refería a todo lo que escribió Hannes Meyer aquí en el país, pero fue solo lo que escribió, no lo que proyectó, por lo que no les interesaba mucho el tema.

Sin embargo, invitaron a Key Adams, una alumna de Hannes Meyer durante los veranos que ella pasó en México. Ella vive actualmente en Boston, está muy enferma, tiene un cáncer muy avanzado y no obstante acudió a hablar sobre México.

De esa manera, el periodo mexicano lo trabajamos Key Adams y yo. En mi intervención señalé que ha mi consideración que el trabajo más importante de Hannes Meyer en México fue su programa para el Instituto de Planificación y Urbanismo, el cual considero todavía vigente. Realicé un planteamiento muy amplio sobre ese plan, (“muy similar a la exposición que hizo el arquitecto Yáñez”), y sobre la llegada de Hannes Meyer, en virtud de que no lo entienden realmente.

Es un periodo sumamente importante dentro de la historia de México que está todavía por estudiarse. Recuerdo todavía las pláticas de Clara Porset, de la misma Lena, de aquellas cenas en las que estaban sentados Neruda, por un lado, Tina Modotti, Vitorio Vidali, Xavier Guerrero, Clara Porset, Hannes Meyer, Lena, el escritor Ralf Roeder, por el otro, todas ellas grandes personalidades que hasta nuestros días no han sido objeto de un estudio que sería el marco para entender porque Hannes Meyer fue feliz los 10 años que vivió en México.

Quizás la razón es que le tocó un momento que difícilmente se volverá a dar en nuestro país. Los refugiados españoles, los refugiados políticos, estaban aportando grandes cosas a México, era un momento en que se respiraba mucha libertad (aunque después haya llegado Ávila Camacho) y había mucho que hacer. Todo esto era lo que motivaba a Lena y a Hannes.

En esta ocasión tuve la fortuna de conocer a Lilo, su hija, esa hija que llegó de tres años de edad a México y que según me dijo, vivió aquí la etapa más feliz de su vida. Debe de tener 54 años.

Cuando regresan a Suiza, ella dice que esa caída de la que hablo Alberto Beltrán fue la causa de la Muerte de Hannes Meyer. Relató la manera como se golpeó; su paso por el hospital y los constantes dolores de cabeza que sufría Hannes, que debido a su intensidad se cogía la cabeza y se pegaba en las paredes, el dolor era insoportable. Lilo y su madre siempre pensaron que aquella caída fue lo que provocó su muerte.

Lilo, recordó también la muerte de su padre que ocurrió a un lado de ella. Ella limpiaba la recamara, cuando, de pronto, su padre dio un grito tremendo y cayó, era un hombre fuerte. Ella de 18 años y su hermano Mario de 8, no lo podían levantar tuvieron que esperar que llegara Lena del dentista para que junto con un vecino lo cargaran y pudieran dar aviso a la policía.

No obstante el golpe que recibió, todo lo que sufrieron y la pobreza en que vivían -cuando salieron de México iban realmente sin un quinto-, siguen recordando el periodo mexicano como una etapa muy grata en su vida.

Fue muy satisfactorio para mí llegar como mexicana con cualquiera de los integrantes de su familia, porque uno les recuerda esa etapa muy bonita de su vida. El lapso que vivieron en la Unión Soviética, de la cual hable mucho con Lena Meyer, nunca fue recordada con la satisfacción con la que hablaban de lo mexicano, de las cosas de los mexicanos, del colorido y de su generosidad...

Meyer hablaba un perfecto español. Me decía que cuando llegaron a México Lena y Hannes decidieron que no hablarían otro idioma más que el español hasta aprenderlo, actualmente Lilo que vive en Italia, podría hablar un español “italianizado”, pero no, lo hablaba mexicanísimo.

Es una persona que muere por regresar a México, de alguna manera yo quisiera sacarme la lotería e invitarla a México para que volviera a vivir todo eso que lleva en la mente.

Me conto miles de anécdotas. Se acuerda perfectamente del maestro Sánchez, quiere muchísimo a Elena Torres (que está allá atrás) y con ellos todavía tiene correspondencia.

Por todo ello me parece que este homenaje organizado por Tere en México, tendría que seguirse de alguna manera a través del archivo de la universidad, estudiando personalidades como las que nos rodean en este momento, las cuales tiene mucho que decir y mucho que dar para, entonces sí, entender realmente el periodo mexicano de Hannes Meyer, del que de ninguna manera pienso que haya sido un periodo infructuoso dentro de su vida, al contrario creo que fue un periodo muy fructífero que disfrutó en el Taller de la Gráfica Popular con todas sus amistades; lo disfrutó teniendo un nexo muy importante con la gente del pueblo.

Lilo me confió que cuando se fueron regalaron todo el mobiliario a su sirvienta, con la cual tuvieron correspondencia durante muchos años. La sirvienta murió hace unos cuantos años y los hijos le escribieron a Lilo diciendo que los muebles que les habían dejado en 1949 todavía los guardaban con el mismo cariño, pese a que su madre ya había muerto.

Todos esos detalles, que quizás no son importantes para la historia de la arquitectura, si son para situar a un personaje tan especial, tan controvertido y humano, que realmente apreció y conoció al mexicano con todos sus defectos.

Sus dos hijas mayores que son como dice Lilo, pequeños burgueses, me reclamaron “ustedes los mexicanos nunca le pagaron a mi padre a tiempo y mi padre nunca nos pudo enviar el dinero que nos correspondía”. Esa es una idea que todavía permanece en Europa sobre el periodo mexicano de Hannes Meyer.

Me parece que aún hay mucho que hacer, por eso me da muchísimo gusto que Tere se haya ocupado de una gran personalidad como fue Hannes Meyer. Muchas Gracias.



**Imagen 19.** Lena Meyer-Bergner. 1972-02-21.

**Fuente:** Google Arts and Culture.

# **TESTIMONIOS**

## **HANNES MEYER, INICIADOR DE LA ARQUITECTURA SOCIAL EN EL MOVIMIENTO MODERNO**

## PATRICIO IGLESIAS.

### HANNES MEYER, BASILEA, SUIZA, 1919-1930: EL MOVIMIENTO DE LA NUEVA OBJETIVIDAD.

En 1924, cuando Hannes Meyer contaba con 35 años de edad, ya estaba en plena construcción su primer proyecto de importancia, el complejo habitacional para la Unión de Cooperativas Suizas, se encuentra con los Arquitectos Lissitzky y Mart Stam en la ciudad de Zurich, la identificación fue inmediata, tanto es así que a las pocas semanas formaron junto con Emil Roth, Hans Wittwer y Hans Peter en 1925, el grupo ABC<sup>25</sup>, mismo que marcaría una importante huella en la arquitectura europea, el punto de identificación se produjo en torno a una concepción objetiva casi absoluta de lo que debía ser la arquitectura, esta concepción se utilizó con frecuencia desde fines del siglo XIX pero a través de los años su significación se vio totalmente transformada.

Lissitzky, fue enviado por Stanley<sup>26</sup> a Berlín para establecer los nexos culturales, para difundir la nueva concepción (*Neue Sachlichkeit – La Nueva Objetividad*)<sup>27</sup>, a través de su febril actividad cultural entre los años 1921 y 1923, esta nueva objetividad en la arquitectura se da como una reacción a los excesos estilísticos de la arquitectura expresionista, se basó en tres ideas esenciales: por un parte redujo la estética al abstraccionismo no objetual que había sido ya ampliamente difundido por la pintura rusa, por otra se señala las estructuras de ingeniería empírica además de fundamentar una parte muy importante del diseño en principios científicos, por último y quizá sea ésta la característica por la cual quisieran ser recordados los arquitectos.

La arquitectura de Meyer estaba impregnada de un profundo sentido social inserto en el desarrollo industrial de la Europa Central a principios de siglo. El movimiento se manifestó como una evolución de las nuevas tendencias estéticas que desde 1870 se venían presentando en Europa, éste puso énfasis sobre todo en las determinantes técnico-funcionales y en la importancia de la contribución artesanal al diseño, en el fondo se trataba de conjugar una doble adaptación, por un lado con una evolución plástica que se dirigía hacia expresiones no objetuales y por otro, a un apabullante progreso de la técnica, “*La Nueva Objetividad*” se constituyó así en la antesala de lo que habría de ser el movimiento arquitectónico más trascendental del siglo XX, “El funcionalismo”, nada en ese momento podría haber interpretado mejor la posición intelectual de Meyer.

Hannes Meyer, nacido en Suiza el 18 de noviembre de 1889 en el seno de una familia protestante con una larga tradición arquitectónica, su crecimiento estuvo impregnado de una estrecha relación con las clases populares, de los 9 a los 14 años vivió en el orfanato de Basilea y entre los 14 y los 18 años, trabajó como albañil mientras continuaba sus estudios,

---

<sup>25</sup> Grupo ABC para la Construcción Científica en Suiza, Mart Stam – Holanda / Hans Schmidt – Basilea, Suiza / Lissitzky - URSS / Emil Roth – Zürich, Suiza / Hans Wittwer / Basilea, Suiza... Fuente: (Droste y Kleinerrüschkamp, 1989).

<sup>26</sup> Stanley Morrison, impresor y diseñador de tipografías manifestó que la componente meramente funcional de la letra había adquirido una redimensión estética en la vanguardia. Fuente: (García-Garrido, 2018)

<sup>27</sup> (*Neue Sachlichkeit – La Nueva Objetividad*). Movimiento artístico surgido en Alemania a comienzos de 1910 que rechaza el expresionismo, el movimiento acabó en 1933 con la caída de la República de Weimar y la toma del poder de los nazis. El término se aplica a obras de arte pictórico, literatura, música, arquitectura, fotografía o cine. (Wikipedia, ver: [http://es.wikipedia.org/wiki/Nueva\\_objetividad](http://es.wikipedia.org/wiki/Nueva_objetividad)).

estas experiencias marcaron algunos de los rasgos fundamentales de su personalidad arquitectónica, entre otros, su profunda preocupación por lo social y la importancia que siempre dio a los aspectos constructivo-técnicos del diseño, alguna de las obras más relevantes de Meyer se encuentran insertas dentro del movimiento de la nueva objetividad, ciertamente aquellas relativas a su trabajo como proyectista.

El movimiento de la nueva objetividad significó entonces para Meyer la base de lo que habría de caracterizar toda su obra profesional no solo como arquitecto proyectista sino también, como urbanista y académico. En 1926 la Revista Vitruvius "Contribuciones a la construcción pública", difunde el Proyecto del Conjunto Habitacional el "*Freidorf*" (*Siedlung Freidorf, Basel, Suiza 1919-1925*), ahí quedó explícito como Meyer había logrado interpretar en forma muy clara los postulados de esta tendencia, en esta obra, los aspectos técnicos del diseño ocuparon un espacio especialmente importante. Los estudios previos se extendieron desde un juicioso análisis de iluminación hasta utilización de agua para el cultivo de las hortalizas, pero el elemento que caracteriza el diseño de Basilea y que será una constante en Meyer a través de toda su vida profesional fue la estandarización de los elementos constructivos, al no existir estándares para la construcción en Suiza, Meyer crea los propios "enfidos" (enfriados), marcos, molduras, balaustradas, ventanas y puertas fueron estandarizadas lo mismo que las estufas y los corrales para los animales.

La estandarización en el proyecto Freidorf, no fue plenamente aceptado por los usuarios, el fuerte sentimiento individualista suizo se vio en ese entonces agredido por la forzada homogeneidad, también la expresión plástica resultante se alejaba bastante de la inercia ornamentalista decimonónica. En definitiva Meyer se impuso y las ideas de una amplia estandarización de los elementos constructivos, habían de convertirse en una de sus tantas banderas de lucha a través de toda su vida profesional, quizá fue ésta la idea que menos cambios presentó en el proyecto "Freidorf" que fue ampliamente elogiado por los miembros de este movimiento.<sup>28</sup> Las obras que mejor habrían de presentar a este movimiento fueron las que Meyer proyectó en unión con Hans Wittwer<sup>29</sup>, su asociación con él fue excepcionalmente creativa, de allí nacieron dos de los proyectos más significativos de toda su obra, el Petersshule de Basilea, Suiza en 1926 y el proyecto para la edificación del Palacio de la Sociedad de Naciones en Ginebra, (Palacio de las Naciones en Ginebra) 1926-1927.

En el Petersshule, Meyer logró definir tres elementos sobre los cuales "*La Nueva Objetividad*", había puesto su mayor énfasis, el funcionalismo, la anti-monumentalidad y la técnica del poco peso. El proyecto presenta una serie de innovaciones técnicas tanto en el nivel estructural como en la utilización de materiales, la iluminación que según Meyer idealmente debió haber sido cenital, es solucionada en base a una serie de complejos cálculos, las estructuras de acero suspendidas tienen una lejana reminiscencia con el constructivismo ruso. Meyer propone además ventanas de acero, puertas de aluminio, recubrimientos de amianto, cemento, suelos de caucho y un mobiliario maquinista en acero tan innovador como su tratamiento constructivo en el manejo de las funciones espaciales, la solución para las áreas de juego es especialmente

---

<sup>28</sup> El grupo "*Neue Sachlichkeit, Nueva Objetividad*", reaccionó contra el expresionismo, vuelve a una figuración "realista", una plasmación objetiva de la realidad con acento social, objetivo en el sentido de ser menos experimental en búsqueda de nuevos lenguajes, quiere servir a un arte útil para el desarrollo de la sociedad. Fuente: [http://es.wikipedia.org/wiki/Nueva\\_objetividad](http://es.wikipedia.org/wiki/Nueva_objetividad).

<sup>29</sup> Hans Wittwer, (1894-1952) fue un arquitecto suizo que trabajó en Alemania y enseñó arquitectura en la escuela de la Bauhaus en Dessau. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Hans\\_Wittwer](https://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Wittwer)

acertada en una zona de congestión urbana, de hecho Meyer sugería otra localización, para la escuela que lleva las zonas de juego hacia el aire y hacia la luz, lo anterior se logra ubicándolos tanto en la azotea como en dos plataformas suspendidas.

Los años no han hecho desmerecer el proyecto del Petersshule (Colegio de San Pedro), tanto en lo técnico como en lo funcional, continua siendo un objeto digno de estudio, la riqueza del mismo se ve incrementada en forma exponencial en el Proyecto del Palacio de las Naciones.

El más significativo proyecto de Meyer en unión con Wittwer es el Palacio de las Naciones de Ginebra, Suiza, en un concurso llamado en abril de 1926 y con fecha de cierre en enero de 1927 (recibió unas 370 presentaciones), ambos presentaron el proyecto de este diseño, fue con un espíritu totalmente innovador, es un excelente ejemplo de unión entre el apropiado manejo de los materiales y la distribución de las funciones, con una especial preocupación en la economía de la energía, el espacio atraviesa todo el edificio, el tráfico de personas y de vehículos es agregado para un desempeño más eficiente de las múltiples esferas como es propio en Meyer, los estudios técnicos fueron acuciosos no solo en cuanto a la mejor expresión formal en cuanto a los valores estéticos y simbólicos del edificio, las estructuras adaptadas, con los aspectos más sutiles como el manejo psicológico de las ondas sonoras según fuese el diseño de los materiales elegidos, aunque no le fue concedido el primer premio, el concepto general fue tan acertado que la misma idea o muy similar es adoptada años después para el Edificio de las Naciones Unidas en Nueva York.

Meyer fue categórico en manifestar que ese edificio no simbolizaba nada, pero la realidad pareciera ser otra, al margen de los obvios valores plásticos de la volumetría, existen una serie de detalles en el interior que denotan una preocupación estética latente, por ejemplo los pozos de los elevadores son cristalizados con el fin de revelar la estética mecanicista del sistema, idea ya aplicada por los constructivistas rusos a quienes Meyer debe una parte importante de su estética, por otra parte Meyer tuvo muchas esperanzas para el concurso de la Sociedad de las Naciones, a la cual le dio una especial significación, en sus escritos podemos encontrar extensos párrafos dedicados a la trascendencia de esta organización y de cómo ésta habría de plasmarse en formas arquitectónicas concretas.

Con el edificio de la Sociedad de las Naciones, termina por tomar cuerpo el concepto de la arquitectura científica tantas veces expresadas por Meyer, la estandarización, los detallados aspectos estructurales, la acústica, hacen del proyecto una bella obra de ingeniería, en si este proyecto pasó a ser el máximo representante del movimiento suizo, mismo que a pesar de sus integrantes, ya constituía una expresión plástica, clara y definida de la cual Meyer era uno de sus más connotados exponentes. *La Nueva Objetividad* rebasó muy pronto las fronteras, hacia 1926 ya tenía una enorme difusión en el norte de Europa, en Holanda y en Alemania se había convertido en el centro y también posteriormente en la *Bauhaus*.

El 1° de abril de 1928 llegó Hannes Meyer como profesor a la *Bauhaus* en Dessau exactamente un año más tarde era nombrado Director de la Institución, estando ahí, fue llamado a participar en un concurso por invitación para el proyecto de la Escuela Federal del Sindicato General de Trabajadores de Alemania en Bernau,<sup>30</sup> (ADGB)<sup>31</sup> a unos 36 km de Berlín, en este concurso participaron algunos de los arquitectos alemanes más renombrados de su época entre ellos, Erich Mendelsohn, Max Berg, Max Taut, Bruno Taut y Hannes Meyer, a Meyer le fue asignado el primer premio, el edificio se construyó entre 1928 y 1930.

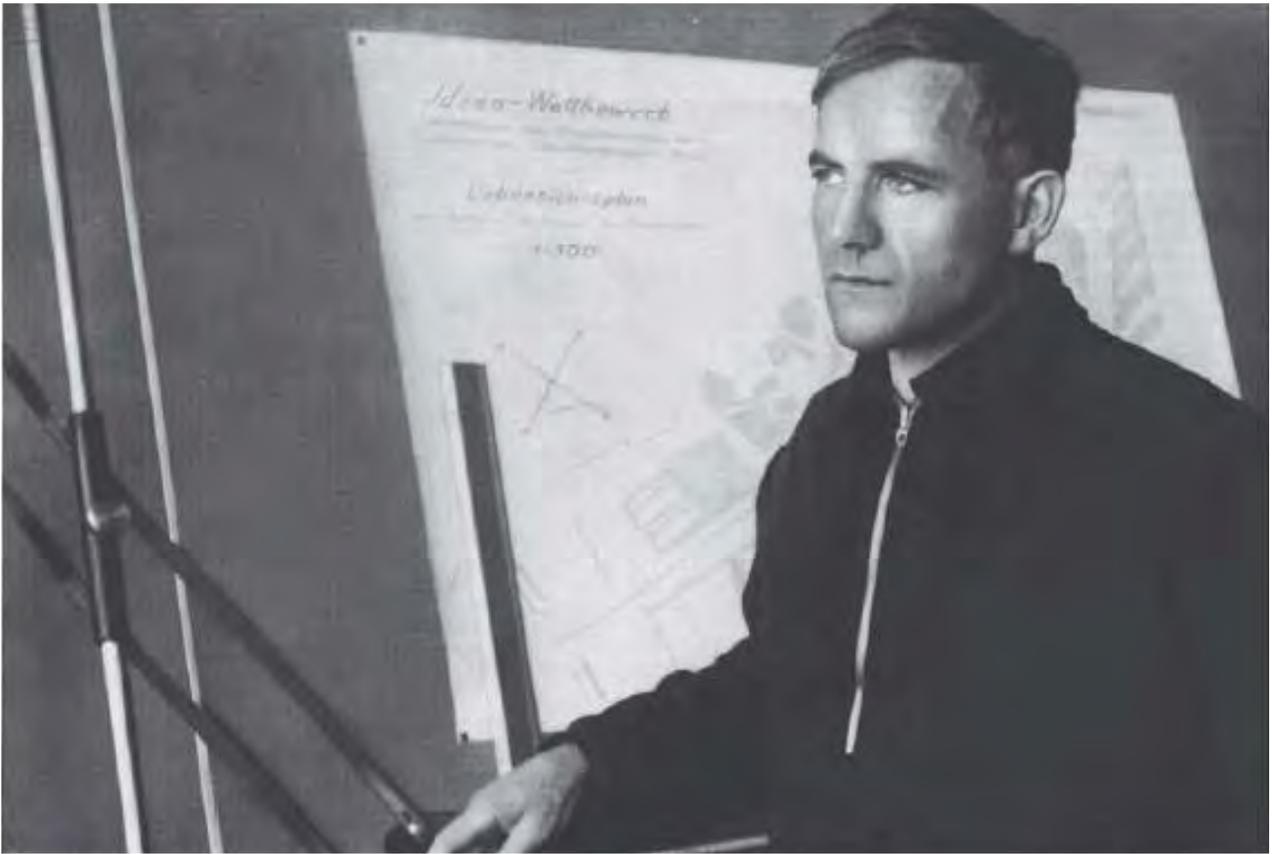
En él, Meyer presenta sus habituales características de refinamiento técnico, podemos observar una serie de mecanismos que regulan tanto la luz artificial como natural, paneles que se deslizan, mobiliario maquinista etc., por otra parte aparece también una integración al paisaje que no estaba tan marcadamente presente en sus anteriores proyectos. Hacia fines de los años 20's ya se podía hablar de una estética de *La Nueva Objetividad* y Meyer no estuvo ajeno a ella en la Escuela de Bernau, esta se vió caracterizada por la secuencia simétrica de elementos repetidos en forma escalonada según los requerimientos programáticos y topográficos. En 1930, la Escuela de Bernau y el Hospital en Brewer, fueron consideradas las obras más representativas de ese año, dentro de esa corriente.

Meyer se había convertido una vez más en el más claro exponente de una tendencia arquitectónica, tanto en su fundamentación teórica como en su expresión plástica, en ese mismo año se inauguró la Escuela de Bernau, pero ya para entonces Meyer había dejado de ser director del *Bauhaus* y partía rumbo a la Unión Soviética, fue este el último de los edificios puramente "*Nueva Objetividad*" de Meyer. Cuando Meyer diseña la Escuela de Bernau, el movimiento ya había tenido un amplio desarrollo en Alemania. Los grandes planes habitacionales de la República de Weimar se adaptaron maravillosamente a la nueva tendencia, arquitectos tales como, Rudolf Arnheim, Man Ray y Walter Gropius, fueron poco a poco asimilando en sus proyectos de vivienda popular muchos de los elementos de esa corriente. En Bernau, termina una etapa de la extensa obra de Meyer a pesar de su reticencia al culto de las formas y al simbolismo de la arquitectura, Meyer cumplió su misión.

---

<sup>30</sup> Proyecto del concurso (Primer Premio) e implementación de la Escuela Federal de la Confederación Sindical Alemana, 1928-1930, (ADGB) como el centro educativo ADGB, que en ese momento tenía 4,500,000 sindicalistas. Fuente: (Droste y Kleinerrüschkamp, 1989).

<sup>31</sup> La Federación General de Sindicatos Alemanes (ADGB).



**Imagen 20.** Hannes Meyer director de la Bauhaus de Dessau. Hacia 1928.

**Fuente:** (Ilustraciones Bauhaus Dessau 1925-1932,) (Wringler, 1962, p.474).



**Imagen 21.** Hannes Meyer: asentamiento de Freidorf, una de las dos pequeñas calles laterales al oeste con los tipos de casas I y IA. Freidorf 1922.

**Fuente:** (Koch, 1989, p.45)

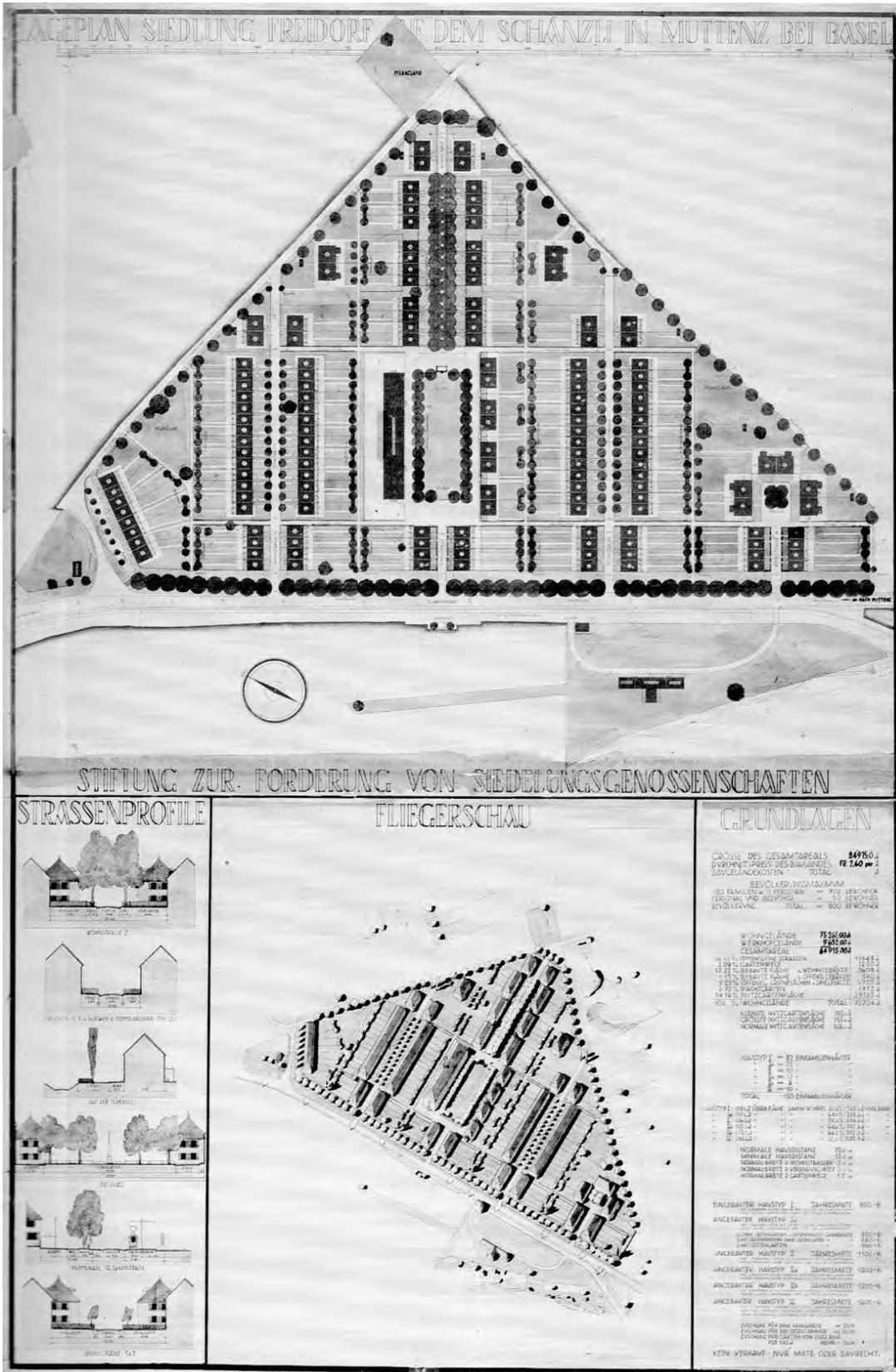
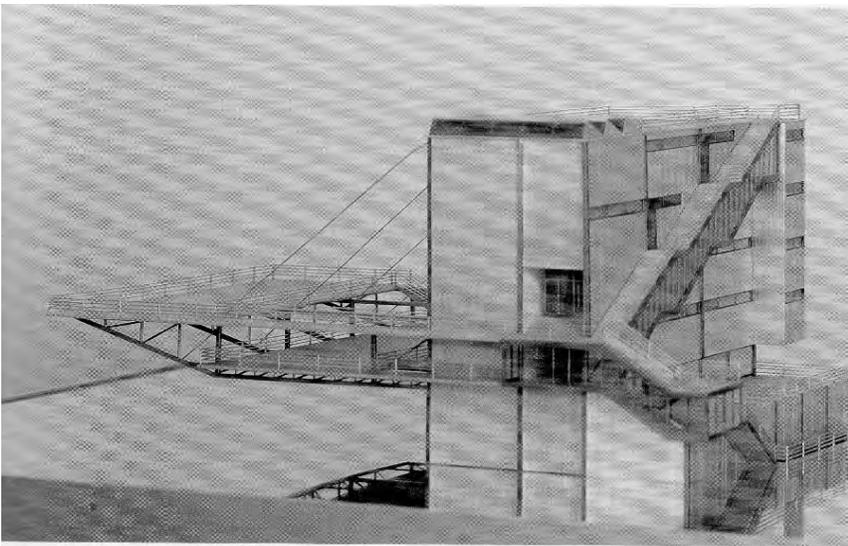


Imagen 22. Hannes Meyer: asentamiento de Freidorf, plano del sitio, axonometría del espectáculo de vuelo, perfiles de calles y explicaciones para la planificación de la implementación, 8.12. 1920. Pag. 41. Imagen 5. Fuente: (Koch, 1989, p.41)

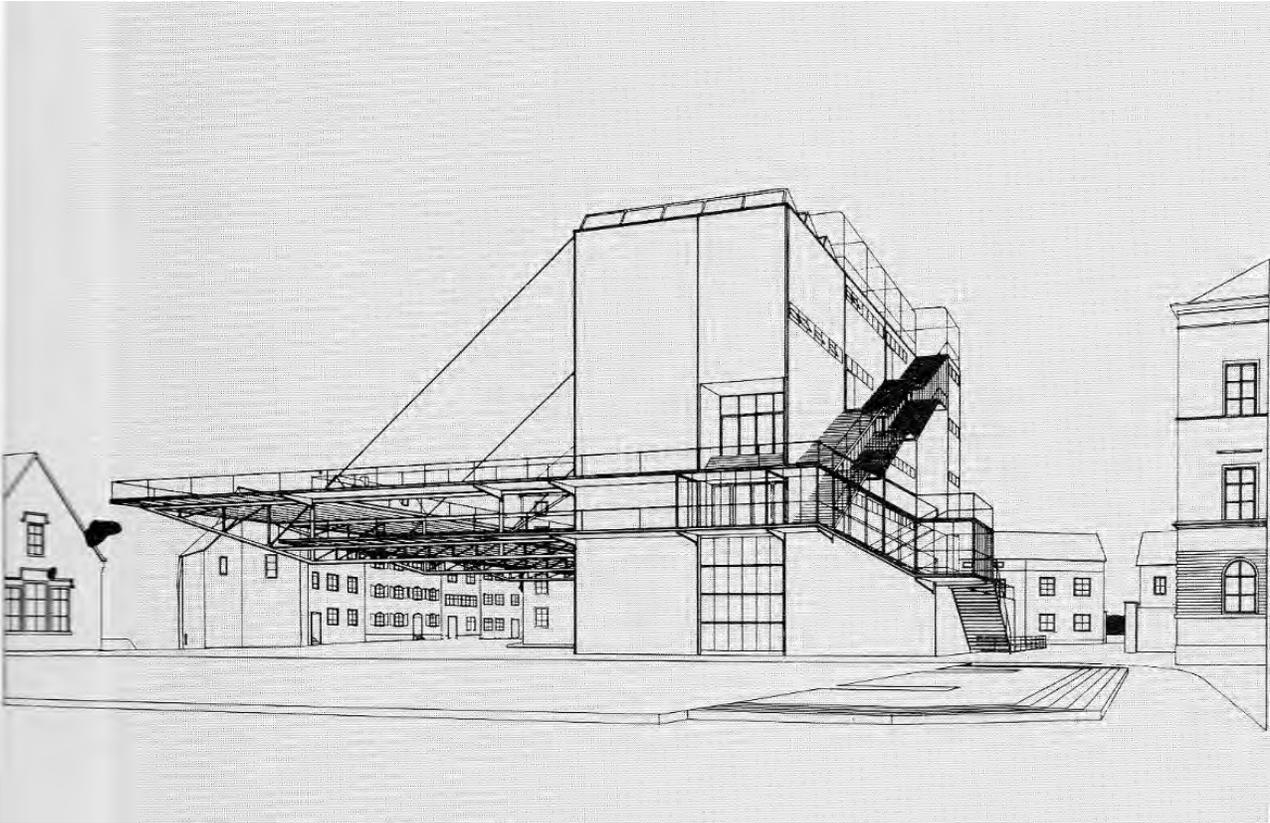




**Imagen 24.** Maqueta para el proyecto de la Petersschule, Basilea. Hannes Meyer en colaboración con H. Wittwer, 1926 **Fuente:** (Wittwer, 1989. P. 82)



**Imagen 25.** Hannes Meyer, Hans Wittwer, Petersschule, Basilea, 1926;  
**Fuente:** (Wittwer, 1989. p. 82)



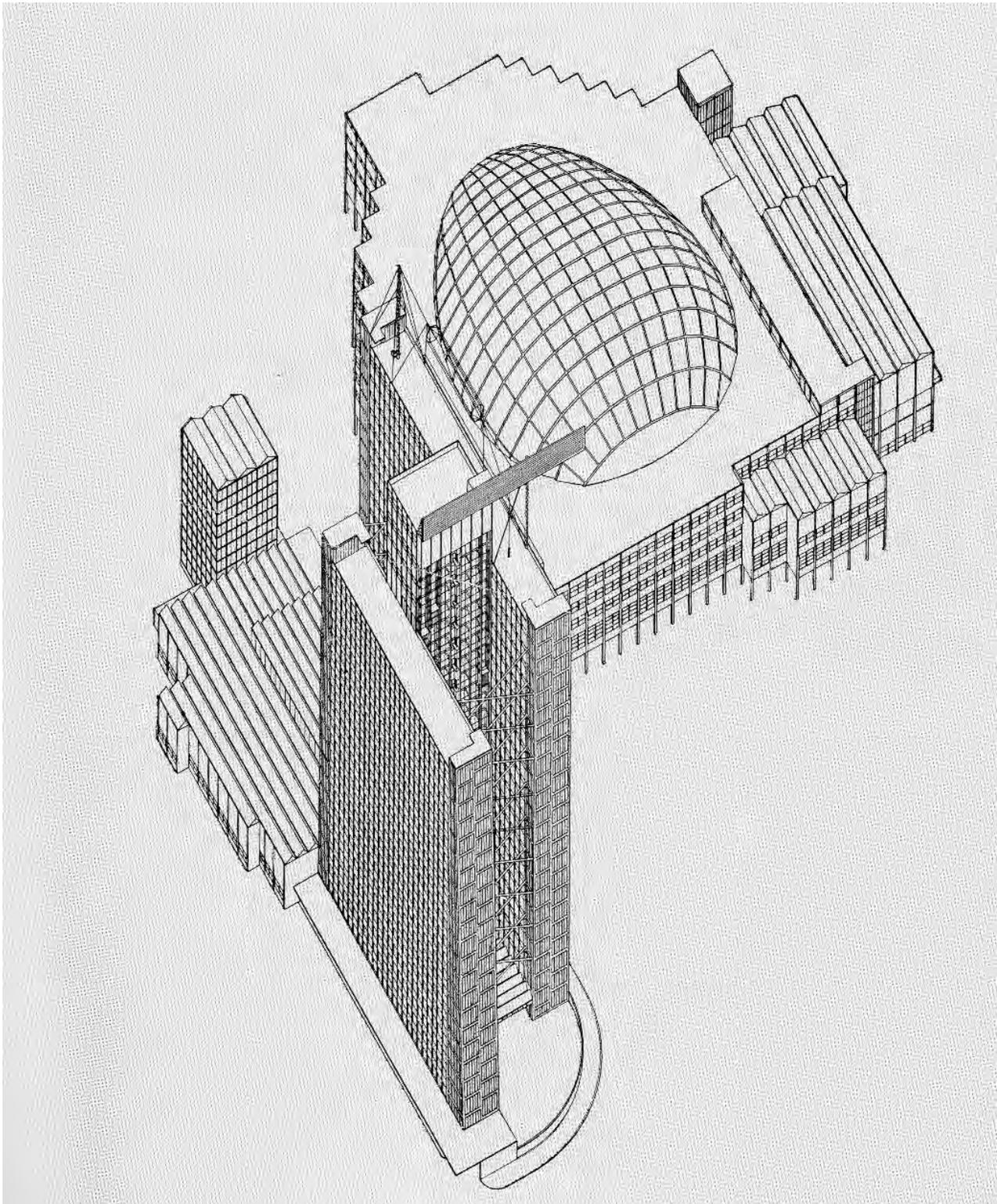
**Imagen 26.** Hannes Meyer, Hans Wittwer: Draft Petersschule, Basel, variante de la revisión del borrador del concurso, 1927; Perspectiva desde el noroeste con edificios adyacentes.  
**Fuente:** (Wittwer, 1989. p. 84)



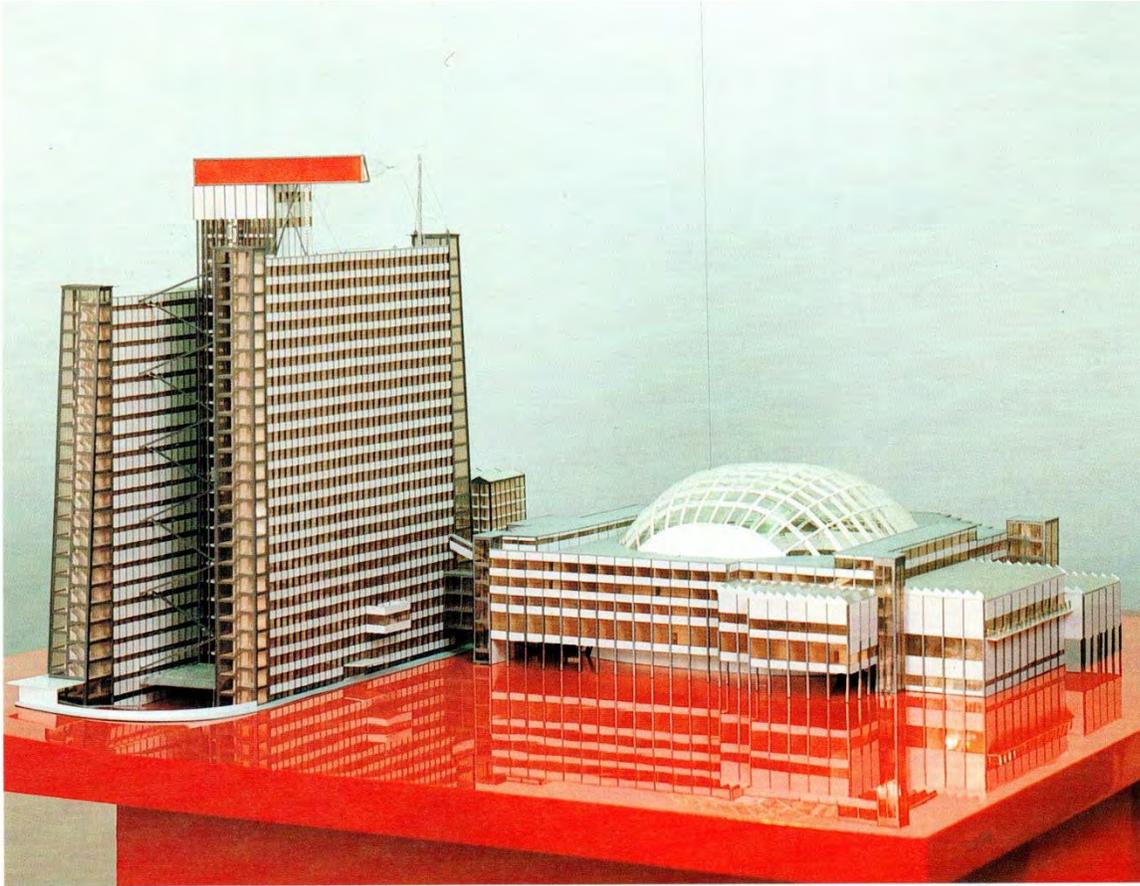
**Imagen 27.** Hannes Meyer, en el periodo de 1928, no se formó en la Bauhaus, visitó la Bauhaus por primera vez en diciembre de 1926 (inauguración del edificio) y en abril de 1927 fue incorporado como docente en la sección de arquitectura de la que poco después pasó a ser director.  
**Fuente:** (Wringler, 1972, p.421).



**Imagen 28.** Hans Wittwer 1928, fue a la Bauhaus junto con Meyer en 1927, primero fue ayudante en la sección de arquitectura en 1928 fue promovido a profesor ordinario y diseñador jefe.  
**Fuente:** (Wringler, 1972, p.421).



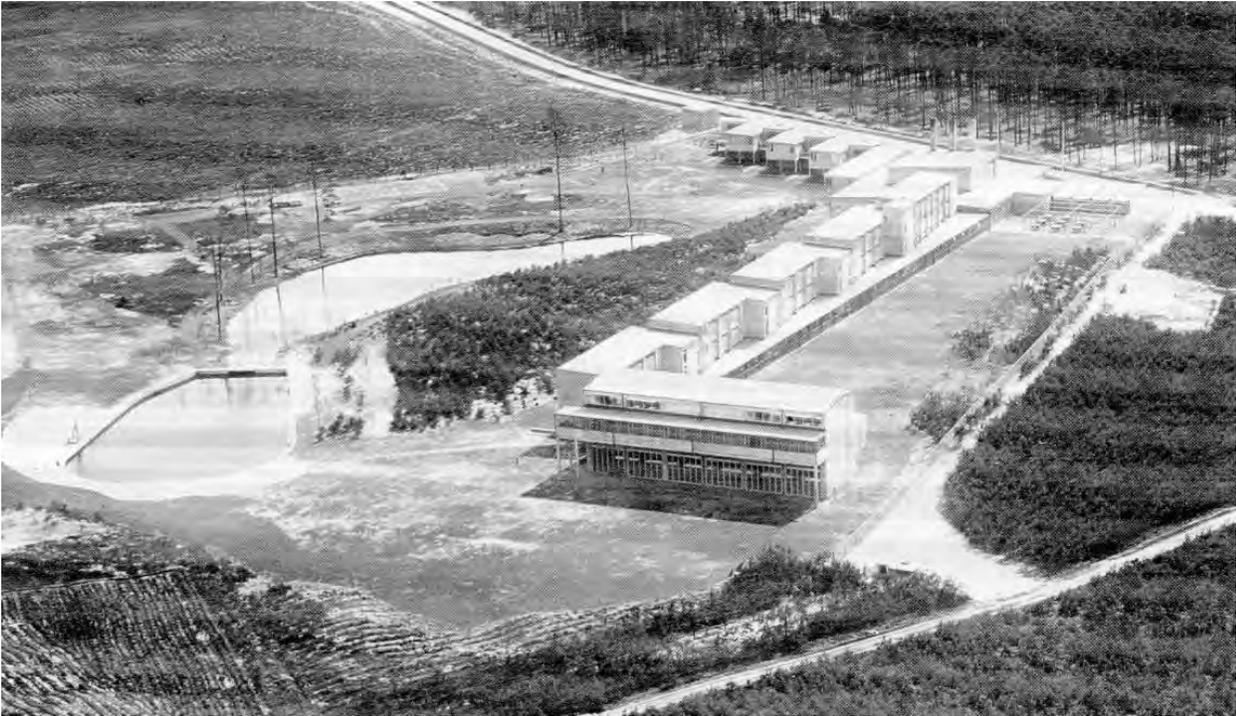
**Imagen 29.** Hannes Meyer, Hans Wittwer: borrador del concurso del Palacio de la Liga de Naciones, Ginebra, 1927; Axonometría del suroeste. Proyecto no realizado.  
**Fuente:** (Wittwer, 1989, p. 93).



**Imagen 30.** Hannes Meyer y Hans Wittwer . Proyecto para el concurso de la Secretaria de la Sociedad de Naciones en Ginebra Suiza, 1926. **Fuente:** (Wittwer, 1989, p.83).



**Imagen 31.** Borrador, axonometría del suroeste. **Fuente:** (Dokumentation, 1972, p. 115)



**Imagen 32.** Escuela Federal del Sindicato General de Trabajadores de Alemania (ADGB), en Bernau, Suiza. 1928-1930. Fliegerbild der Gesamtanlage von Süden. Imagen aérea de toda la instalación desde el sur.  
**Fuente:** (Documentation, 1989. p. 199)



**Imagen 33.** Hannes Meyer, Escuela Federal de la Federación General de Sindicatos Alemanes (ADGB). Bernau, cerca de Berlín, vista aérea, construida en 1928-1930  
**Fuente:** (Wingler, 1962, p.481)



**Imagen 34.** Vista noroeste de los edificios residenciales A-E en construcción.  
**Fuente:** (Dokumentation-Bundesschule des ADGB, p.206)



**Imagen 35.** Exterior de la escuela de Bernau.  
**Fuente:** (Dokumentation-Bundesschule des ADGB, p.206)

**VÍCTOR JIMÉNEZ**

## **DE LA ESTÉTICA DEL NEOPLASTICISMO A LA BAUHAUS, DESSAU. 1927-1930**

Cuando la Universidad Autónoma Metropolitana tenía apenas uno o dos años de vida, pisé por primera vez las instalaciones de una de sus Unidades, invitado para dar una plática sobre el Bauhaus, entonces el destino a veces lo persigue a uno, en aquella época tenía yo menos conocimientos de los que adquiriré después sobre el Bauhaus, como ocurre a cualquiera que se pone a estudiar, no quiero decir a fondo, pero al profundizar un poco más sobre la historia del Bauhaus especialmente la que han elaborado los italianos como Bruno Servi, en adelante, encontré que el Bauhaus era un fenómeno mucho menos interesante de lo que parecía visto a distancia cuando le hablan a uno de él en la Escuela de Arquitectura, esta especie de evangelio de una nueva manera de conceptualizar la arquitectura y concebir la enseñanza de la misma, entonces quiero fijar una postura sobre el hecho de que me adhiero plenamente a la historiografía italiana, en este aspecto creo que con una cantidad de factores e imponderables como los que se producen en el periodo entre guerras en Europa.

El Bauhaus adquiere una importancia que es totalmente desproporcionada con su verdadero papel como institución educativa y como productora de arquitectura, entonces concluye uno con un poco de desilusión que el Bauhaus tiene esta extraña peculiaridad de ser un movimiento muy popular, pero al mismo tiempo poco conocido porque su popularidad disminuiría mucho si se le conociera más, se plantea uno entonces que relación se puede establecer entre una personalidad como la de Hannes Meyer y como la del Bauhaus, si el Bauhaus es el que da importancia a Hannes Meyer, si el Bauhaus tiene mucho menos importancia de la que uno sospechaba, entonces dónde queda Hannes Meyer?, básicamente se le identifica como el director del segundo Bauhaus, yo creo que de todos modos Hannes Meyer es producto de su tiempo, tiene una importancia que no le dé nada al Bauhaus, más bien el Bauhaus es deudor de la importancia de mucha gente que paso por ahí.

Walter Gropius, mostraba la lista de los invitados a sus banquetes como muestra de lo importante que había sido su casa de enseñanza, el prestigio que adquirieron muchos de ellos después, de alguna manera se lo prestaron al Bauhaus, un caso más notorio todavía es el de Mies van der Rohe que llegó prácticamente a cerrar la puerta y sin embargo en los catálogos de las exposiciones del Bauhaus, presenta toda la obra de Mies van der Rohe, como si tuviese una relación que nunca sabremos.

Entonces cuál es el ideario del Bauhaus?, yo creo que lo mismo le pasa a Hannes Meyer, aunque su participación fue mucho más intensa desde luego, que la de Mies van der Rohe, su importancia no le debe nada al Bauhaus, pero si el Bauhaus le debe mucho a Hannes Meyer, le debe por ejemplo el hecho de que podamos hablar del Bauhaus como una escuela que alguna vez tuvo que ver con la arquitectura, si no es por Meyer sería solamente una escuela de artes decorativas, sería interesante tomar en cuenta que Gropius había elaborado en una retórica un interesante planteamiento, que conducía a los saberes de la arquitectura y de las ciudades pero nunca se alejó mucho.

Cuando Meyer llega al Bauhaus no pone nunca en cuestión los postulados de Gropius, pero si piensa que ya han pasado muchos años, que la arquitectura acaba de llegar, y aun cuando se divorcia teóricamente de los postulados de Gropius, como un Alejandro Magno saca la espada y corta nudo gordiano y se pone a enseñar arquitectura haciendo caso omiso de toda la filosofía del diseño que había elaborado Gropius, arquitectura pues, simplemente por la vía de poder proyectar a la gente sin hacer mucho caso del resto del plan de estudios y sobre todo llevándose a los estudiantes que están interesados en ello a trabajar con él en las obras que en ese momento puede hacer, tal vez esa es la gran deuda que tiene el Bauhaus con Hannes Meyer.

En los años 60's, cuando la historiografía italiana comienza a sacar algunos cadáveres del clóset del Bauhaus, se llega a plantear, que bueno, si Walter Gropius era el malo, tenía que haber uno bueno, como en los cuentos de hadas y el bueno era Meyer, era una personalidad mucho más atractiva que la de Gropius, además con aspectos meritorios indiscutibles, pero aunque es cierto que existe esta oposición, en otros aspectos, Meyer no es para nada antagónico con Gropius, comparte con él.

Si ustedes leen el texto que escribí aquí en México, en donde resume su experiencia del Bauhaus, comparte al pie de la letra los postulados de Gropius, sobre la unidad del diseño que conduce de la cucharita de té, a la ciudad, todo esto sin plantearse en absoluto que eso sea algo que se da en el reino de los buenos deseos, más que en los reinos de la realidad pura que no siempre permite plasmar estos deseos, en ese sentido yo creo que es un arquitecto más conformista, no es posible por ejemplo perder de vista como ya lo señalaba Patricio Iglesias, la estética arquitectónica a la que está adherido, es la estética de neoplasticismo, esta estética que Gropius quiso muchas veces vender como si fuese la estética del Bauhaus, pero que en realidad no había nacido del Bauhaus. Gropius inicialmente está vinculado a la estética del expresionismo,

Cuando Gropius entra en contacto con Theo van Doesburg, cuando siente que la cosa va más bien por ahí, invita a Van Doesburg que es muy neurótico y no consigue asimilarse al Bauhaus, después lo corre y borra todo rastro de él pero la Bauhaus de Gropius es un 98%, Van Doesburg, no solamente en el terreno formal sino fundamentalmente en el terreno literario, esta extraña cosa pseudopoética de Gropius, en donde hace continuamente alusiones a lo humano, como base de su planteamiento a la vida y bueno que cosa hacemos los seres humanos que no tenga lo humano y la vida como fundamento de todo el programa, estas extrañas vaguedades que tanto le molestan por ejemplo a Servi, están presentes también en la literatura de Van Doesburg, son parte del clima que podemos ver como ingenuo, pero es típico de un ambiente de postguerra, del clima intelectual europeo en la década de los 20's, si lo vemos desde ese punto de vista de la relación que establece Meyer con la estética, que ya se ha convertido en dominante en Europa en los años 20's, gracias a que Van Doesburg<sup>32</sup>, recorre como desenfrenado todos los países, no queda ni un solo país europeo por visitar en su corto periodo de actividad como difusor del neoplasticismo, que son unos 10 a 12 años, montando exposiciones y publicando.

---

<sup>32</sup> Theo van Doesburg (Utrecht, 30 de agosto de 1883-Davos, 7 de marzo de 1931) fue un pintor, teórico, poeta y arquitecto neerlandés. Theo van Doesburg escribiría también bajo los pseudónimos I.K. Bonset y Aldo Camini. Estuvo casado con la artista, pianista y coreógrafa Nelly van Doesburg. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Theo\\_van\\_Doesburg](https://es.wikipedia.org/wiki/Theo_van_Doesburg)

Esto hace que en la época en que Meyer se queda como Director del Bauhaus, en Dessau 1926-1928 ya exista de hecho una nueva estética oficial, esta estética que después llamaremos del movimiento moderno, pero si tratamos de ser más precisos es una estética nacida en los años previos a la Primera Guerra Mundial en Holanda, que después recibe influencias como las que aquí ha contado Patricio Iglesias, podríamos hablar de ella como la del neoplasticismo, prácticamente ningún arquitecto en ese momento pudo establecer una distancia crítica hacia esa nueva estética, es en ese sentido donde yo digo que es bastante más conformista Hannes Meyer de lo que parece, porque se adhiere de una manera poco crítica a esta estética y lo que es curioso es que durante mucho tiempo veremos la estética del neoplasticismo presentada con las envolturas literarias, más, se lleva a presentar como la arquitectura científica, como la que resulta del análisis científico de las necesidades psicológicas y sociales humanas, o se le va a presentar como la arquitectura que satisface fundamentalmente la necesidad artística de la época, la que finalmente introduce la sensibilidad, de lo experimentado que había proyectado con Theo van Doesburg, trata de hacerlas ahora en serie como vivienda social, y se da cuenta de que es un callejón sin salida.

El neoplasticismo<sup>33</sup> como su nombre claramente lo decía es una revolución fundamentalmente artística, que además no nace de una consideración tectónica, sino de una consideración de tratar de imitar formas nacidas en la pintura y trasladarlas después a la escultura y que ello tiene el inconveniente de todas las clases, desde las económicas, prácticas, técnicas y constructivas, hasta las de una estética que ya que es una escala distinta a la escala urbana, puede producir un efecto caótico, y que yo sepa Meyer es el primero que en 1928, decreta la muerte del movimiento moderno, declara al neoplasticismo como un callejón sin salida, como algo que está excesivamente vinculado a la pintura y que por lo tanto solamente puede causar perjuicios a la arquitectura, rompe con el neoplasticismo de Van Doesburg se enfada mucho con él, pero esta actitud crítica le hubiera hecho mucha falta haberla tenido antes.

A partir de ese momento, Meyer desarrolla la etapa más productiva que conocemos, los grandes barrios en Holanda. El resto de los arquitectos se adhirieron con un entusiasmo que no conoció desmayo durante 30 años por lo menos, a la estética de las cajitas ensambladas y de alguna manera recibió esta estética posteriormente, por lo menos para el consumo masivo, un poco el nombre de estilo Bauhaus aunque a Walter Gropius como sabemos le molestaba muchísimo que se hablara de un estilo Bauhaus, es cierto que no es un estilo Bauhaus en todo caso es un estilo Van Doesburg, pero bueno si ubicamos al Bauhaus, dentro de esta extraña circunstancia en la que se produce el nacimiento y desarrollo del neoplasticismo, habría que decir de Meyer como de Walter Gropius, es un fiel seguidor, tanto en la teoría, como en la práctica del Neoplasticismo, en su expresión más depurada aún cuando incorporen cada uno de ellos elementos que provienen de distintas tradiciones estéticas, de acuerdo con su propia biografía y en ese sentido no podríamos hablar de un Hannes Meyer innovador, es decir viendo a Meyer fuera del Bauhaus, y dentro, del Bauhaus, tendría el mérito de que podamos haber hecho posible hecho posible que hablemos del Bauhaus, como una escuela en la que en algún momento muy breve, se enseñó y se hizo arquitectura.

---

<sup>33</sup> El Neoplasticismo es un movimiento artístico iniciado en Países Bajos en 1917 por Piet Mondrian. También ha sido denominado constructivismo holandés, por su paralelismo con el constructivismo soviético. Está vinculado al nacimiento del arte abstracto y las demás vanguardias (especialmente al cubismo y al futurismo).

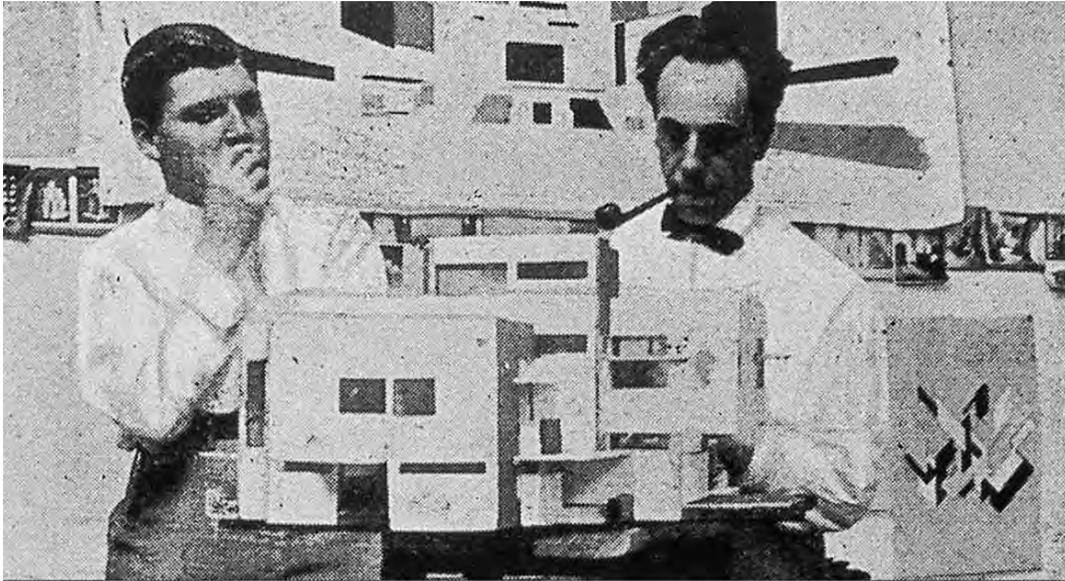
## Theo van Doesburg y el Neo-Plasticismo



**Imagen 36.** Theo Van Doesburg.

**Fuente:** <https://moovemag.com/2014/05/theo-van-doesburg-y-el-neo-plasticismo/>

Theo Van Doesburg, pintor, escritor, editor y arquitecto, uno de los fundadores y la fuerza impulsora del movimiento de Stijl, que se centró en los Países Bajos a finales de la década de 1910 y principios de la de los 20, tomaron como objetivo la creación de un nuevo orden armónico. Intentaron construir una solidaridad utópica entre el arte y la vida bajo la influencia de las primeras teorías del neoplasticismo del artista Piet Mondrian, que proponían que la esencia tanto del mundo imaginado como del mundo visible sólo podía transmitirse a través de un sistema lógico de abstracción basado en la línea, el cuadrado y el rectángulo y los colores primarios más blanco y negro.



**Imagen 37.** Theo van Doesburg y el Neo-Plasticismo

**Fuente:** <https://moovemag.com/2014/05/theo-van-doesburg-y-el-neo-plasticismo/>



**Imagen 38.** Theo van Doesburg y Cornelis van Eesteren

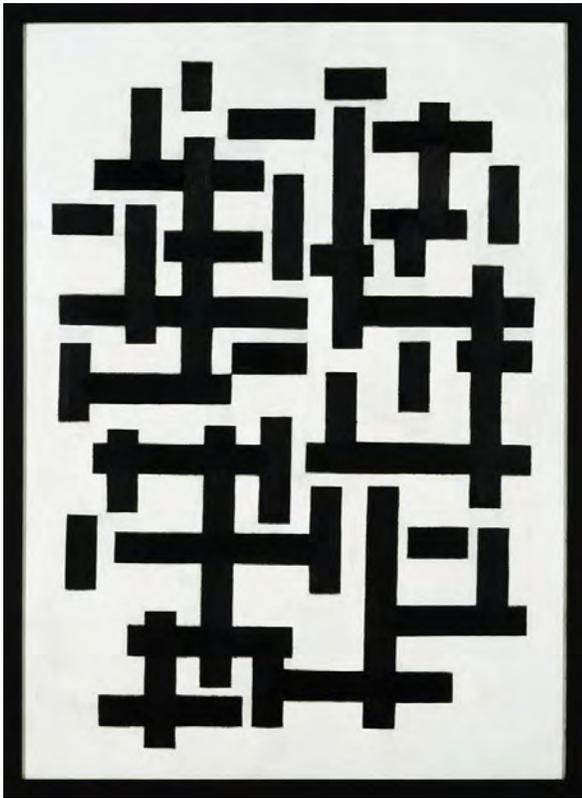
Proyecto de Contra-Construcción (Axonométrica). 1923.

**Fuente:** <https://www.moma.org/collection/works/232>

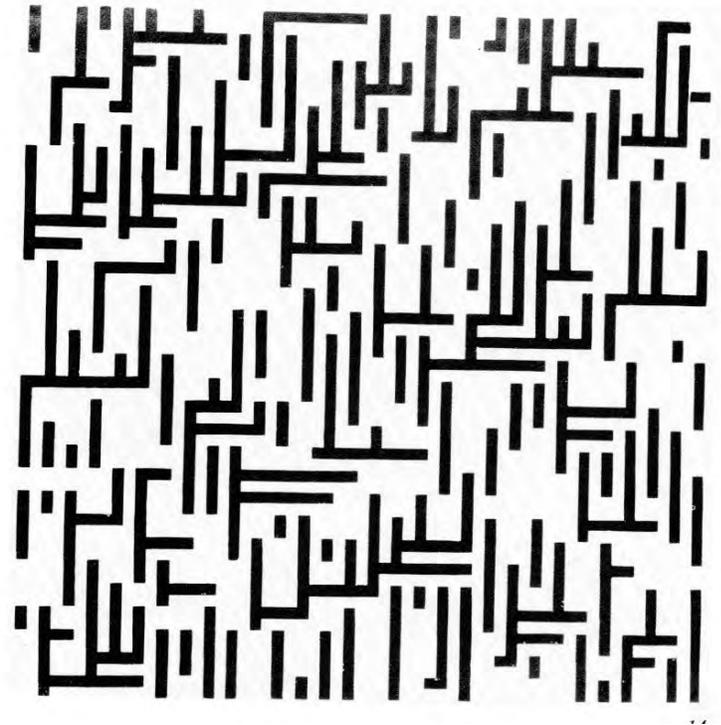


**Imagen 39.** Theo van Doesburg. Rhythmus eines russischen Tanzes. 1918 [pinturas]

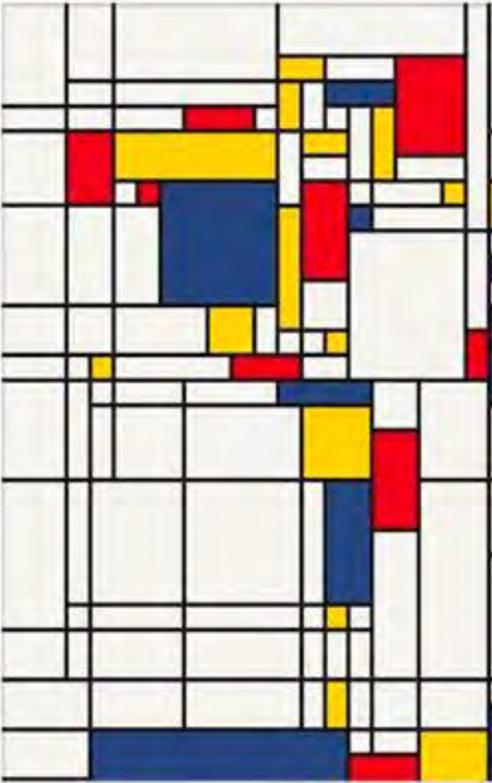
**Fuente:** <https://www.moma.org/collection/works/232>



**Imagen 40.** Theo van Doesburg. Composición XII, en blanco y negro.  
Oeffentlichekaun Kunstsammlung (Emanuel Hoffmann – Stiftung) Basilea. 1918.  
**Fuente:** (Cirlot, 1972, p. 492)

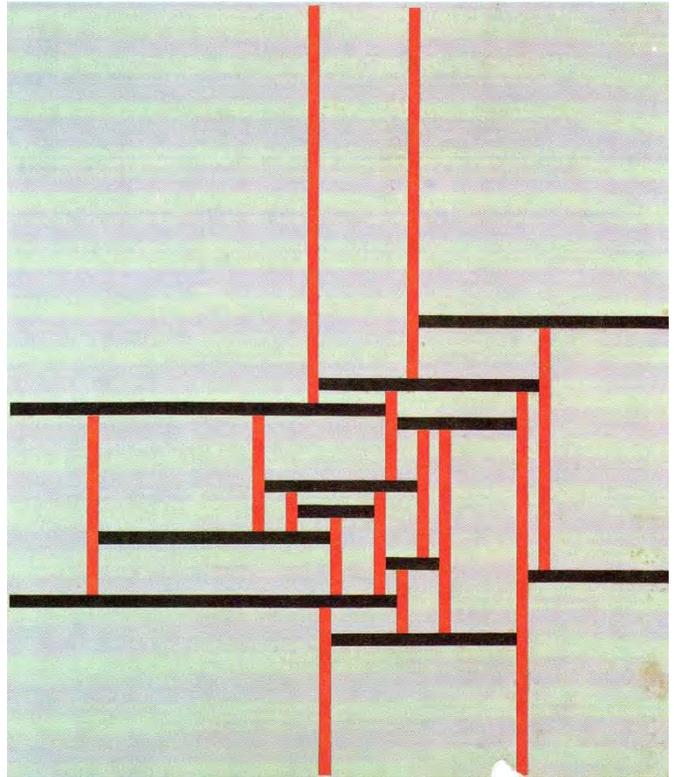


**Imagen 41.** Hannes Meyer: o.T. (Horizontal / Vertical / Construcción) Linóleum, 1925/26.  
**Fuente:** (Dokumentation, 1972, p. 67)



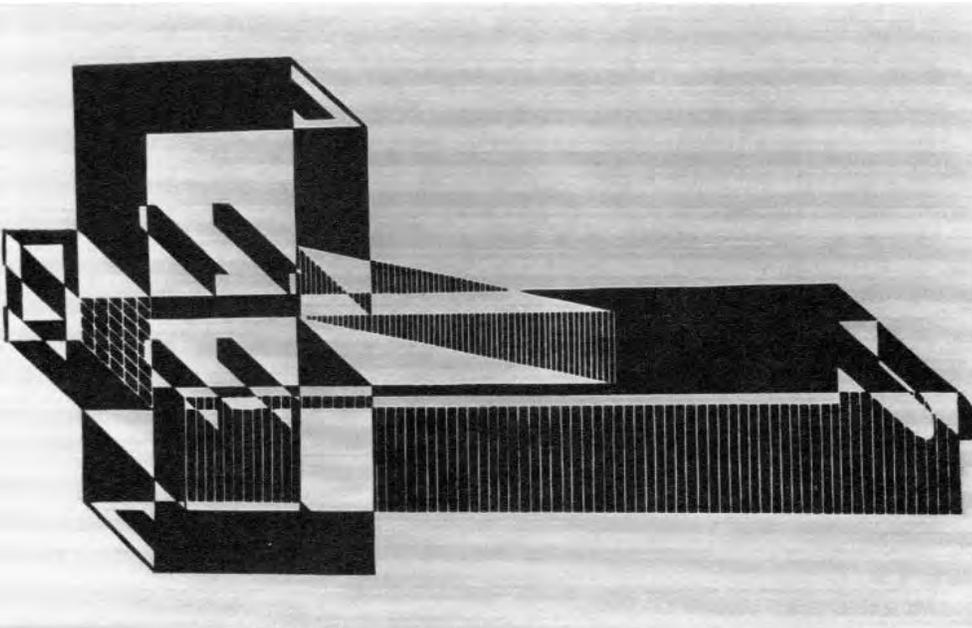
**Imagen 42.** Piet Mondrian. Sección del Mapa del mundo. Desde 1913 experimentó un claro avance hacia la abstracción que culminó en 1917 con el abandono definitivo del referente externo.

**Fuente:** [https://www.tallerdearterivas.com/2020/02/-piet-mondrian\\_5.html](https://www.tallerdearterivas.com/2020/02/-piet-mondrian_5.html)



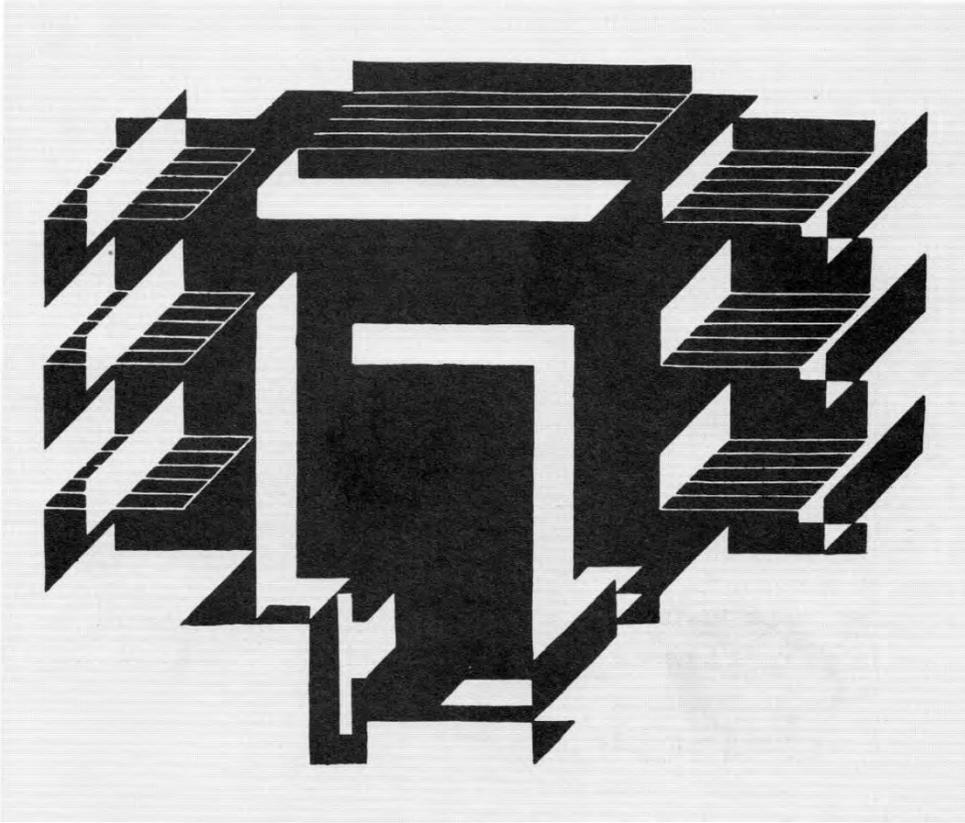
**Imagen 43.** Hannes Meyer: o.T. (Abstracción Horizontal / Vertical), Tiras de cellon sobre un fondo de cellon.

**Fuente:** (Dokumentation, 1972, p. 69)

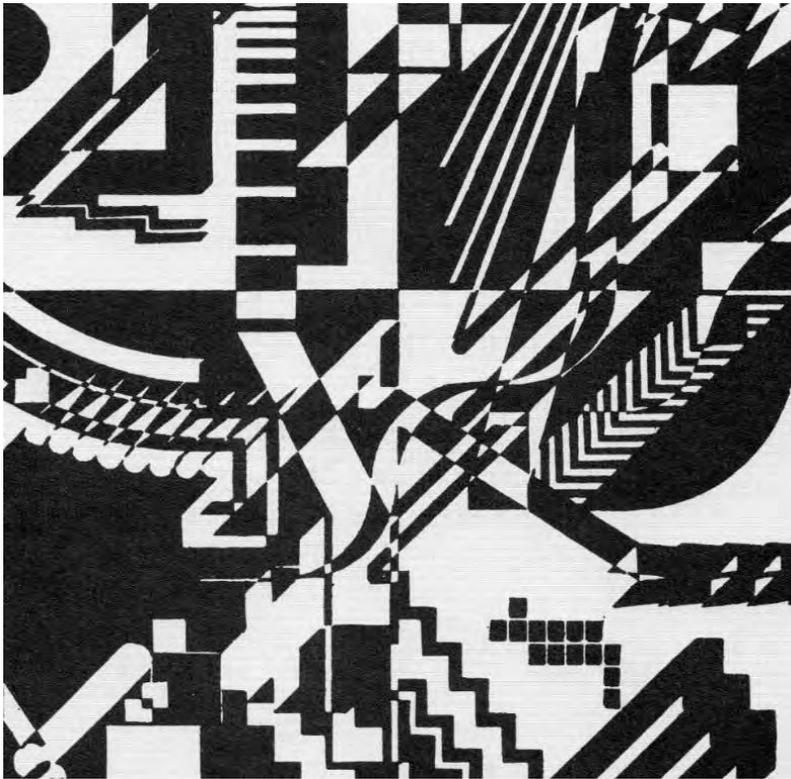


**Imagen 44.** Hannes Meyer: o.T. (Arquitectura Abstracta I), Linóleo, 1925/1926.

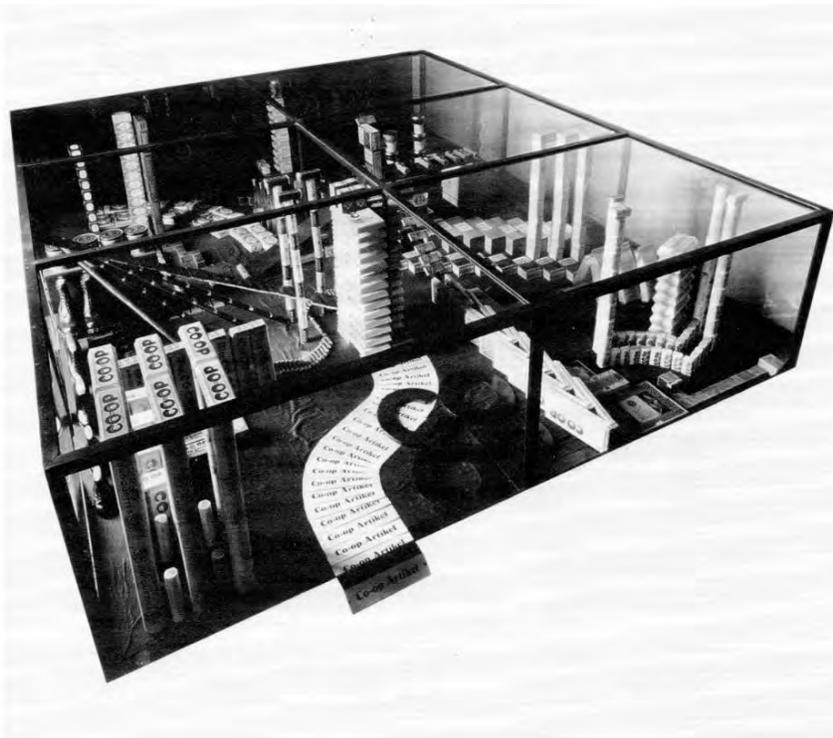
**Fuente:** (Dokumentation-Freie künstlerische Arbeiten p.62)



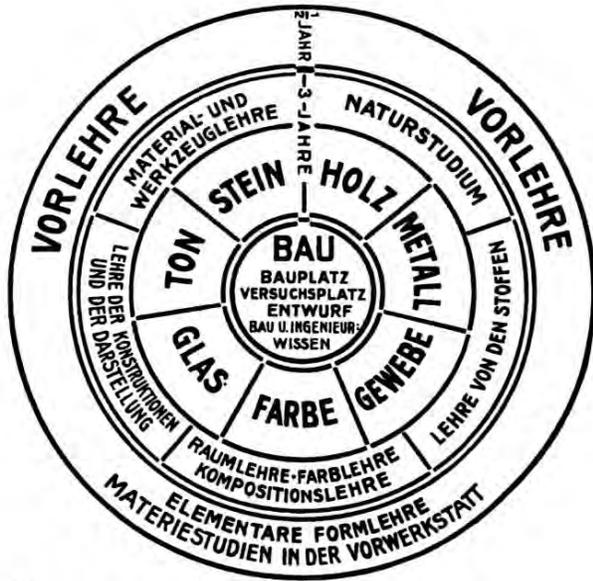
**Imagen 45.** Hannes Meyer: o.T. (Arquitectura Abstracta II), 1925/1926  
**Fuente:** (Dokumentation-Freie künstlerische Arbeiten p.63)



**Imagen 46.** Hannes Meyer: Lino Co-op, Linóleo, 1925.  
**Fuente:** (Dokumentation-Freie künstlerische Arbeiten p.63)



**Imagen 47.** Hannes Meyer: Vitrina Co-op, con productos Co-op, exhibidos en Gante y Basilea, Ejecución, 1925. Fotografía: Th. Hoffmann  
**Fuente:** (Dokumentation-Freie künstlerische Arbeiten. p.62)



**Imagen 48.** Esquema de enseñanza de la Bauhaus, 1923.  
**Fuente:** (Droste, 1989, p. 138)



**Imagen 49.** Walter Gropius en Weimar, 1920.  
 Ilustraciones Bauhaus estatal, Weimar, 1912-1925. **Fuente:** (Wrangler, 1972, p.247)

## ANTONIO TOCA

### HANNES MEYER, LA BAUHAUS DE DESSAU. 1927-1930

#### SU PASO POR LA UNIÓN SOVIÉTICA. 1930-1939

Para referirme a una etapa de las más desconocidas de una figura que desafortunadamente también es muy desconocida como la de Hannes Meyer que fue su período en la Unión Soviética, es necesario hacer referencia a dos cuestiones que me parecen importantes, una, que liga el vínculo de Meyer con la Unión Soviética que se había dado ya desde antes, a partir de su amistad de colaboración con Lissitzky y Kandinsky siendo Director de la propia Bauhaus<sup>34</sup>, etapa en que hizo contacto con la escuela sin duda más avanzada de Moscú, en esa época en que coronó una exposición de los trabajos más destacados de los talleres y de los temas de la propia Bauhaus en la URSS, había inclusive la propuesta que no llegó a concretarse, pero se iniciaron todos los trámites para un intercambio tanto de profesores como de alumnos entre las dos instituciones, desafortunadamente no se supo prácticamente nada de esta extraordinaria experiencia que ha sufrido del más absoluto olvido tanto dentro de la Unión Soviética como por supuesto afuera.

Al llegar Meyer en su paso por la Bauhaus, hay que reconocerle primero su independencia con respecto al proyecto original de Walter Gropius, esto es, una escuela de artes y oficios que pretendía actualizarse como lo hicieron muchas escuelas de Alemania, basta leer el libro de Hans M. Wingler<sup>35</sup> sobre las escuelas de arte en Alemania para darse cuenta que el fenómeno Bauhaus era uno más y ni siquiera el más importante de las que se gestaron después de la Primera Guerra Mundial, otras escuelas Alemanas y una escuela privada en Berlín sus propuestas eran mucho más adelantadas que el proyecto original de 1919 de Gropius que estaba fuertemente influido por un acercamiento todavía expresionista.

La presencia de Meyer en el Bauhaus fue por mérito propio, esto es, Meyer era un connotadísimo arquitecto suizo-alemán, con una vasta experiencia en las artes de urbanismo y arquitectura, también la participación connotada dentro del Grupo ADGB y sobre todo por el reconocido prestigio que como arquitecto tenía ya ganado inclusive antes de ingresar a la Bauhaus, esto es así, porque el propio Gropius en 1927 lo invita a participar en la experiencia, le confía la creación de una sección de arquitectura en el Bauhaus de Dessau. Bajo los auspicios de Meyer se crea el Departamento de Arquitectura instalado en la Bauhaus de Dessau.

Meyer no era un personaje que tenía mucha simpatía con Gropius, al recomendar que se le nombrara a Meyer como segundo director<sup>36</sup>, su presencia en el Bauhaus va a estar teñida desde el principio con un enfrentamiento que se va haciendo palpable y abierto con la tendencia abstracta, y digamos relacionada todavía con las escuelas de arte tradicionales que

---

<sup>34</sup> Hannes Meyer ingresa como maestro en la Bauhaus en Dessau en 1927. Director de la Bauhaus en Dessau, sucesor de Walter Gropius del (1 de abril de 1928 al 1 de agosto de 1930) Fuente: (Droste y Kleinerrüschkamp, 1989, p. 357),

<sup>35</sup> Hans M. Wingler (1969). La Bauhaus. Biblioteca de Arquitectura. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España.

<sup>36</sup> El 1° de abril de 1928 es nombrado Director en lugar de Walter Gropius.

era el objetivo central de Gropius sobre todo por la diferencia de criterio en cuanto a lo que el diseñó y la arquitectura hizo de la enseñanza, la prueba es que los enfoques no podían ser más extremos, por un lado ya se ha dicho Gropius incorporaba algunos de los alumnos del Bauhaus a sus propios proyectos, al desarrollo de proyectos que se encargaban a su despacho, hay por ahí una explicación de Gropius para cualquiera que no tiene demasiado conocimiento resulta revelador, la cual dice, “que se pagaban a estos alumnos con la extraordinaria atmósfera de creatividad que permitía este despacho”, lo cual quiere decir que evidentemente se les daba una pequeña paga y que el negocio fundamental lo realizaba Gropius, esto va en contradicción con la tendencia de Meyer, desde el principio lo va inclusive a orillar posteriormente a su renuncia y a su refugio en la Unión Soviética.

Cuando Meyer reprodujo en los talleres de la Bauhaus lo que él denominaba el método de trabajo o de encargo real fue inaugurado. Por lo menos el primer registro que yo tengo del método de trabajo fue del Arquitecto Otto Bartning<sup>37</sup> quien sucedió a Walter Gropius en la primera Bauhaus, en el cual el objeto de estudio era un encargo específico real que el arquitecto Bartning entonces hacía llevar hacia adentro de esta escuela para hacer participar a sus alumnos, tanto en la responsabilidad que esto conllevaba, como en los cobros que también el proyecto generaba. El proyecto de Meyer desde el principio de su estadía en el Bauhaus va en el sentido de reforzar la experiencia que él considera perfectamente de Bartning, “el método de encargo real” se tomó como la experiencia central en el segundo Bauhaus, en Dessau.

El Bauhaus de Meyer, el Bauhaus olvidado, el Bauhaus además que no está reseñado más que en algunas publicaciones italianas, que para mí es el método que anticipa inclusive toda “una revolución en la pedagogía del diseño en el siglo XX”, esta experiencia hace que el trabajo que hasta ese momento se centraba en figuras, como las que sin duda pasaron y actuaron en la primera Bauhaus, se desplace al método de trabajo colectivo, me voy a permitir citar el texto de Meyer, haciendo una reflexión sobre esta experiencia ya en México cuando se refiere de manera muy específica a su experiencia en ese sentido, dice así:

La pedagogía del trabajo sobre el encargo real, y aclaraba: ...”el centro de toda la pedagogía politécnica del Bauhaus fue colocándose en aquella época (1928) en la obra misma y no una obra imaginaria en un medio ambiente inventado para “estudiar”; es decir, no una casa inventada en un terreno supuesto, sino la obra trazada para su ejecución y utilización directa, o sea una problema real, en un ambiente real...”<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Otto Bartning (1883-1959). Durante su estancia en la Arbeitsrat, (Consejo de Trabajadores del Arte), 1918-1919 fue el responsable de la elaboración de su plan de estudios que tuvo gran influencia en el que posteriormente elaborarían Walter Gropius y Johannes Itten para la Bauhaus. Fuente: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bartning.htm> y [https://en.wikipedia.org/wiki/Otto\\_Bartning](https://en.wikipedia.org/wiki/Otto_Bartning)

<sup>38</sup> Meyer, H. (1940). *Bauhaus-Dessau: 1927-30, Experiencias sobre la enseñanza politécnica*. revista *Edificación*, núm. 34, (Julio-Septiembre). México. IPN

Esto es, finalmente analiza este trabajo de lo que se produjo dentro de la Bauhaus con relación a esta, dice:

“La *estructura social interna del Bauhaus* se modificó desde la base, bajo la presión del trabajo colectivo productivo realizado en los talleres y de la nueva concepción de nuestra misión de plasmadores al servicio de las amplias masas y de las mejores posibilidades económicas de un estudio productivo, pues mientras anteriormente una mayoría de hijos de familias acomodadas buscaban en el *Bauhaus* una manifestación individual “al servicio del arte abstracto”, y muchos se distinguían en el lienzo de la simiesca imitación de sus célebres maestros Klee, Kandinsky y Fininger, ahora fueron apareciendo entre los estudiantes (cuyo número oscilaba entre 150 y 190) cada vez más elementos de la clase obrera y de las capas inferiores de la burguesía: obreros calificados y profesionistas que esperaban un perfeccionamiento en el Bauhaus”<sup>39</sup>.

Es comprensible lo que esto representaba, se inició entonces un ataque sistemático con el pretexto de exorcizar el olor socialista de esta experiencia y sin embargo el propio Meyer aclara, “*la causa real que hay detrás de todo esto es el descontento en primer lugar de las autoridades conservadoras en ese momento es el descontento de los fabricantes afectados por éste método de trabajo*”, esto quizá fue lo fundamental de algunos profesores, que se vieron arrinconados por el método usado por Meyer, concluye:

“Pero el ayuntamiento fue dándose cuenta a cada mes que pasaba, de que el hostilizado Instituto podría liberarse económicamente y cada vez más, mediante el desarrollo de la producción de los talleres del presupuesto municipal. Con ello el Bauhaus se había escapado de las manos de los partidos locales como objeto de poder en disputa. Por esta razón se le dio el cerrojazo”.<sup>40</sup>

Hasta aquí las palabras de Meyer.

De manera que Meyer encara en su breve función 1927-1930 un problema que es irreversible y que va a terminar en su renuncia, en una carta bellísima que dirige al ayuntamiento en donde termina diciendo “*comprendo todo y no entiendo nada*” esto es, comprendía lo que estaba pasando, que el método de taller que él había propuesto lo había enfrentado diametralmente sobre todo con dos figuras: Vassily Kandinsky, desposado en una actitud abstracto idealista, además profundamente reaccionario porque a este hombre le había tocado participar en la primera experiencia del arte soviético y había salido de la Unión Soviética y Paul Klee, que con todo y que eran grandes artistas mostraron su mezquindad, yo diría, atacando la figura de Meyer, esto es acusándolo de propaganda comunista dentro del Instituto, promoviendo células comunistas y sobre todo gestionando un trabajo que colectivizaba a los talleres.

Esto tiene una repercusión evidente, por un lado libera a la Bauhaus del problema que desde la época de Gropius dió características a su funcionamiento, esto es, la absoluta dependencia que tenía el Instituto del Ayuntamiento de Dessau, en el momento en que Meyer encara la necesidad de hacer un trabajo colectivo y sobre todo producir objetos en los talleres, que a su vez se vendían, se encara con los profesores, los fabricantes y con las autoridades, esta es una presión tan fuerte que llega a plantearse por el propio Gropius la necesidad de remover a Meyer de su cargo, y de nombrar por supuesto a un arquitecto<sup>41</sup> mucho más dócil como siempre lo fue un gran arquitecto un hombre absolutamente descomprometido políticamente, ante esto

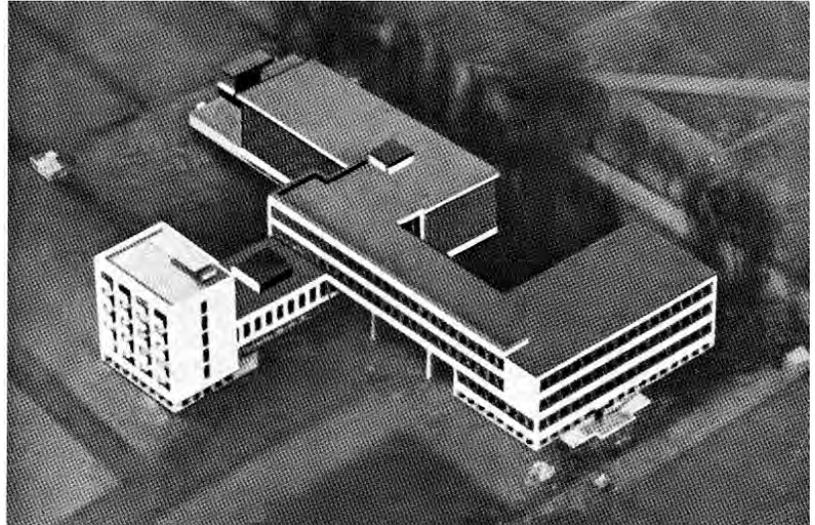
---

<sup>39</sup> Meyer, H. (1940). Publicado en Edificación, núm. 34. México.

<sup>40</sup> Meyer, H. (1940). Publicado en Edificación, núm. 34. México.

<sup>41</sup> El 1° de agosto de 1930, Meyer fue despedido del Bauhaus en Dessau por motivos políticos, su sucesor como director fue Ludwig Mies van der Rohe.

Meyer es evidente, tiene que abandonar la Bauhaus, pero comprometido como estaba en un trabajo colectivo resulta muy fácil entender que terminado el trabajo importante que tenía en esa época en 1930, se encuentra ante la disyuntiva de que hacer, sobre todo con las expectativas que su trabajo de director habían despertado en muchos profesores y alumnos, se enfrenta entonces al problema y lo resuelve por la vía del liderar el núcleo social del trabajo profesional.



**Imagen 50.** Vista aérea del edificio de la Bauhaus. 1926.  
**Fuente:** (Wringler, 1972 p. 184-185)



**Imagen 51.** Maestros de la Bauhaus, en el corredor que comunicaba el primer piso de edificio de los talleres con el ala de la escuela profesional. Diciembre de 1926. De izquierda a derecha. Wassily Kandinsky y su esposa Nina, Georg Muche, Paul Klee, Walter Gropius. En ese corredor, en el piso de debajo de la zona que unía el edificio de talleres con el ala de la escuela profesional, estaban las oficinas administrativas, y en el piso de arriba se alojaba la sección de arquitectura.

**Fuente:** (Wringler, 1962, p. 392)

## La Bauhaus en Dessau

### La Era de Hannes Meyer

Poco tiempo despues de que Gropius hubiera presentado la dimisión —es decir, probablemente en febrero de 1928—, Hannes Meyer, como futuro director del instituto, explico a los representantes de los estudiantes su programa de enseñanza. Indicó, con su tendencia filosofico colectivista, la dirección en que se desembolveria la Bauhaus en los años sucesivos; en realidad introdujo una nueva era.

“Comparemos la Bauhaus con una una fábrica: el director es simplemente un operario más, y el cambio de un operario no causa ningun transtorno al conjunto. ¿Qué es lo que ha de ser la Bauhaus y qué es lo que ha sido hasta ahora? La Bauhaus ha de ser una unión de trabajo artesanal, arte independiente y ciencia. Trabajo artesanal, no solo en el sentido de actividad técnica, sino tambien de figuración artistica. En el caso del arte independiente no hay necesidad de dar otras explicacions y por lo que se refiere a la ciencia creo que tambien ella surge l (puro) elemento espiritual.”  
 Imagen.... Los documentos de la Bauhaus, La Bauhaus en Dessau (era H. Meyer) Fuente: (Wrangler, 1972 p. 171)

**BAUHAUS, DESSAU, Wintersemester am Bauhaus: Das Bauhaus, Hochschule für Gestaltung in Dessau, Leitung Hannes Meyer, beginnt sein Wintersemester am 29. Oktober. — Lehrgänge: Gestaltungslehre, Werklehre, Architektur, Reklame und Druckerei, Fotografie, Tischlerei, Weberei, Wandmalerei, Metallwerkstatt, freie malerische und plastische Gestaltung. — Als Studierende sind zugelassen: vom 17. Lebensjahr an, auch ausgebildete Handwerker, Techniker und Architekten. Anmeldungen werden schon jetzt angenommen. — Nähere Bedingungen: durch das Bauhaus-Sekretariat, Dessau. (Anhalt, Deutsches Reich).**

Imagen 52. Anuncio de la Bauhaus en "Red", 1929 H.1S.30  
 Fuente: (Droste, 1989, p. 143)

Meyer

H Wittwer

Alf. Arndt

Edvard Heiberg

L. Hilberseimer

Walter Stam

Brenner

Hans Hilberseimer

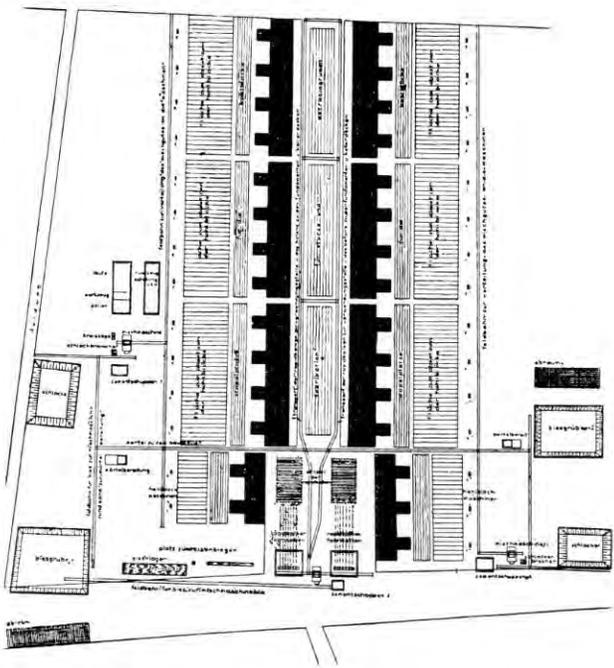
Walter Stam

Engemann

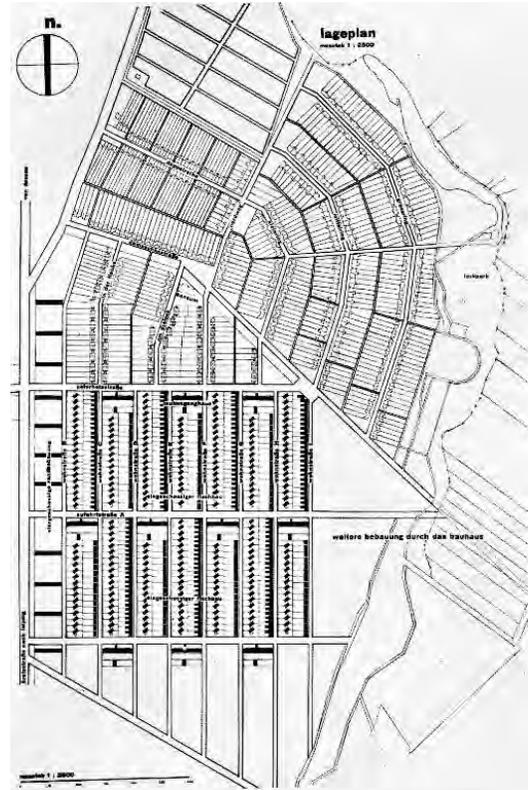
Brenner

Imagen 53. Las firmas de Hannes Meyer y de los profesores ordinarios e invitados nombrados por él: Hannes Meyer, Hans Wittwer, Alfred Arndt, Edvard Heiberg, Ludwig Hilberseimer, Walter Stam, Friedrich Engemann, Anton Brenner.  
 Fuente: (Wrangler, 1972 p. 172)





**Imagen 56.** Plano para la organización racional de la obra Suburbio de Dessau-Törten (año de construcción 1926)  
**Fuente:** Los documentos de la Bauhaus, La Bauhaus en Dessau (era H. Meyer)  
**Fuente:** (Wringler, 1972 p. 171)



**Imagen 57.** El barrio de Dessau-Törten, cuyos tres primeras secciones fueron construidas por Gropius 1926-1928, ampliado y proyectado por Hannes Meyer en 1928, quien hizo intervenir en la elaboración a la Sección de Arquitectura de la Bauhaus  
**Fuente:** (Wringler, 1972 p. 171)

Hannes Meyer

### Construir

Del periódico «bauhaus» (Dessau), año II, n.º 4, 1928.

La artística *exageración* con que Meyer expone sus tesis revela, junto a sus peculiaridades peculiares, también la necesidad implícita en la negación del

elemento estético (y por lo tanto también de un valor psíquico) y en su reducción al ámbito de la funcionalidad práctica.

### Construir

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.

Pero, ¿cómo se proyecta el planeamiento de una ciudad?, ¿o los planos de un edificio?, ¿composición o función?, ¿arte o vida???

*Construir es un proceso biológico. Construir no es un proceso estético*

La nueva vivienda, en su forma elemental, se convierte no sólo en una máquina para habitar, sino también en un aparato biológico que satisface las necesidades del cuerpo y de la mente. Para la nueva construcción, los tiempos modernos ponen a disposición nuevos materiales de construcción:

hormigón armado	woodmetall	madera contrachapada	euboolith	caseína	vidrio curado
goudron	goudron	hormigón celular	viscosa	silicona	madera sintética
caucho prensado	vidrio armado	torfoleum	eternit	goma sintética	xclotekt
resinas sintéticas	amianto	trolite	caucho	cuero sintético	tombak
materiales porosos	colas en frío	aluminio	yute		

Nosotros organizamos estos materiales de construcción en una unidad constructiva según principios económicos, de modo que cada forma, la estructura del edificio, el color de los materiales y la textura de las superficies nazcan automáticamente y sean determinadas por la vida (ambiente acogedor y prestigio no constituyen los «leit-motiv» en la construcción de la casa).

(Para el primero se mira al corazón humano y no a las paredes de la vivienda...!)

(El segundo proviene de la actitud del dueño de la casa y no de su alfombra persa!)

La arquitectura como «materialización de las emociones del artista» no tiene justificación alguna.

**La arquitectura como «continuación de la tradición constructiva» significa dejarse arrastrar por la historia de la construcción**

Pensar en la construcción en términos funcionales y biológicos, dar forma al proceso de la vida, lleva lógicamente a la construcción pura: este tipo de forma constructiva no conoce patria, es la expresión de una tendencia internacional del pensamiento arquitectónico. El internacionalismo es la ventaja de nuestra época. La construcción pura es el sello característico del nuevo mundo de las formas.

1. vida sexual	4. jardinería	7. higiene de la casa	10. calefacción
2. costumbres en el dormir	5. higiene personal	8. manutención del auto-móvil	11. asoleo
3. animales domésticos	6. protección contra la intemperie	9. cocina	12. servicios

**Imagen 58.** La sección de Arquitectura fue dirigida durante este periodo por Hannes Meyer, que dio personalmente lecciones teóricas. La enseñanza en la Sección de Arquitectura

**Fuente:** (Wringler, 1972 p. 184-185)

## Hannes Meyer

### Mi expulsión de la Bauhaus.

Meyer publicó una carta abierta a Frisgess como respuesta a su despido de fecha de 1 de agosto de 1930.

La carta pone en manifiesto méritos incontestables de Meyer, pero también lo irrealizable de su intento de fundir su concepción, centrada sobre todo en prestaciones sociales y cuantitativas, con la sustancia de la Bauhaus, tal como la había recibido de la Era Gropius

*...Construir no es una obra emocional del individuo, sino una acción colectiva. Construir es la organización social, psíquica, técnica y económica de los procesos vitales. Construir es una demostración filosófica, y la fuerza de carácter es una premisa indispensable para la creación de grandes obras.*

*Enseñé a los estudiantes la conexión entre construcción y sociedad, el camino que conduce de la intuición formal a la investigación científica en el*

*campo de la construcción y la exigencia de anteponer las necesidades populares al lujo. Les enseñé a despreciar la ambigua variedad de las realidades idealistas y aspiré con ellos a la única realidad accesible de la mensurabilidad, de la visibilidad de la ponderabilidad*

*...Cuando me faltaba el apoyo de los estudiantes y de los profesores de la Bauhaus exultó. La prensa local de Dessau se abandonó a un delirio moralista. De la torre Eiffel, descendió en picado el cóndor de la Bauhaus Gropius y hundió con rencor su pico en mi despojos directorales; en el Adriático W. Kandinsky se estiró satisfecho en la arena: se había conseguido.*

... la Bauhaus, tan gravemente contagiada por mí del espíritu del marxismo. La moral, la disciplina, las buenas costumbres y el orden han de volver a la Bauhaus del brazo de las Musas como sucesor mío usted ha escogido a Mies van der Rohe, por consejo de Gropius y no, como prescribe el reglamento por indicación del Consejo de Maestros. Mi colega, digno de conmiseración tiene la misión de eliminar mis contribuciones utilizando el pico, en feliz recuerdo del pasado monolítico de la Bauhaus. Este torpe materialismo deberá ser combatido con los medios más duros de que se disponga, y de esta manera la vida viva deberá ser arrancada de este barrancón de un blanco inmaculado que es la Bauhaus...

... Adivino todo esto pero no lo entiendo.

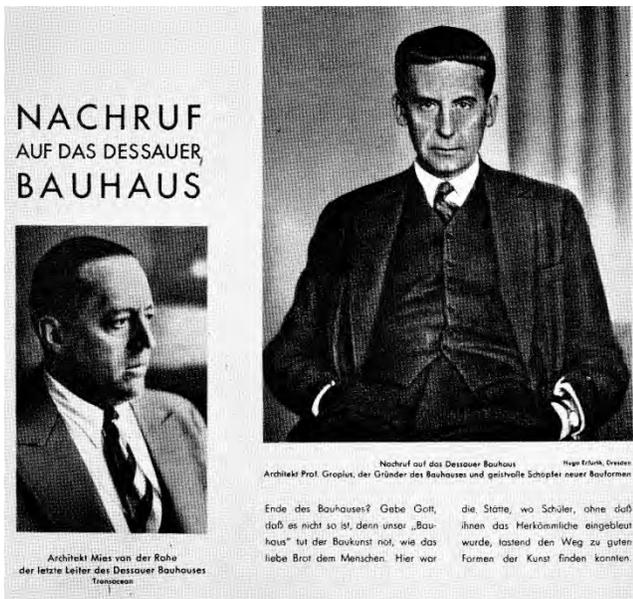
Del periódico "Das Tagebuch Berlin" 16 de agosto de 1930. (Wringler, 1972, p-199-202)



Imagen 59. Wassily Kandinsky y Paul Klee, 1929

Foto: Nina Kandinsky y Lily Klee

Fuente: (Kesten, 1972, p.127)



**Imagen 60.** Necrología para la Bauhaus de Dessau. Página del periódico. Del “Neue Leipziger Zeitung” 4 de septiembre de 1932. En las dos fotografías: Mies van der Rohe y Gropius. “¿Fin de la Bauhaus? Quiera el cielo que no sea así, porque nuestra Bauhaus es necesaria para la arquitectura como el pan para el hombre. Este era el lugar en que los estudiantes, sin que se les inculcara la tradición podían hablar ensayando y volviendo a ensayar, la vía de as buenas formas del arte.

**Fuente:** (Wringler, 1972, p.532)



**Imagen 61.** Hannes Meyer, Director de la Bauhaus, 1928-1930 y un representante importante del funcionalismo en la arquitectura de la nueva construcción.

**Fuente:** (Droste, 1972, p.8)

## Hannes Meyer, camino a la Unión Soviética. 1930-1936

La “brigada Hannes Meyer”<sup>42</sup> liderada por Meyer, formada por dibujantes, técnicos, ingenieros, economistas, etc., con un grupo de brillantes arquitectos entre los cuales estuvieron, los hermanos Bruno y Max Taut, Philie Totziner entre otros<sup>43</sup>, que se encaminan entonces a la Unión Soviética, que se van junto con otras brigadas alemanas a trabajar a la URSS, donde les ofrecen un lugar muchísimo más amplio de más amplias miras y de más ambiciosas posibilidades, y curiosamente se encuentran con el problema que se había gestado también ahí, en los talleres de Moscú, yo diría los más importantes creadores de la vanguardia soviética habían pasado o estaban presentes entre los años 20's y 30's, en esta experiencia, sin embargo hay un texto de Meyer tremendamente duro que no deja de señalar un aspecto que se ha criticado y me parece que es válido reprochar a esta experiencia de la vanguardia soviética, su falta de contacto curiosamente con la realidad que pretendía transformar. La escuela es atacada primero veladamente por elementos inclusive que alegaban un retorno necesario a la arquitectura clasista, para que las masas entendieran este paso que significaba una revolución socialista y sobre todo el juicio crítico que se hizo al trabajo cada vez más interesante desde el punto de vista formal, pero más separado de las necesidades reales del pueblo soviético, a diez y doce años de su revolución socialista.

Hannes Meyer, es bastante claro también en un texto publicado por Patricia Rivadeneyra, además extraordinariamente vigente, hace un análisis crítico de esta experiencia reprobando el alejamiento que de la realidad había tenido la vanguardia constructivista soviética. En este momento estaba Meyer por hacer la experiencia en su paso por la Unión Soviética de 1930 a 1936, a Meyer le tocó iniciar la transformación de los planes de estudio en el Instituto de Arquitectura en Moscú<sup>44</sup>, conforma otra experiencia pedagógica que unía la enseñanza con los departamentos de producción del estado y que buscaba sobre todo unir el trabajo de los institutos, de las universidades, con el trabajo productivo y con las necesidades específicas del pueblo soviético.

La experiencia la describe de manera yo creo que mucho más importantemente pormenorizada en un trabajo que se publica en la Ciudad de México en 1942, que se refiere a dos conferencias que da Meyer en la Ciudad de México: “la formación del arquitecto” y “el arquitecto soviético”, en los cuales analiza la transformación pedagógica que se da en la Unión Soviética sobre todo en el área de arquitectura y del urbanismo uniéndolas poniendo a un lado las escuelas de artes y oficios, separando entonces del campo de acción de los arquitectos urbanistas y liderando durante todo ese tiempo como un estipendio dado por los ministerios de construcción.

---

<sup>42</sup> Meyer marcha a Moscú con siete de sus estudiantes agrupados en la brigada "Rotfront". Participan en el esfuerzo de equipamiento de la Unión Soviética como colaboradores del Instituto Nacional para la Construcción de Liceos Técnicos (Giprowtus). Meyer añade a ello actividades de enseñante en el Instituto de Arquitectura (WASI) de Moscú y de consultor en el seno del Instituto de Planificación Urbanística (Guiprogor) y de la Comisión de Construcción del Palacio de los Soviets. En 1932 participa en el concurso para la revisión del plan director de extensión del Gran Moscú, y multiplica, hasta 1936, los proyectos para el desarrollo de ciudades industriales en la URSS. Fuente: [https://www.urbipedia.org/hoja/Hannes\\_Meyer](https://www.urbipedia.org/hoja/Hannes_Meyer)

<sup>43</sup> Bruno (1880-1938) y Max Taut (1884-1967). Arquitectos alemanes.

<sup>44</sup> En 1930, a Meyer lo nombran profesor en el Instituto de Arquitectura WASI de Moscú (Escuela Superior de Arquitectura WASI)

La brigada que iba a realizar y realizó en los trabajos sobre el Plan de Desarrollo Urbano de Moscú, en todos los escritos es muy reticente a hacer una crítica a la Unión Soviética, por el fenómeno que también se empieza a gestar a partir de los años 30's, esto es el ascenso o por lo menos el cambio de una arquitectura de vanguardia<sup>45</sup> como hasta esa época había sido, a una arquitectura más comprometida más identificada con los viejos esquemas del academicismo de la Unión Soviética.

Reinicia con las propuestas para el Palacio de los Soviets, en el cual, por ejemplo concursó Le Corbusier, es aceptada y premiada la propuesta que significa un regreso evidente a la arquitectura clásica, a la arquitectura de la academia y un retroceso entonces de las posturas de toda la vanguardia constructivista soviética, figuras como por ejemplo; los hermanos Ginzburg<sup>46</sup>, pasan progresivamente a una actividad marginal, alguna de estas personas inclusive no vuelven a construir literalmente nada en toda su vida.

Se inicia una transformación en todo el aparato de producción soviético, que en términos estrictamente sociales es muchísimo más interesante de lo que podía haber sucedido con la vanguardia soviética, esto es una estandarización de la construcción, una liga directa entre los institutos, universidades y los medios de producción, las fábricas, los obreros y estudiantes en un plan de desarrollo que le fijaban a los estudiantes un estipendio que entraban al instituto o a la universidad se les consideraban empleados del estado y por medio de una serie de actividades prácticas dentro de las brigadas de trabajo en obras específicas.

Yo no he podido averiguar en ninguno de sus escritos como queda revelada su salida de la Unión Soviética, pero es evidente que los alemanes, estos brigadistas que llegaron a partir de los años 30's a la URSS, iniciaron el retorno a sus respectivos países con alguna diferencia, los hermanos Max y Bruno Taut regresaron también en 1934 y finalmente Meyer regresa en 1936 a Suiza dónde radica hasta 1938, en el momento en que es invitado por el gobierno mexicano a incorporarse a lo que fue también otra de sus extraordinarias experiencias dentro de la pedagogía, que no del ejercicio de la arquitectura, del cual era un brillante exponente.

Yo quisiera terminar diciendo que la figura de Meyer sigue siendo desafortunadamente la de un gran desconocido, la prueba es de que si ustedes tratan de hacer una investigación sobre su obra, solo encontrarán un libro escrito, publicado por una editorial además muy pequeña, el trabajo que se ha hecho, ha sido extraordinariamente importante el de Patricia Rivadeneyra<sup>47</sup>, en los Cuadernos de Arquitectura, que también ha publicado el Instituto Nacional de Bellas Artes.

La experiencia entonces de Meyer en la Unión Soviética, señala contra lo que sucedió con sus otros dos colegas Walter Gropius y Mies Van der Rohe, que curiosamente el único de estos directores que si tiene una actividad yo diría reiteradamente coherente alrededor de toda su

---

<sup>45</sup> Hannes Meyer fue nombrado profesor en la Escuela Superior de Arquitectura en Moscú. A partir de 1934, dirigió el Gabinete de Vivienda en la Academia de Arquitectura. Enseñó urbanismo hasta 1936.

Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Hannes\\_Meyer](https://es.wikipedia.org/wiki/Hannes_Meyer)

<sup>46</sup> Moisei Ginzburg (1892-1946) Arquitecto ruso, en gran medida, sus ideas forman la base teórica del constructivismo. En 1926 los constructivistas fundan la Unión de Arquitectos Contemporáneos (OSA). Además de Ginzburg, los miembros de esta organización incluyen a Alexandr, Viktor y Leonid Vesnin, entre otros. Ginzburg fue el editor en jefe del portavoz de OSA, la revista "Arquitectura Contemporánea" (CA), que iba a ser muy influyente.

<sup>47</sup> Patricia Rivadeneyra Barbero. Tesis para optar por el Grado de Maestría en Historia del Arte, 1982. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. México, D.F.

vida es Meyer, no se trata de romper lazos en favor de uno o de otro, pero es evidente que la personalidad más coherente en la Bauhaus, fue sin duda la personalidad de Meyer, se comprometió en el momento que estuvo en el Bauhaus, por eso tuvo que renunciar, se comprometió con los brigadistas y con el movimiento hacia la Unión Soviética, también en su venida a la experiencia mexicana, de manera que tacharle como hizo Gropius como un radical pequeño burgués, es no solo desproporcionado sino señala con toda claridad para cualquier persona medianamente enterada la mediocridad intelectual de Gropius y la extraordinaria coherencia de una personalidad como Meyer que en el centenario de su nacimiento sigue y permanece aún como un formidable desconocido y como un extraordinario arquitecto reconocido, inclusive por personalidades en su época, y personalidades después de su época, prueba de ello es que fue un hombre que tuvo la oportunidad también de colaborar y trabajar en algunas empresas en Estados Unidos y rehusó hacerlo por venirse a encabezar una experiencia en un país absolutamente desconocido para él como era en ese entonces México, de manera que yo diría que como mejor tributo a la obra de Meyer esta su extraordinaria coherencia política, pero sin duda también su coherencia como arquitecto.

Meyer, un hombre que vivió comprometido desde su formación con la arquitectura, con el urbanismo y que alrededor de toda su vida a la cual además desafortunadamente pudo construir muy poco, precisamente por esta coherencia que obliga a tener que rechazar en algunos momentos tentadoras ofertas, que no fue el caso de ninguno de los otros directores del Bauhaus por mencionar solo un asunto y hacerles finalmente la invitación a la lectura de estos textos de Meyer que aún después de tantos años a la fecha siguen en algunos casos con una enorme vigencia, por ejemplo la extraordinaria y yo creo la inaudita experiencia en nuestro país, aportación que hizo Meyer para la revolución pedagógica y lo que significó su participación en el Politécnico, así como la influencia que tuvo en el Urbanismo y la Planificación en México, no creo que haya sido cabalmente conocida y mucho menos creo tratada de incorporar como una elemental justicia a los planes de estudio de nuestras universidades, eso sería todo gracias.



**Imagen 62.** Salida de la Bauhaus en Dessau, 1930: Bela Scheiffer, Antonio.  
**Fuente:** (Tolziner, 1989, p.249)



**Imagen 63.** Ex-Alumnos de la Bauhaus en la manifestación del 1 de mayo de 1931 en Moscú.  
**Fuente:** (Tolziner, 1989, p.250)

# БАУХАУЗ ДЕССАУ 1928—1930

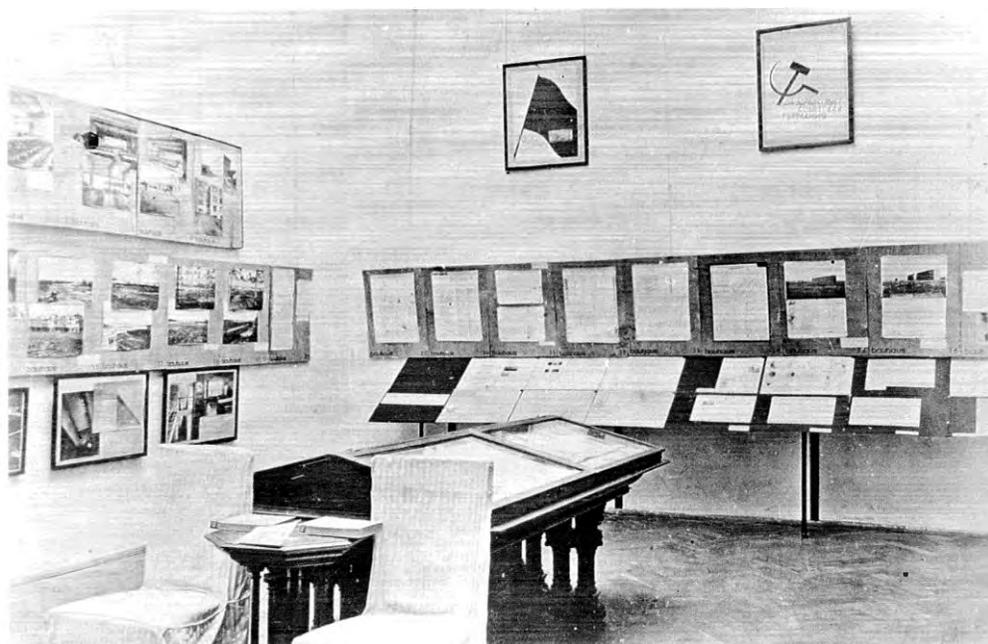


ВОКС  
ГМЗ  
1931

**Imagen 64.** Portada del catálogo de la exposición "Bauhaus Dessau 1928-1930", Moscú. 1931 de mayo de Gebhard, 1930.  
**Fuente:** (Tolziner, 1989, p.253)



**Imagen 65.** Sala de la exposición "Bauhaus Dessau, 1928-1930" en el Museo Estatal de Arte Nuevo Occidental de Moscú 1931.  
**Fuente:** (Tolziner, 1989, p.254)



**Imagen 65.1.** Sala de la exposición "Bauhaus Dessau, 1928-1930" en el Museo Estatal de Arte Nuevo Occidental de Moscú 1931.  
**Fuente:** (Tolziner, 1989, p.254)

**HANDELSVERTRETUNG**  
**der U. d. S. S. R.**  
**IN DEUTSCHLAND**

**ТОРГОВОЕ ПРЕДСТА-**  
**ВИТЕЛЬСТВО С.С.С.Р.**  
**В ГЕРМАНИИ**

Авт./Отд.: **Строительное Бюро**

BERLIN **3535**

Telegrammadr. **3535**  
 Telexr. **43P**

Fernsprecher: **A 7 D5aboff 6800-14**

**В 35, Курфюрстенштр. 3**

Ihre Zeichen **В/эпак**    Ihr Schreiben vom **11**    Unsere Zeichen **М/Вм**    Berlin, **11**  
 Datum **11**    Datum **11**    Datum **11**    Datum **11**  
 Oktober    Oktober    Oktober    Oktober  
 1930    1930    1930    1930

Betreff: **УДОСТОВЕРЕНИЕ**

Касается:

Настоящим удостоверяем, что арх.  
 Ганнес Мейер едет в СССР по приглашению  
 Главпромкадра.

Поэтому просим принять во внимание  
 что он имеет право вести с собой архитек-  
 турн. планы, технические статьи, фотографии  
 и около 150 диапозитивов, как материал для  
 докладов и пишущую машинку.

Зав. Строительным Бюро  
 Марк / *Meyer*

Stat. Form. A5  
 Org. 284  
 60000. 6.30

Im Schriftwechsel bitten wir unsere Nummer und Betreff an  
 die obere Abteilung zu schreiben.

Прислать в письме номер и предмет к  
 вышестоящему отделу.

Циркулярный штамп: **Уполномоченный при Торговом Представительстве в Германии С.С.С.Р.**

**Imagen 65.2.** Certificado de la agencia comercial de la URSS en Berlín para Hannes Meyer del 11, 10, 1930  
**Fuente:** (Jung, 1989, p.268)

СНК СССР  
**ВСЕСОЮЗНАЯ АКАДЕМИЯ АРХИТЕКТУРЫ**  
 Москва, Б. Дмитровка, 24

ACADEMIE D'ARCHITECTURE de l'Union des Republics Sovietiques Socialistes  
 MOSCOW, B. Dmitrovka, 24

ACADEMY OF ARCHITECTURE of the Union of Soviet Socialist Republics  
 Moscow, B. Dmitrovka, 24

"16" ноября 1930

**УДОСТОВЕРЕНИЕ**

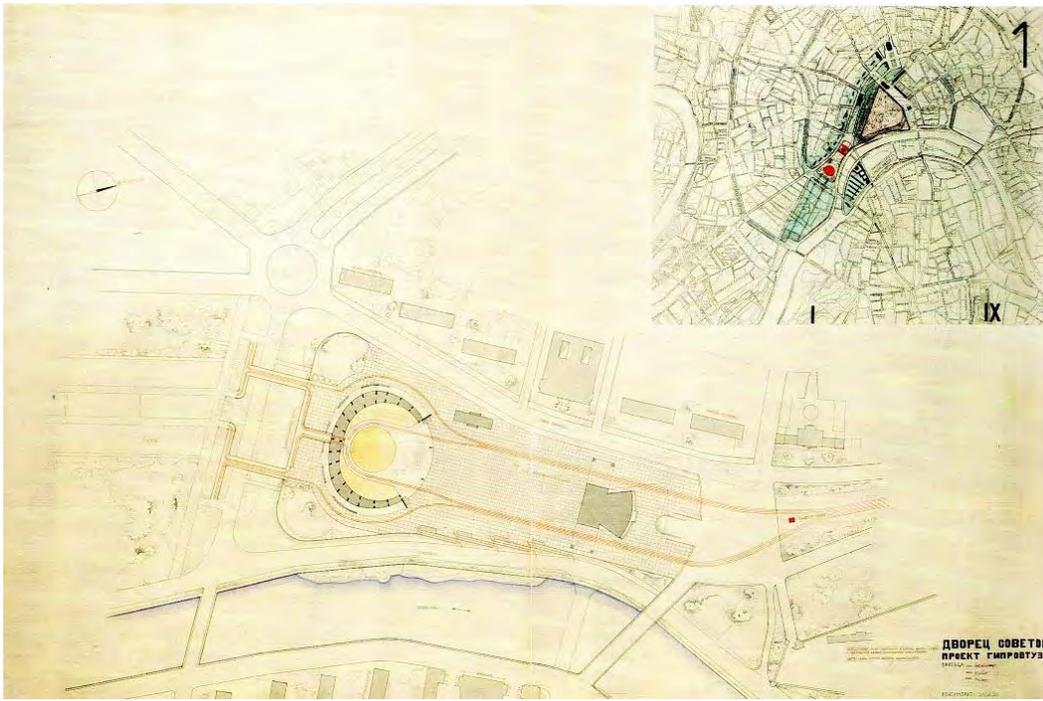
дано швейцарскому гражданину ГАННЕС-МАНУ *Hannes Meyer* / в том, что он с 15 апреля 1934г. по 28 октября 1935г. состоял на работе во Всесоюзной Академии Архитектуры в должности научного руководителя по исследованиям в области жилых и общественных зданий.

Всесоюзная Академия архитектуры также подтверждает, что в 1930г. по инициативе г-на Ганнес-Мейера в СССР он был избран профессором Московского Архитектурного института по решению общего собрания студентов, профессоров и преподавателей этого института.

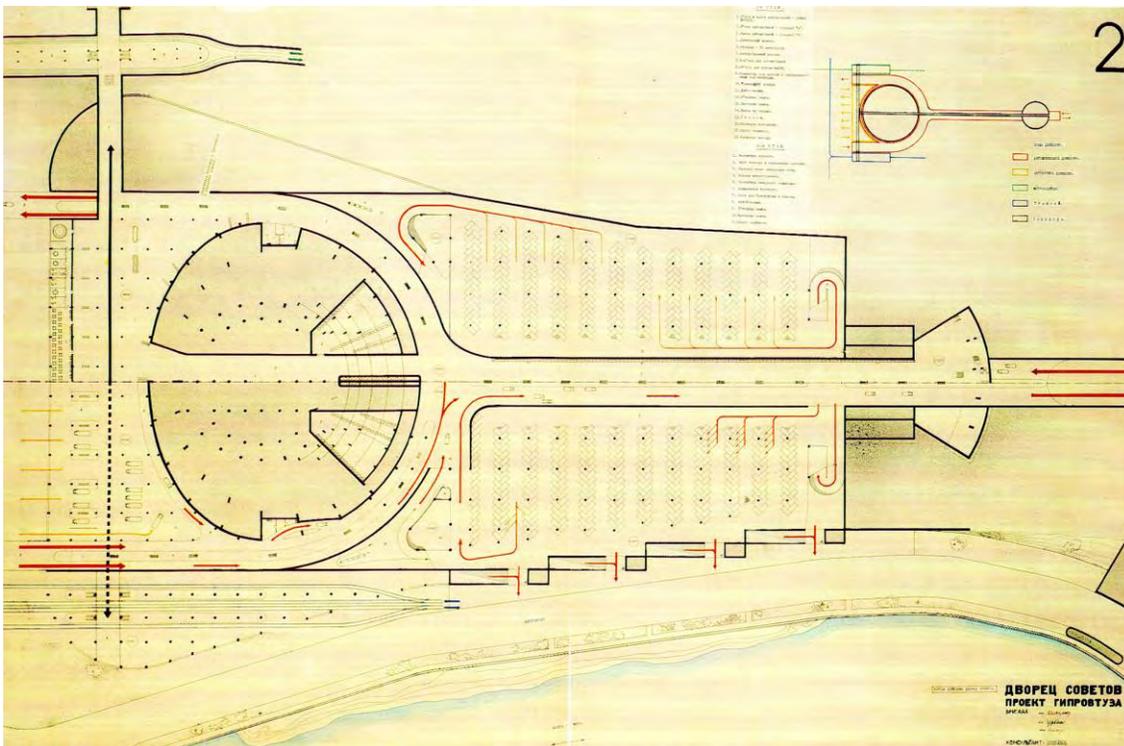
РЕКТОР ВСЕСОЮЗНОЙ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ *M. V. Kozlov*  
 /Козлов М.В./

УЧЕБНЫЙ СЕКРЕТАРЬ *L. M. /*  
 /проф. Людвиг Г.М./

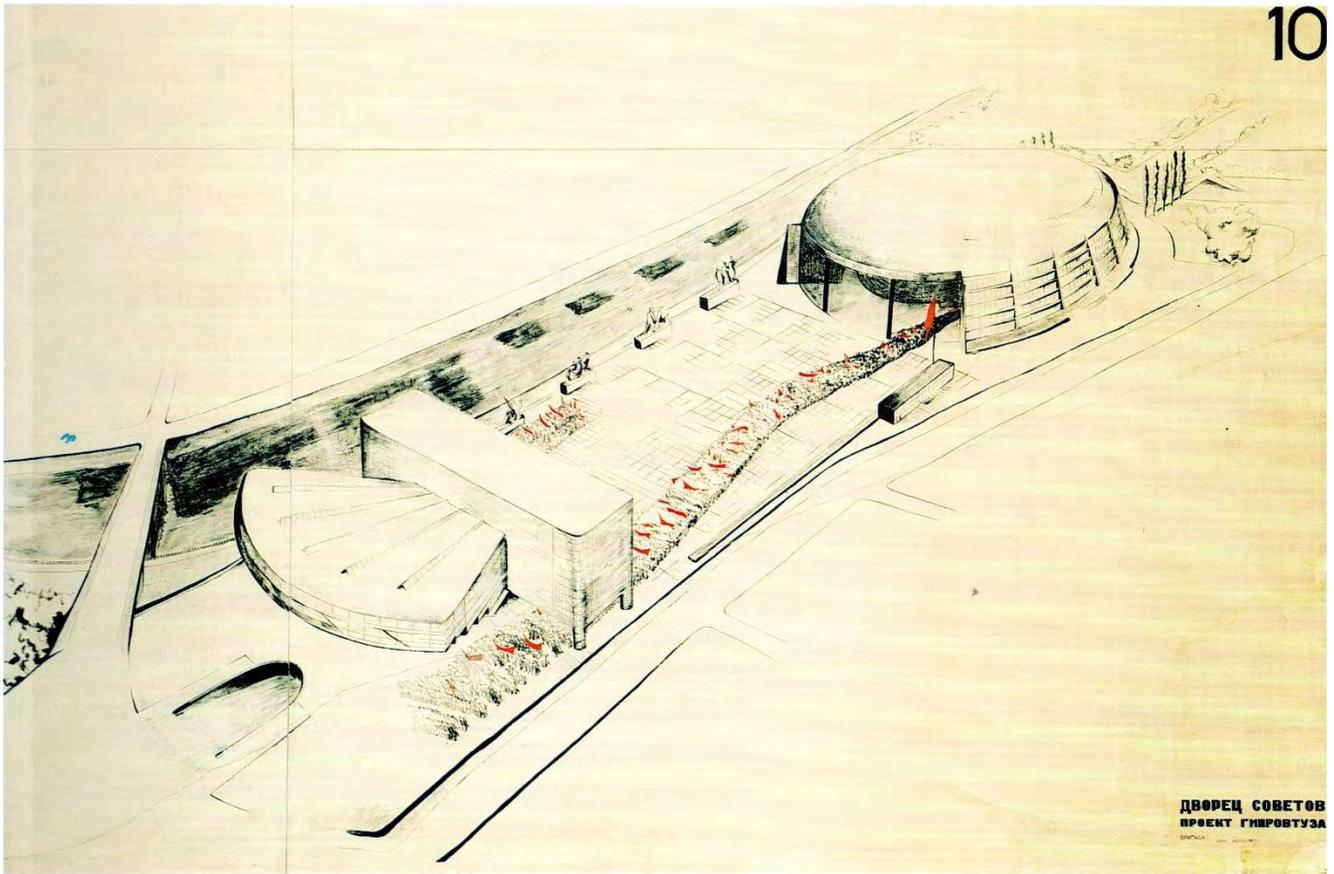
**Imagen 65.3.** Certificado de arquitectura académica de Hannes Meyer, 15.4.1934bis 28.10.1935 trabajó como jefe científico de investigación en el campo de la edificación residencial y pública. **Fuente:** (Jung, 1989, p. 286)



**Imagen 66.** Philipp Totziner, Anotinine Urban, Tibor Weiner, Hannes Meyer (consultor) concurso de diseño Palacio de los Soviets Moscú, 1931. Fotografía 39.  
**Fuente:** (Tolziner, 1989, p.256)

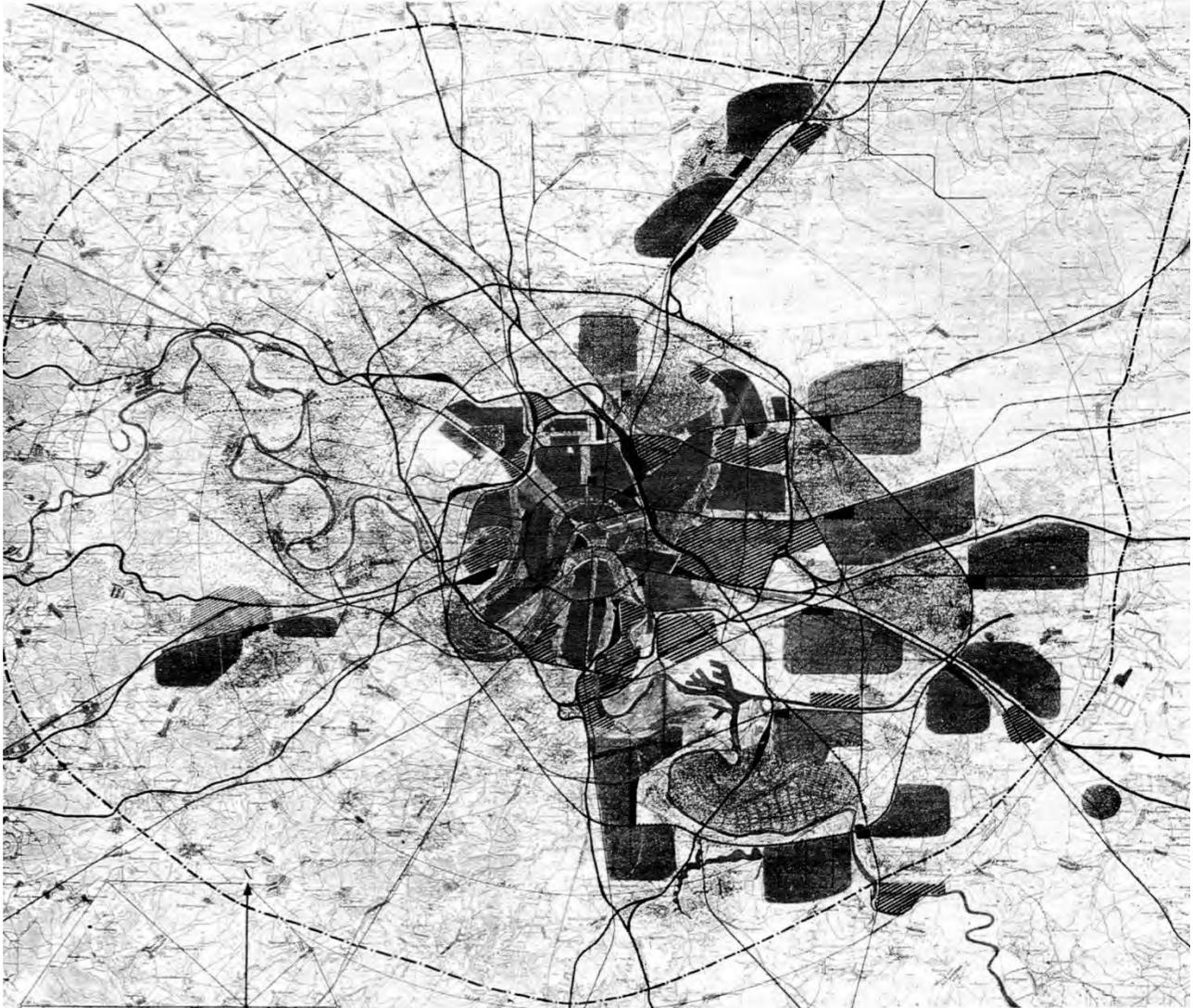


**Imagen 67:** Philipp Totziner, Anotinine Urban, Tibor Weiner, Hannes Meyer (consultor) concurso de diseño Palacio de los Soviets Moscú, 1931. Fotografía 40.  
**Fuente:** (Tolziner, 1989, p.256)



**Imagen 68.** Philipp Totziner, Anotinine Urban, Tibor Weiner, Hannes Meyer (consultor) concurso de diseño Palacio de los Soviets Moscu, 1931. Fotografía 48.

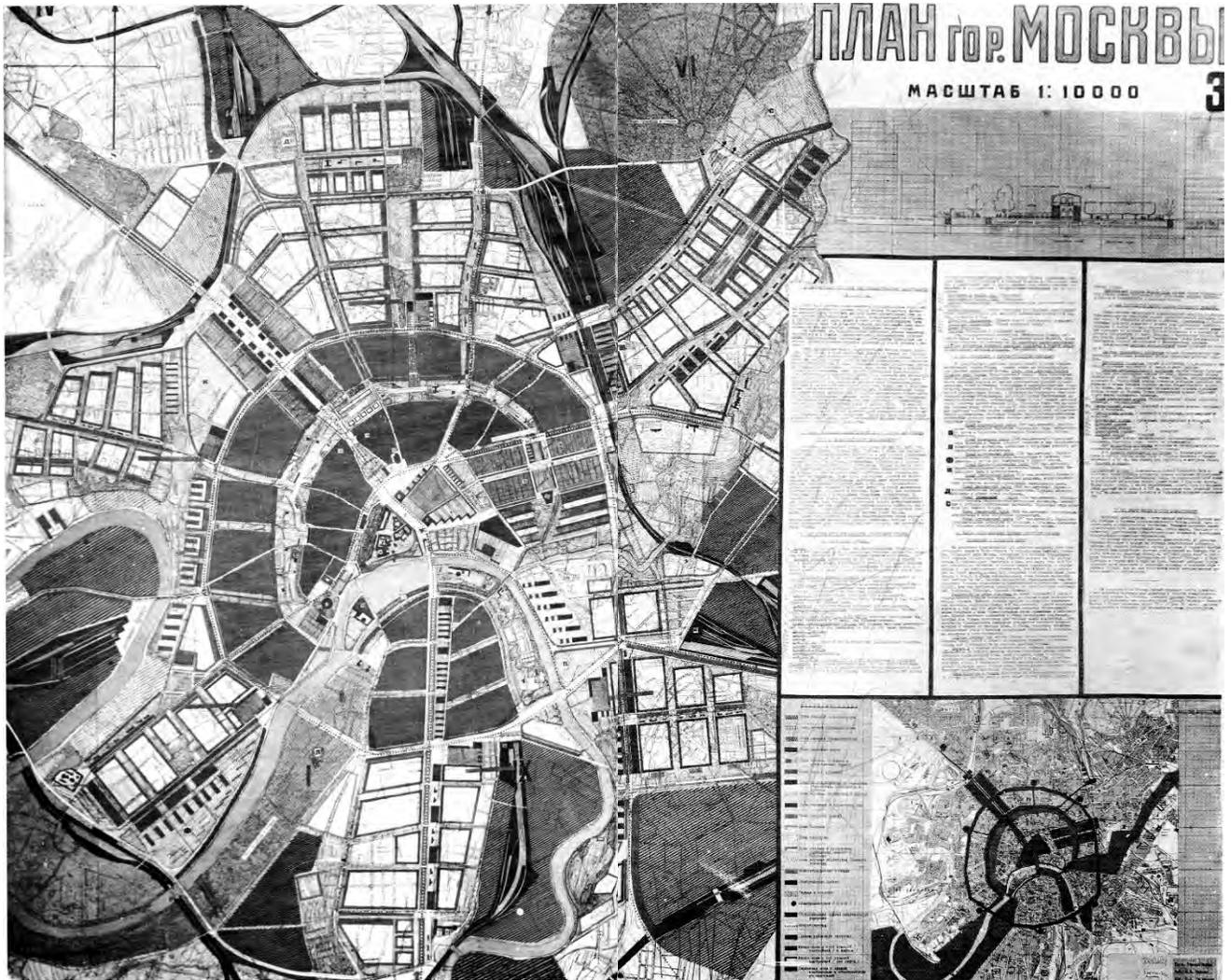
**Fuente:** (Tolziner, 1989, p.260)



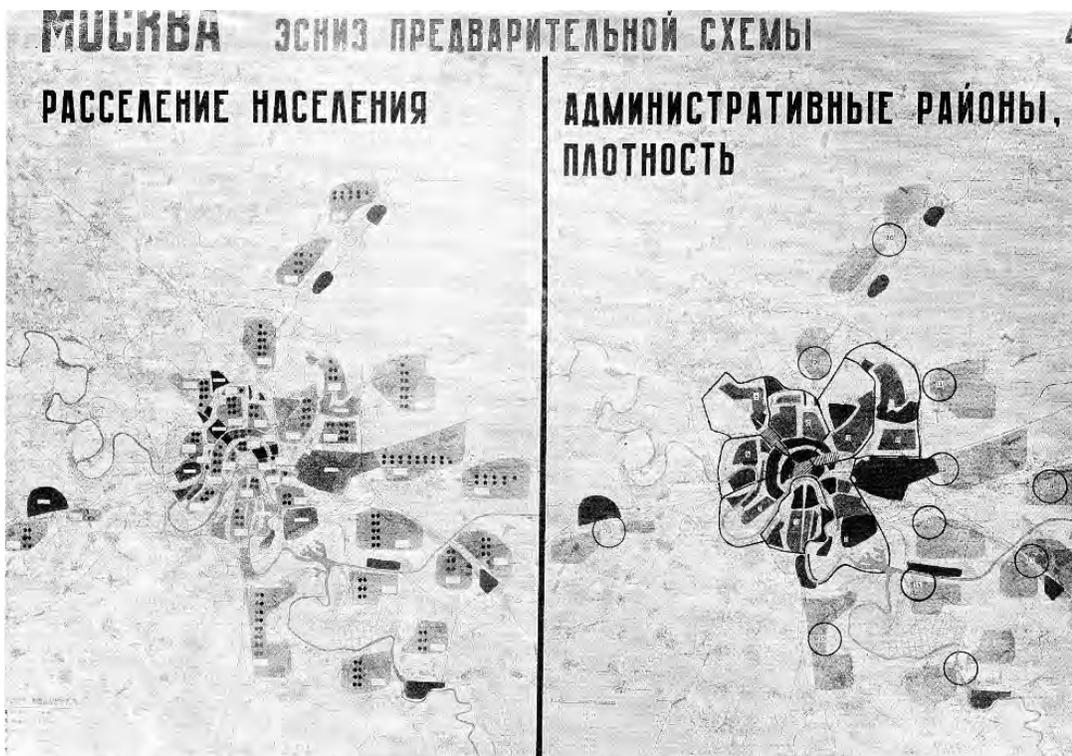
**Imagen 69.** Hannes Meyer. Plan de ampliación y reconstrucción del Gran-Moscú, 1932, Esquema General.  
**Fuente:** (Jung, 1989, p. 270)



**Imagen 70.** Hannes Meyer. Plan de ampliación y reconstrucción del Gran-Moscú, 1932, Esquema General. Fuente: (Jung, 1989, p. 270)

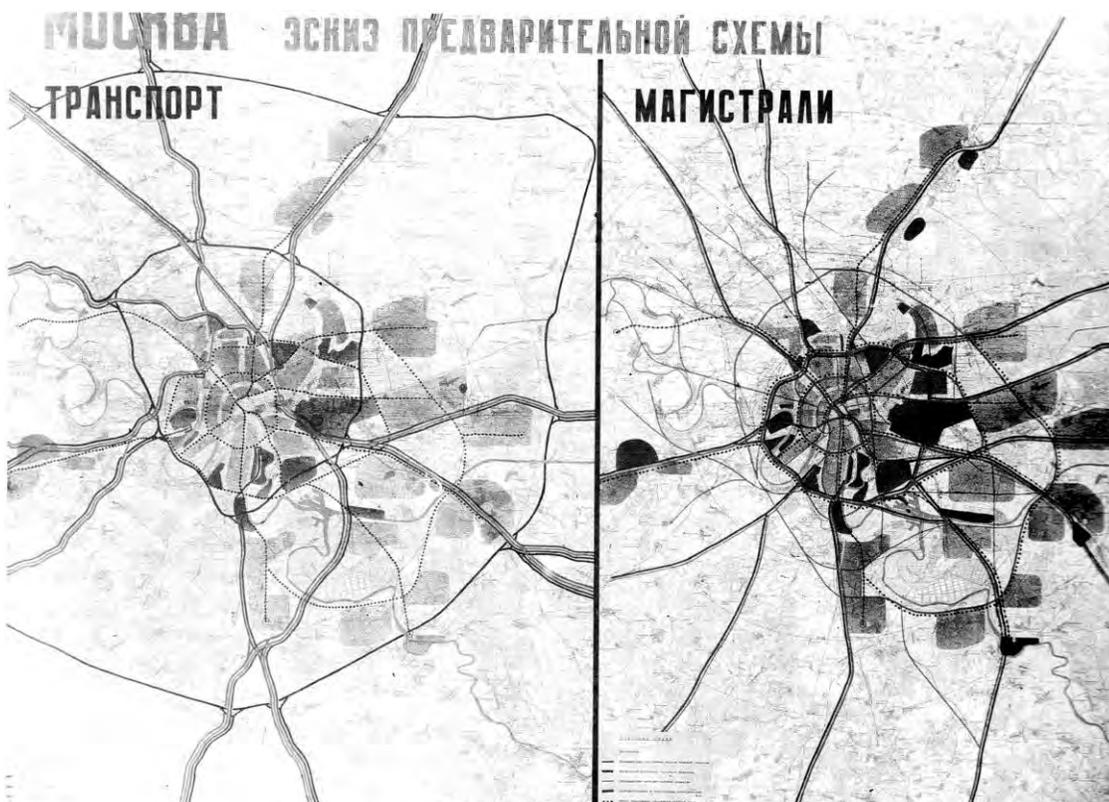


**Imagen 71.** Hannes Meyer. Plan de ampliación y reconstrucción de Gran-Moscu, 1932, reconstrucción del centro.  
**Fuente:** (Jung, 1989, p. 272-273)



**Imagen 72.-** Hannes Meyer. Plan de ampliación y reconstrucción de Gran-Moscú, 1932, reconstrucción del centro.

**Fuente:** (Jung, 1989, p. 274)



**Imagen 73.** Hannes Meyer. Plan de ampliación y reconstrucción de Gran-Moscú, 1932, reconstrucción del centro.

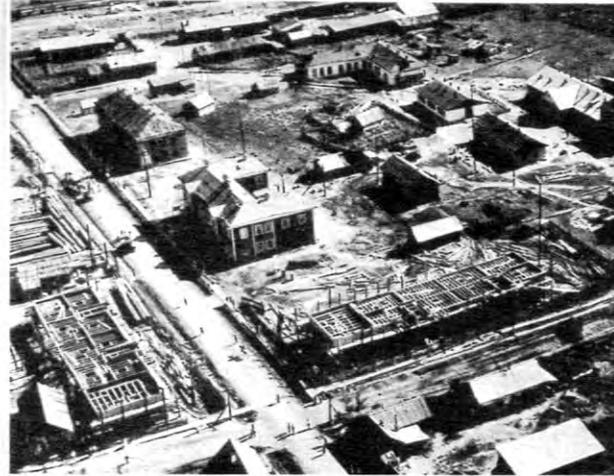
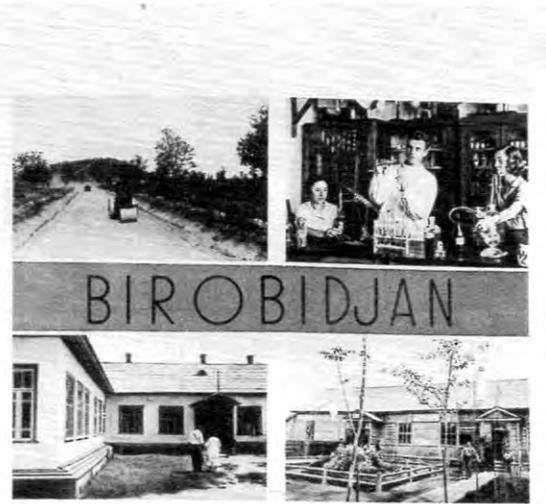
**Fuente:** (Jung, 1989, p. 275)



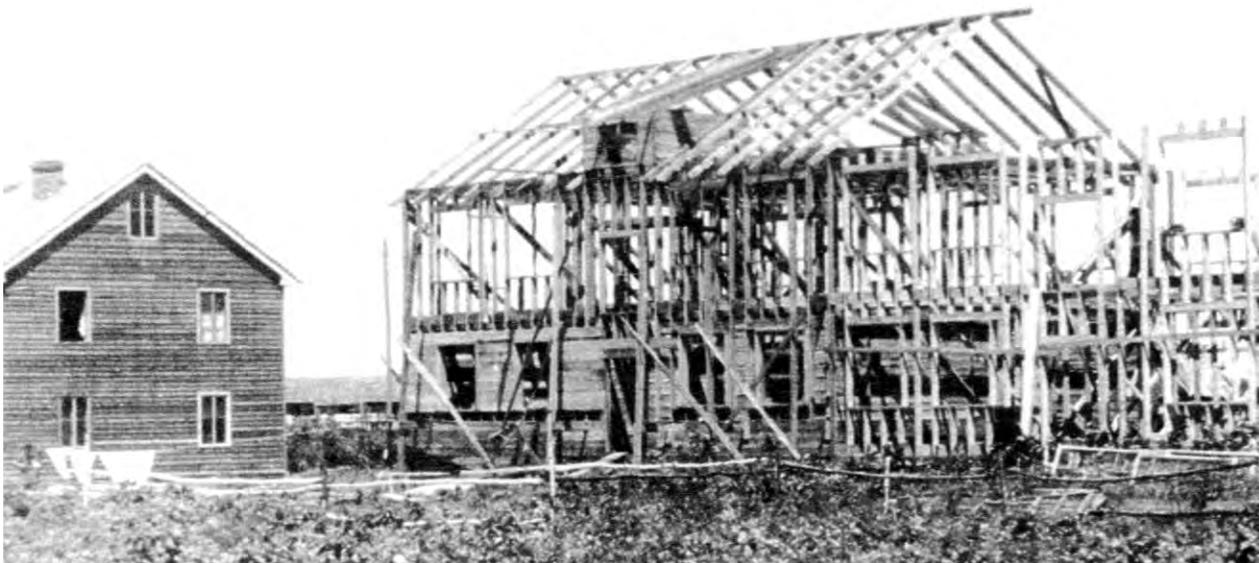


**Imagen 75.** Hannes Meyer, Planificación de la nueva ciudad Sozgorod a Gorkach como extensión entre Molotovo y Perm, 1932.

**Fuente:** (Jung, 1989, p. 279)



17



**Imagen 76.** Hannes Meyer. Documentación "Birobidscha" en el Zeitschrift "URSS en construcción en 1935.

**Fuente:** (Jung, 1989, p. 282)

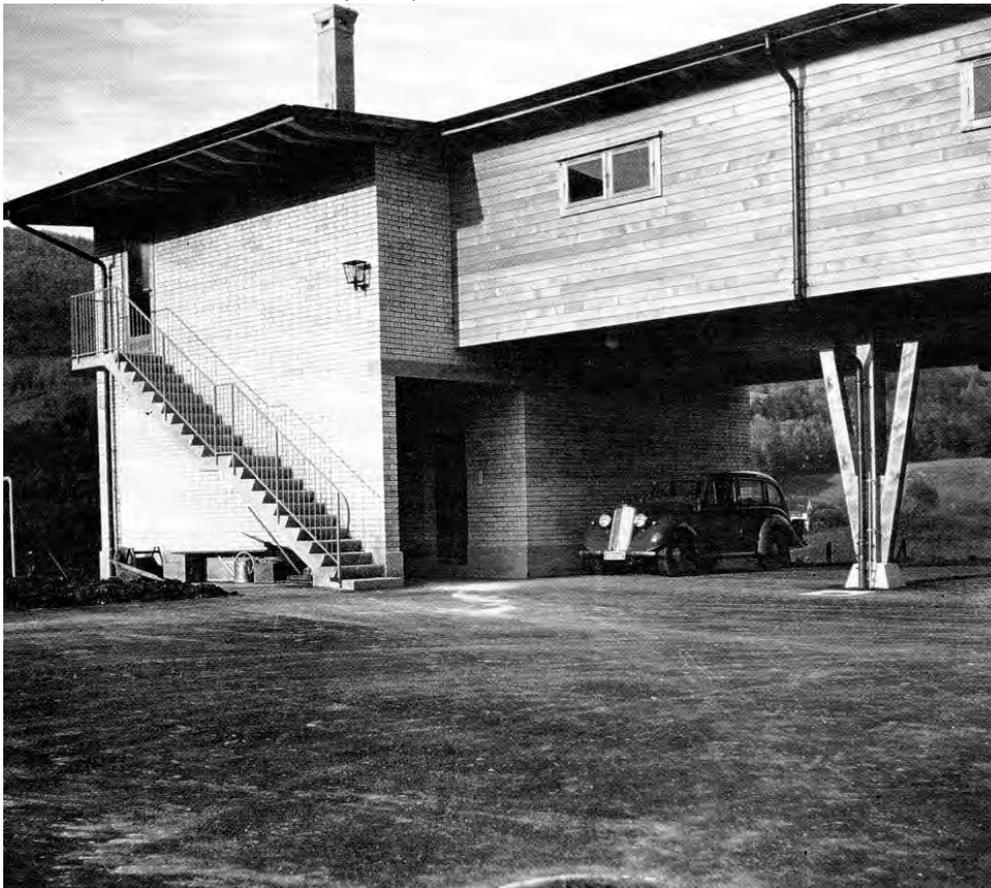
**Imagen 77.** Imagen. "Birobidscha", construyendo una casa de dos pisos, 1933. Fotógrafo: Hannes Meyer.

**Fuente:** (Jung, 1989, p. 282)





**Imagen 79.-** Hannes Meyer. Hogar infantil cooperativo. Mümliswil, 1937-39, vista sureste.  
**Fuente:** (Dokumentation, 1989, p. 295)



**Imagen 80.** Vista al patio de la cochera, dormitorio y "sala abierta" para deportes, juegos, tumbonas y estacionamiento.  
**Fuente:** (Dokumentation, 1989, p. 297)

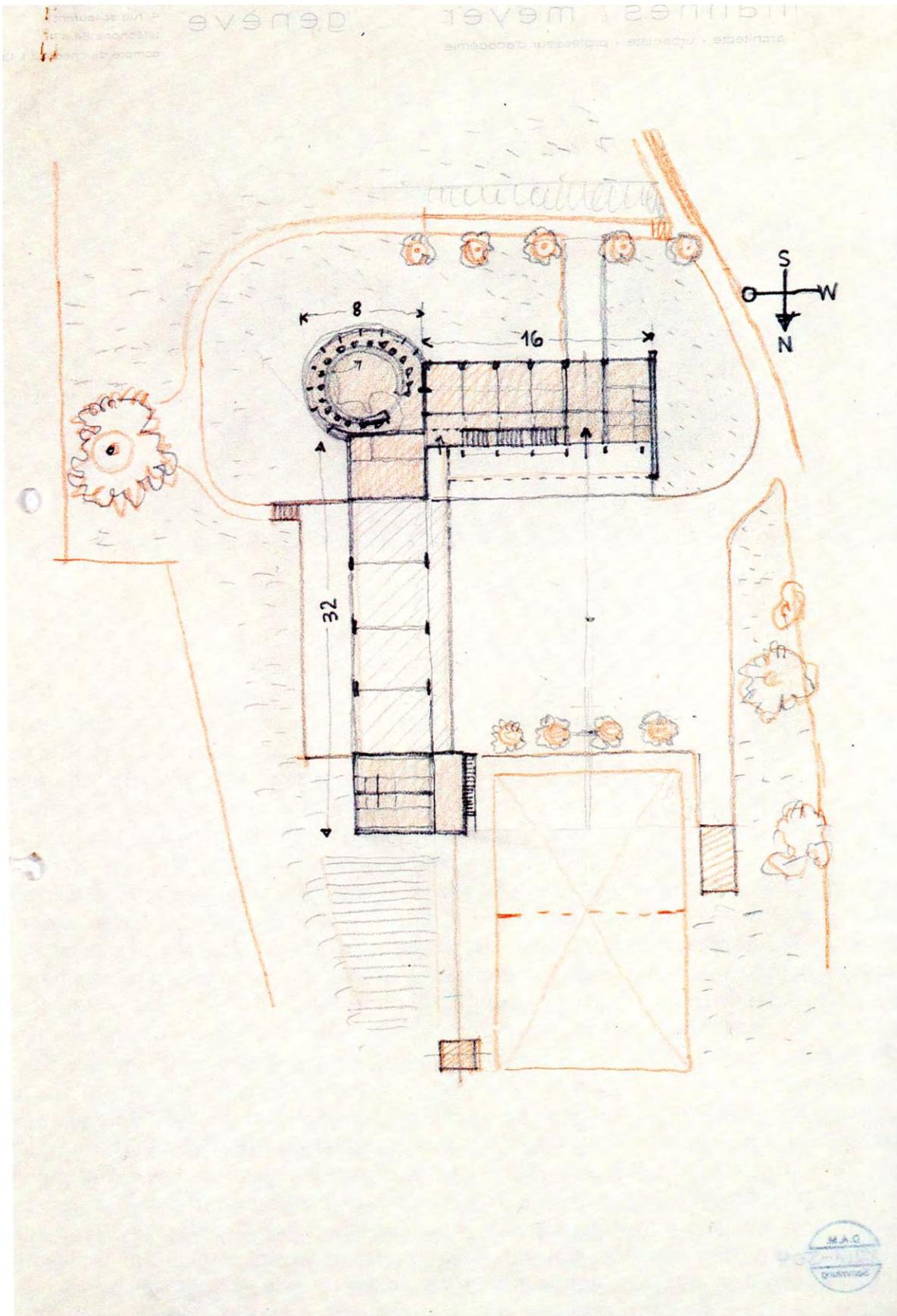
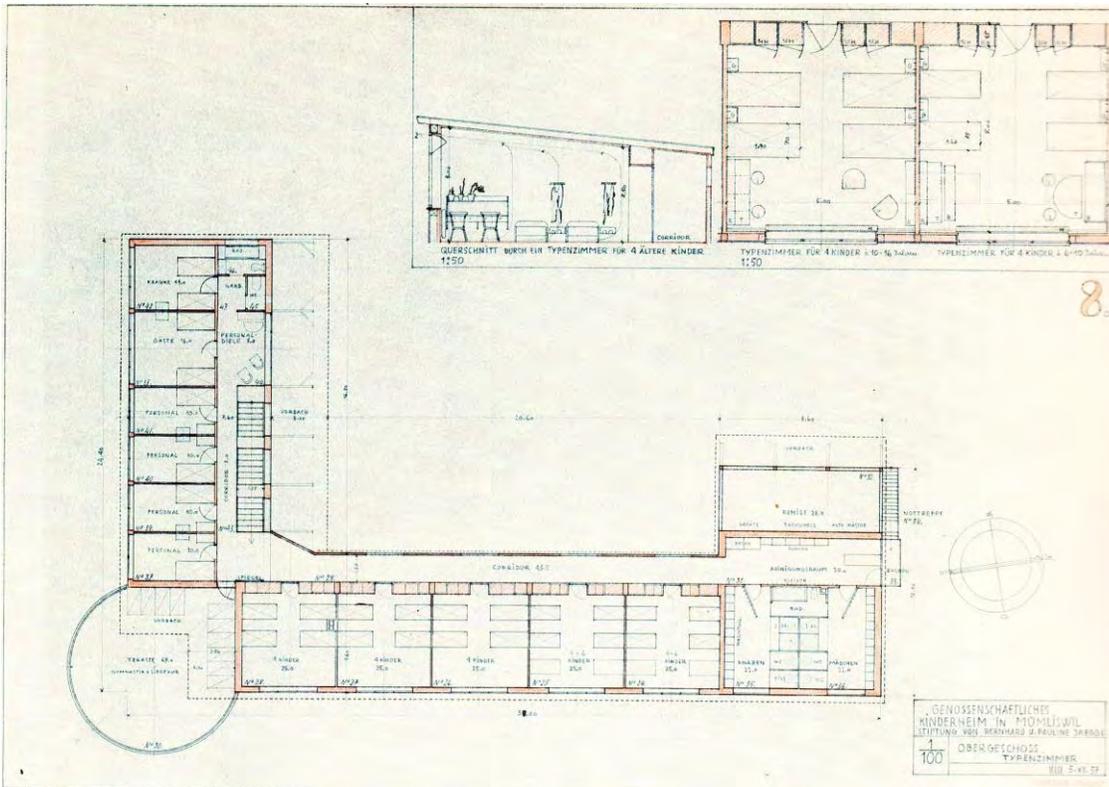
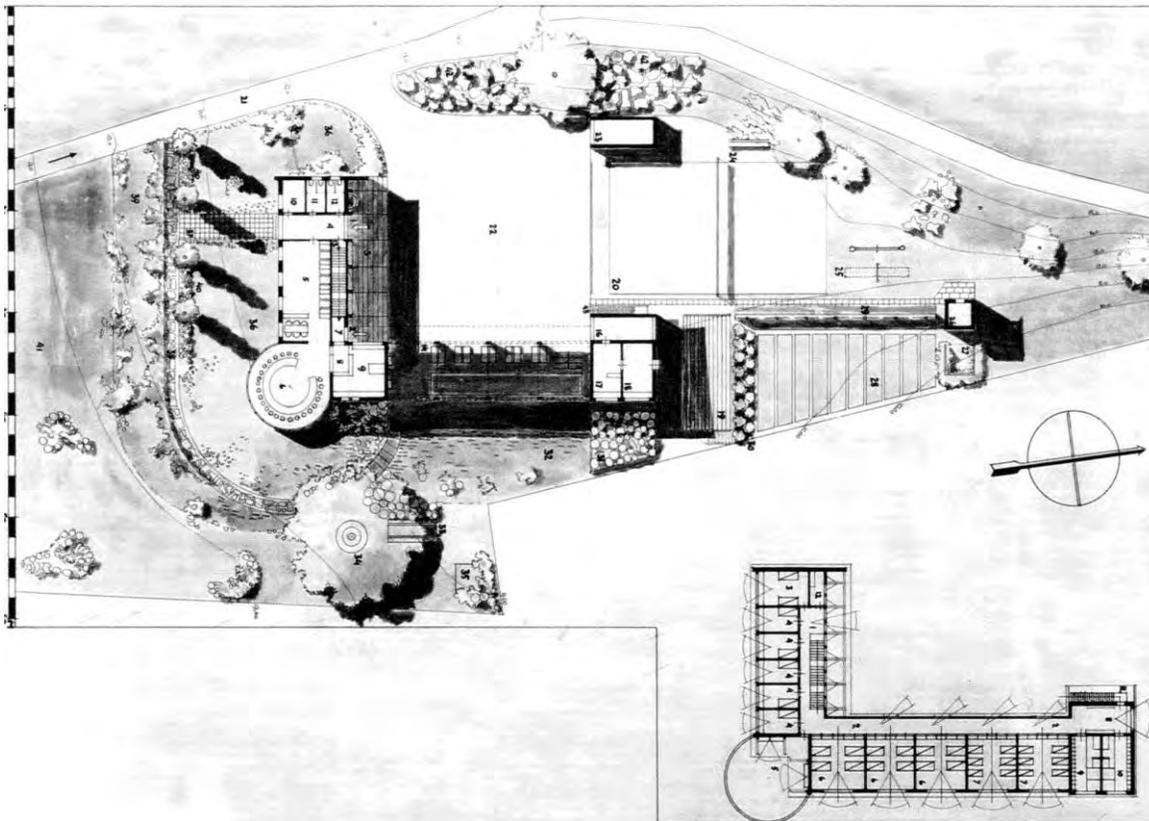


Imagen 81. Bosquejo del plano del sitio. Estudio del diseño de 1938. Fuente: (Dokumentation, 1989, p. 296)



**Imagen 82.** Planos de piso planta alta, tipo habitación para 4 niños, 10-16 años, y 4 niños, 6-10 años. Habitación de tipo transversal para 4 niños, de 10 a 16 años. 5 de diciembre de 1937  
**Fuente:** (Jung, 1989, p. 297)



**Imagen 83.** Plano del jardín 8 de marzo de 1939. **Fuente:** (Dokumentation, 1989, p. 300)



**Imagen 84.** Vista sureste de la construcción realizada en 1937.  
**Fuente:** (Dokumentation, 1989, p. 302)



**Imagen 85.** Niños debajo del dosel en la esquina del patio entre el ala sur y este.  
**Fuente:** (Dokumentation, 1989, p. 302)



**Imagen 86.** Hannes Meyer en su habitación en Moscú.  
**Fuente:** (Jung, 1989, p.287)



**Imagen 87.** Lena Meyer-Bergner en su habitación en Moscú.  
**Fuente:** (Jung, 1989, p. 287)

## Patricia Rivadeneyra: Comentario.

Hay dos cosas que me gustaría comentarle a Toño Toca, una de ellas es la historiografía sobre Hannes Meyer, actualmente se ha ampliado muchísimo esta necesidad de re-leer a Hannes Meyer, en Europa ha crecido de una manera extraordinaria, ahora existe no solamente un nuevo libro de Wingler<sup>48</sup>, tesis doctoral la cual yo tengo está en alemán, y que realmente contiene todo, paradójicamente resulta que el Museo de Frankfort compro todo el archivo existente sobre México, este archivo estaba en manos de Lena Meyer su esposa, Lena cuando yo la visite tenía pensado escribir un libro sobre el periodo mexicano que nadie conocía, cuando yo llegué a solicitarle toda esta información, ella me dio toda la documentación que está en mi tesis, pero todo lo que ella pensó que podía reutilizar para escribir este libro sobre México, esto fue en mayo y ella murió en enero, a la hora en que murió desgraciadamente en casa de su hijo y no de Meyer, esta persona recogió todo este archivo mexicano y lo vendió a los alemanes a Frankfort, actualmente existen todos los planos de miles de cosas que aquí mencionamos pero que nunca pensamos que existieran y que Lena los tenía guardados para su publicación, ahora están en manos del Museo de Frankfort, existe un pleito muy fuerte legal porque el Museo compró cosas robadas y las hijas de Meyer las mayores que son Lidia y Claudia han pagado un abogado y ahora están en un pleito bastante fuerte y posiblemente el Museo de Frankfort llegue hasta perder los documentos por haber comprado documentos robados que estaban en el testamento de Meyer a sus hijas mayores Lidia y Claudia, Lidia está casada con el hijo de Paul Klee.

Otra cosa muy interesante que presentaron en el simposium que se acaba de realizar, fue una ponencia de Anatolkot que ustedes seguramente lo conocen que yo creo que esta desgraciadamente en sus últimos días, porque está sumamente enfermo pero con todo y ello no ha dejado de seguir investigando y presentó una cosa muy chistosa que les va a llamar la atención, es la paradoja que existe en que Luis Khan que construyó más de 300 fábricas en la Unión Soviética en los mismos años de que estuvo Hannes Meyer en la URSS, entonces esto rompe una cantidad de esquemas tremendos resulta que Anatolkot tuvo la ventaja o la posibilidad de analizar todo el archivo de Luis Khan en los Estados Unidos y encontró entonces que resulta Hannes Meyer fue con la mejor voluntad y con esta idea de aprender no solamente de aportar, llegó tarde a la Unión Soviética en cambio a Khan se le pagaron los 300 proyectos y regresó tan feliz y contento a los Estados Unidos, estos son detalles que ayudan a ampliar la estadía de Hannes Meyer en la Unión Soviética, un periodo que comienza a estudiarse en la Unión Soviética, yo creo que hay dos o tres investigadores trabajando en el archivo de Meyer, que si existe y lo tienen en la Unión Soviética muy cerrado y es otra etapa que se está comenzando a estudiar ahora acerca de la historiografía italiana que era tan importante para Meyer, no solamente los libros de Francisco Dal Co, resultan que para Italia ya en este momento, Meyer ya no interesa, Meyer está siendo otra vez releído por Alemania quizá un poco por Francia pero nada más.

Otra cosa que también quiero resaltar es que el periodo mexicano ha sido estudiado muy poco debido a la falta de material, entonces actualmente existe mi trabajo que es muy pobre, el

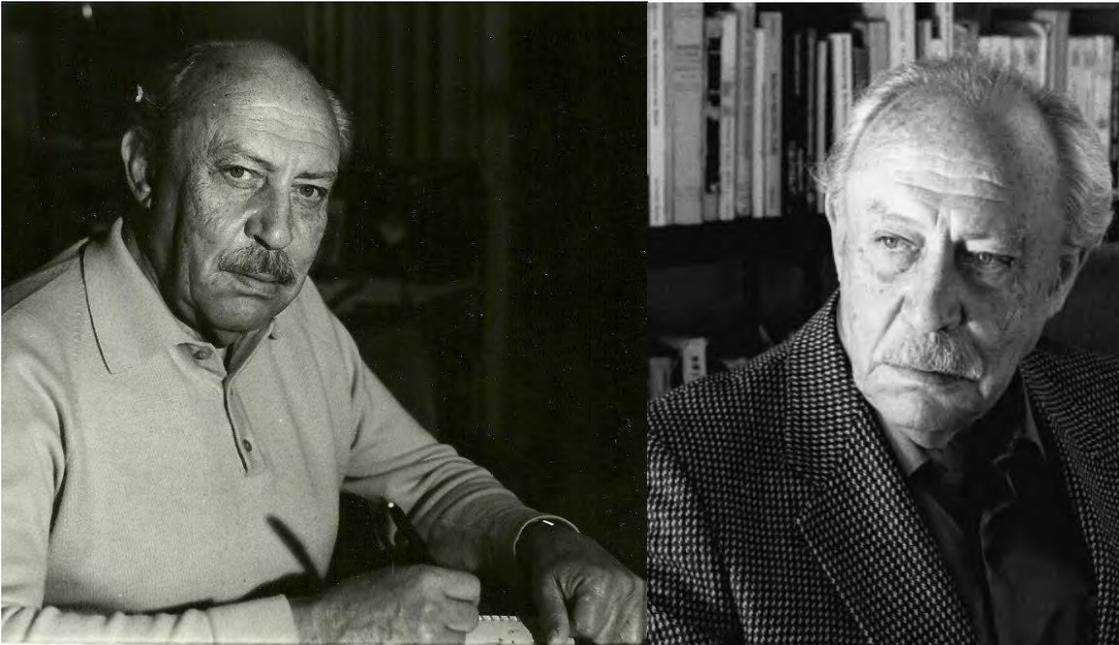
---

<sup>48</sup> Hans M. Wingler. (1975). LA BAUHAUS. Gustavo Gili. Barcelona, España.

trabajo de un muchacho muy joven que tuvo la buena idea de solicitar a Susana Dussel una investigación sobre la arquitectura mexicana de la época y teniendo en sus manos todo el archivo de Lena re-escribir un capítulo sobre, Hannes Meyer en México, que está totalmente plagiado porque es un trabajo que le robaron a Susana Dussel y a "Lena Meyer", este señor escribe todo lo que hay sobre México, otro tercer trabajo que está tratando de escribir una muchacha francesa que también a base de entrevistar gente en México, quiere crear su tesis pero realmente aquí también yo debo decir me robo el trabajo, lo presentó como tesis, lo cual no me ha convencido mucho, entonces realmente el trabajo de México está todavía por analizar, se puede sacar muchísimo, solamente el análisis del trabajo como dice el Arq. López Rangel, quizá sea la aportación más grande de Meyer en México, bueno pues todo eso está todavía por hacerse, realmente hay mucho que hacer, ojala lo pudiéramos hacer los mexicanos y que nos dieran los créditos reales, todavía están personas aquí que fueron compañeras de Meyer y que tienen experiencias de su amistad con él, todo eso debería recopilarse en un texto y nosotros presentar lo que hizo Meyer en México, y no las visiones robadas y no pagadas y ni siquiera mencionadas porque el periodo mexicano es sumamente importante.

**RESEÑA AUTOBIOGRÁFICA E  
IMÁGENES  
DE LOS AUTORES DE CRÓNICAS Y  
TESTIMONIOS.**

## ENRIQUE YÁÑEZ



Realizó sus estudios profesionales en la Escuela Nacional de Arquitectura, UNAM, donde se recibió en 1938. En 1936 ganó el primer lugar para el proyecto del Sindicato Mexicano de Electricistas, obra que a su vez realizó. Miembro de la Unión de Arquitectos Socialistas y del CAM-SAM. Entre 1934 y 1942 fue profesor de composición en la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura en el Instituto Politécnico Nacional, recuerda la llegada de Hannes Meyer a México y la relación que establece con él. Posteriormente los arquitectos José Luis Cuevas y Yáñez, proponen a Meyer para desempeñar un importante papel en el plan de estudios de Planificación y Urbanismo. Yáñez nos refiere también la influencia que ejerció Meyer en el campo de la planificación, las propuestas que instrumenta con el interés de promover estudios con un enfoque interdisciplinario para una mejor formación de profesionales que pudieran participar más estrechamente en la construcción del país. Posteriormente fungió como Vocal Técnico del CAPFCE.

Enrique Yáñez fue un arquitecto que gustaba de cultivar las ciencias aplicadas en su arquitectura, hace sus obras de forma utilitaria, para uso y ocupación; destacó en la planeación y diseño de hospitales. En 1944 ganó el concurso para el primer hospital de Zona del Instituto Mexicano del Seguro Social en el Centro Médico “La Raza”, obra que se realizó entre 1945 y 1952. Posteriormente proyectó la creación del “Centro Médico Nacional” del IMSS entre 1954 y 1961, obra que significó en su momento el modelo de este tipo de arquitectura, y también de integración plástica al implicar una presencia importante de obras de artistas como David Alfaro Siqueiros, Luis Nishizawa, José Chávez Morado, Francisco Zúñiga, Federico Cantú, entre otros.

La mayoría de las obras de Yáñez fueron de carácter público, desarrolla una arquitectura enfocada a la salud en nuestro país, sobre todo hospitales. Para el ISSSTE llevó a cabo importantes hospitales, como el Hospital de Maternidad en Nonoalco-Tlaltelolco 1964, los Hospitales General López Mateos e Ignacio Zaragoza en la Zona Oriente en 1967, así como la Clínica de Diagnóstico Automatizado, realizada posteriormente. Entre 1964 y 1978, realizó para el IMSS una serie de hospitales de zona: en Ciudad Juárez, Tampico, Torreón, Saltillo, además de cincuenta de hospitales más.

En otro tipo de proyectos llevó a cabo, el Centro Escolar San Cosme, 1936; la Escuela Nacional de Ciencias Químicas, UNAM, 1950; diversas casas habitación entre 1957 – 1958; posteriormente realizó el proyecto para el Instituto Mexicano del Petróleo, 1966; su último proyecto fue la Rectoría General de la Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.

Ocupó diversos cargos como: Jefe del Departamento de Arquitectura del INBA, 1946, Subdirector de Inmuebles y Construcciones del IMSS, 1964. En los últimos años Director Técnico de los Fideicomisos Lago de Tequesquitengo y Agua Hedionda; de Puerto Vallarta; y Acapulco y Llano Largo.

Profesor en la ESIA del IPN; en la Facultad de Arquitectura de la UNAM; en la División de Ciencias y Artes para el Diseño, en la UAM-Azcapotzalco, en la carrera de arquitectura. Autor de los siguientes libros: "Hospitales de Seguridad Social", 1970; "arquitectura-teoría, diseño, contexto", 1983 y "Del Funcionalismo al Post racionalismo-ensayo sobre la Arquitectura Contemporánea en México", 1990.

Miembro de la Academia de las Artes en 1984, Gran Premio de la Academia 1986 de la Academia Nacional de Arquitectura. Doctor Honoris Causa por la Universidad Autónoma Metropolitana, 1987. En el año 2008 el Museo de la Arquitectura le rindió un homenaje con motivo de los 100 años de su natalicio

Enrique Yáñez nació el 17 de junio de 1908 en la Ciudad de México, falleció el 24 de noviembre de 1990 en la misma ciudad.

## EJEMPLOS DE OBRAS REALIZADAS POR ENRIQUE YÁÑEZ DE LA FUENTE



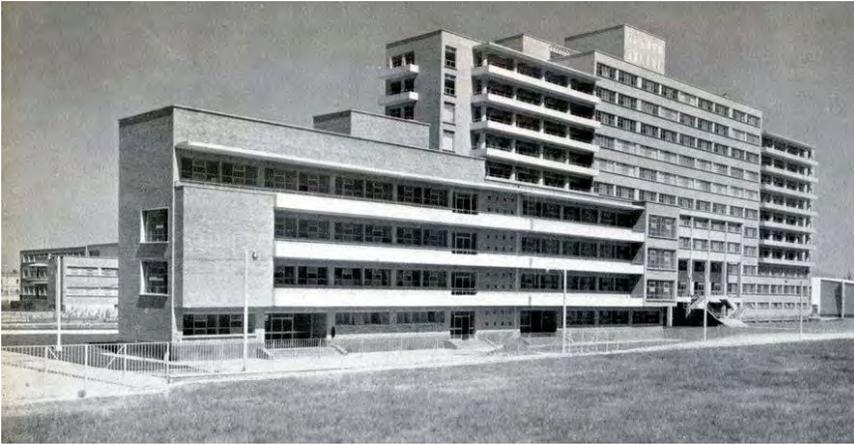
**Imagen 88.** Proyecto y construcción de la Rectoría General, Universidad Autónoma Metropolitana. 1993-1998, ubicación: Prolongación Canal de Miramontes no. 3855, Col Ex-Hacienda de Tlalpan, Delegación Tlalpan.

**Fuente:** <https://www.info7.mx/nacional/liberaran-estudiantes-la-rectoria-general-de-la-uam/1581622>



**Imagen 89:** Centro Médico Nacional IMSS. (1954 – 1958) fotografía de los años sesenta. Conjunto, planeado por el arquitecto Enrique Yáñez.

**Fuente:** <https://www.eluniversal.com.mx/galeria/metropoli/cdmx/la-ciudad-en-el-tiempo-centro-medico-nacional>

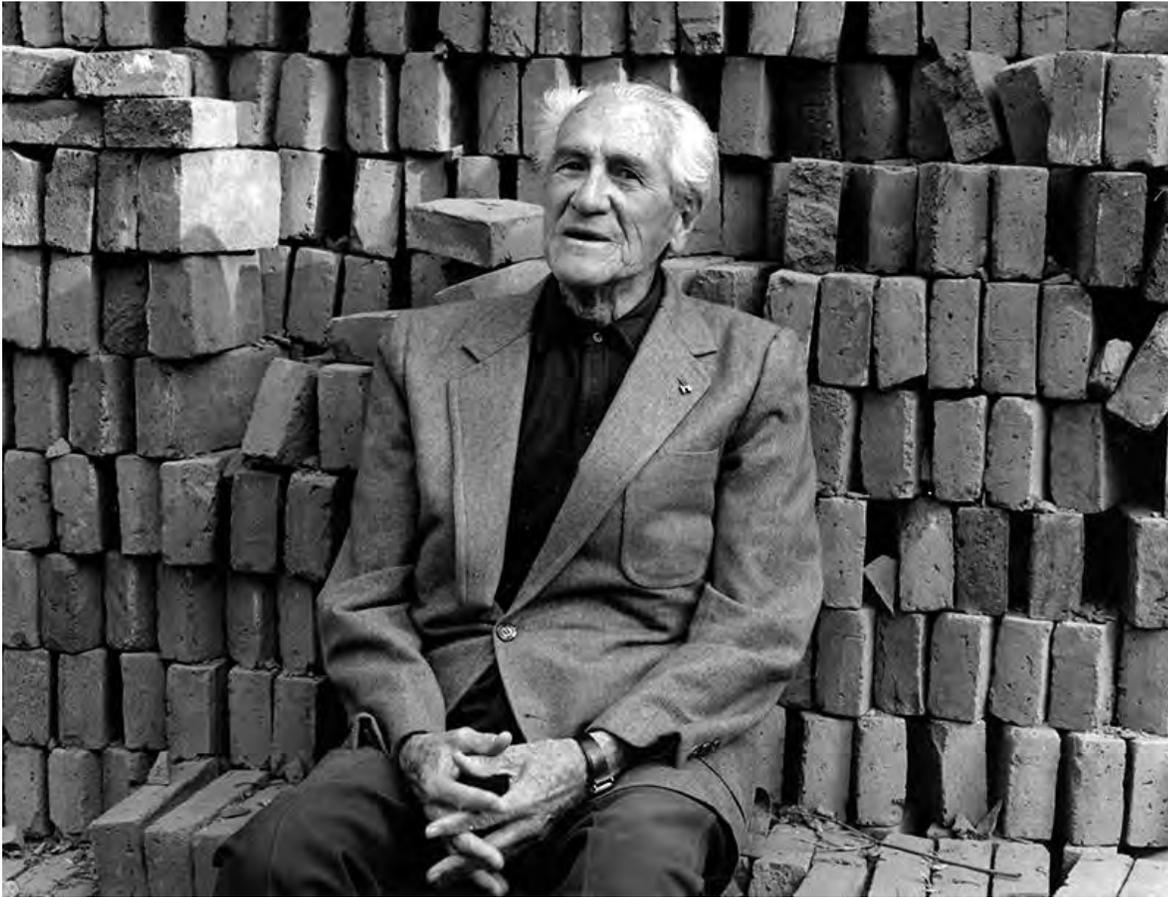


**Imagen 90.** Hospital La Raza. (1946-1952) obra realizada por Enrique Yáñez.  
**Fuente:** [https://www.mural.ch/index.php?kat\\_id=w&sprache=spa&id2=4345&alimit=0&prozess=1&submitted=2&submitted2=](https://www.mural.ch/index.php?kat_id=w&sprache=spa&id2=4345&alimit=0&prozess=1&submitted=2&submitted2=)



**Imagen 91.** Hospital General del Centro Médico Nacional La Raza.  
**Fuente:** <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/sociedad/hospital-de-especialidades-de-la-raza-cumple-40-anos-de-estar-la-vanguardia>

## CARLOS LEDUC MONTAÑO



Al arquitecto Carlos Leduc Montaño, le tocó vivir en un México postrevolucionario y de reconstrucción; en una época en la cual atender las necesidades de la gente a través de infraestructura adecuada, segura y duradera se convirtió en una prioridad. Son muchas sus aportaciones, participó en el hallazgo de la tumba 7 en Montalbán, fue integrante de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios; “comunista implacable, de una fidelidad a sus principios, necio, estricto, hasta el fondo, pero detrás de esto había una gran ternura” su militancia lo llevó a vincularse con los problemas sociales; trabajó con Juan O’Gorman en la Oficina de Construcción de Edificios de la Secretaría de Educación Pública; formó parte del grupo que gestionó la invitación para que el arquitecto Hannes Meyer residiera en México.

Leduc: “creía en la disciplina científica”, en su trabajo se puede apreciar cómo estudiaba los factores externos para diseñar un lugar adaptado al entorno natural y socio histórico, destacó tomar en cuenta la climatología del lugar para lograr una arquitectura vegetal. Sus principales obras están ubicadas en provincia y se trata de hospitales, escuelas y viviendas, ubicadas en Colima, Nuevo Laredo, Yucatán, Chiapas, Guerrero y otros estados.

Era un hombre singular: fue un testigo y participe de buena parte del siglo XX mexicano. Hombre de convicciones, tanto en la arena política como en el campo cultural. Un radical de la arquitectura. Pero también un arquitecto de trabajo, quien desde el restirador y sus obras, proyectó y construyó edificios en los que se reflejó a sí mismo, buscó civilizar al país y dominarlo de una utopía. Perteneció a la antigua guardia de luchadores y profesionales que reconstruyeron México después de la Revolución, e hicieron realidad, con una obra material los postulados de la Constitución que garantizaron el derecho a la educación, la salud y la vivienda.<sup>49</sup>

"Carlos Leduc Montaña fue testigo activo de gran parte del desarrollo cultural del siglo XX mexicano. Son muchas sus aportaciones. Participó en el hallazgo de la tumba siete en Monte Albán; trabajó con Juan O'Gorman en la oficina de construcción de edificios de la Secretaria de Educación Pública, formo parte del grupo que gestionó la invitación para que Hannes Meyer residiera en México. Sin embargo, más allá de lo anterior, sobre todo nos legó una utopía materializada en su arquitectura, la cual buscó extender los servicios de educación, salud y vivienda en un México que él soñó más igualitario."<sup>50</sup>

Con motivo de la exposición y libro de Carlos Leduc, *La otra modernidad*, que estuvo del 10 de marzo al 15 de abril de 2018 en el Museo Nacional de Arquitectura del Palacio de Bellas Artes, en la Ciudad de México y en la Galería del Tiempo el 9 de abril de 2018, UAM-Azcapotzalco.

Javier Guzmán Urbiola, destacó el comunismo de Leduc, como tras el Sismo de septiembre de 1985, "cuando escucha que la Universidad Nacional Autónoma de México solicita levantamientos de los daños por el sismo y proyectar viviendas, ese jovencito, ese necio, ese militante, muy carismático y con esa gran ternura se presenta como un arquitecto con mucha experiencia, anónimo casi y va con brigadistas de 20 años. "Ese viejo, tozudo, entrañable, necio, muy majadero y tan querido esa parte del hay que recuperar y es la que quisiéramos acercar a los jóvenes.

El arquitecto Carlos Leduc, insólito combatiente arquitectónico, siempre creyó en que "los hombres tienen derecho a habitar la Tierra con una elevación de la calidad de vida para todos", refirió su amigo Carlos González Lobo, durante la mesa de reflexión "*Carlos Leduc Montaña: la otra modernidad*", en el contexto de la exposición montada en el Museo Nacional de Arquitectura. González Lobo dijo que Leduc (1909- 2002), "es un joven que vivió la gran ilusión: un trabajo durísimo, lejos de las perspectivas y colores; un trabajo de aproximación a algo, que de cumplirse la arquitectura sería para todos".

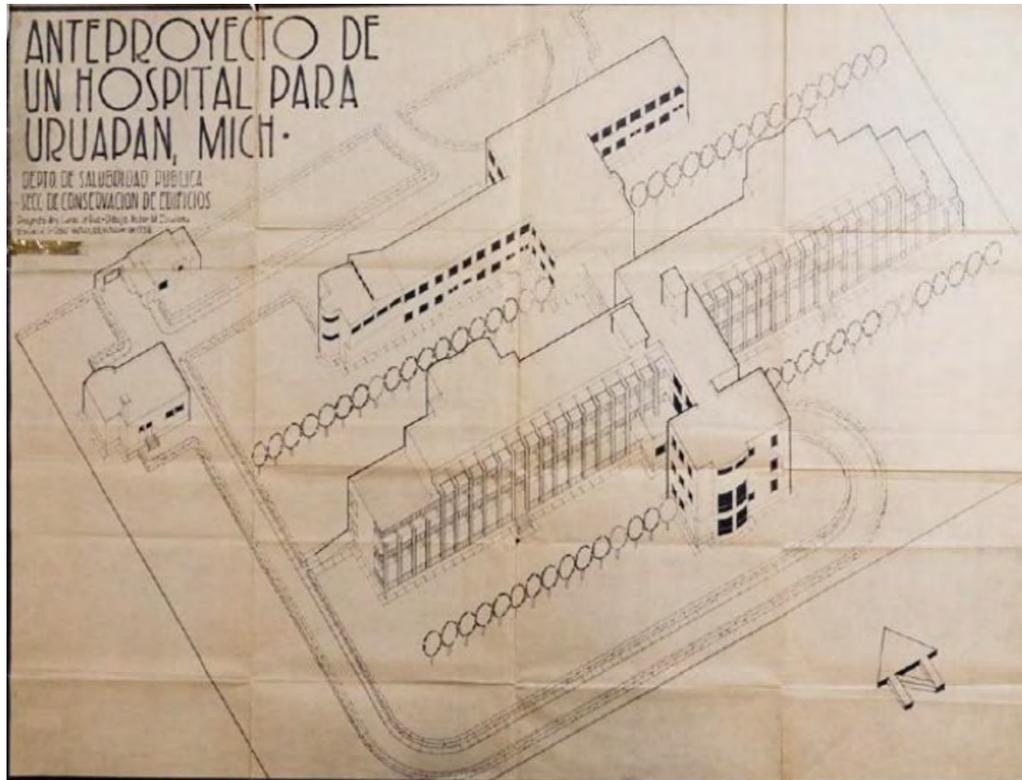
"Creo que con Leduc, hay que empezar a hilar más fino.

Carlos Leduc Montaña nació en la colonia Guerrero en la ciudad de México el 10 de febrero de 1909, falleció el 15 de agosto de 2002, Ciudad de México.

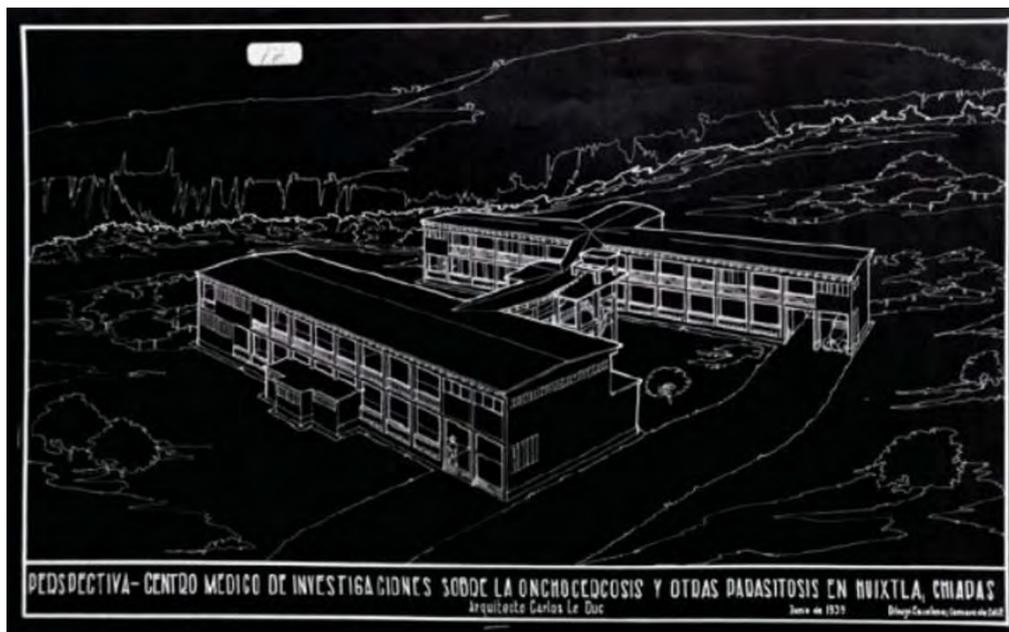
---

<sup>50</sup> <https://arquitectura.unam.mx/tclm.html>

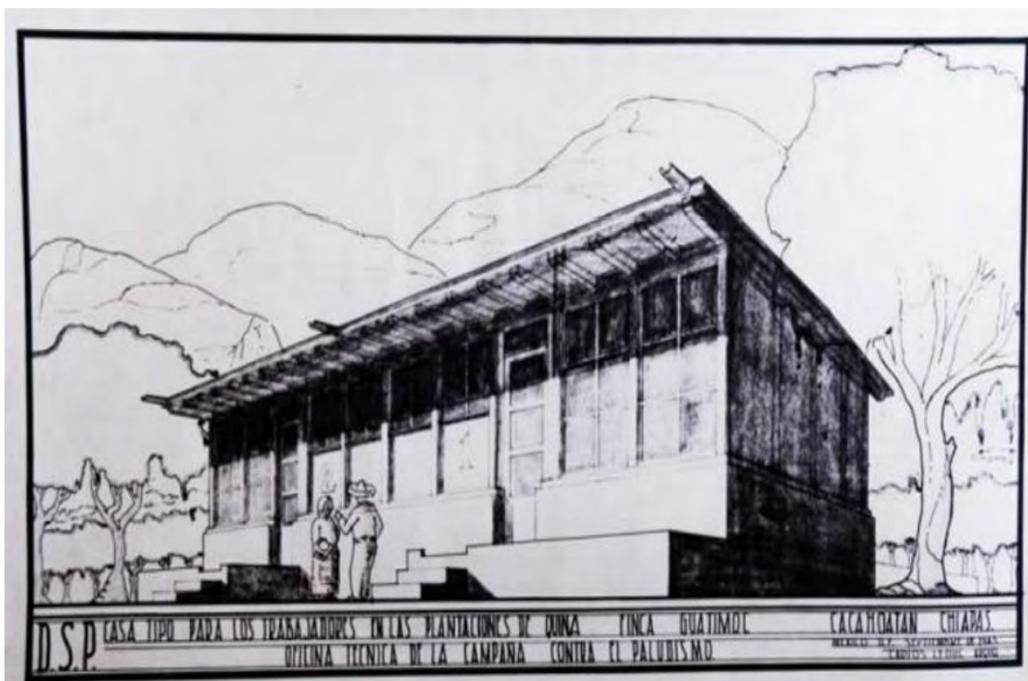
## RELACIÓN DE OBRAS "CARLOS LEDUC MONTAÑO" PLANOS ORIGINALES UAM-A



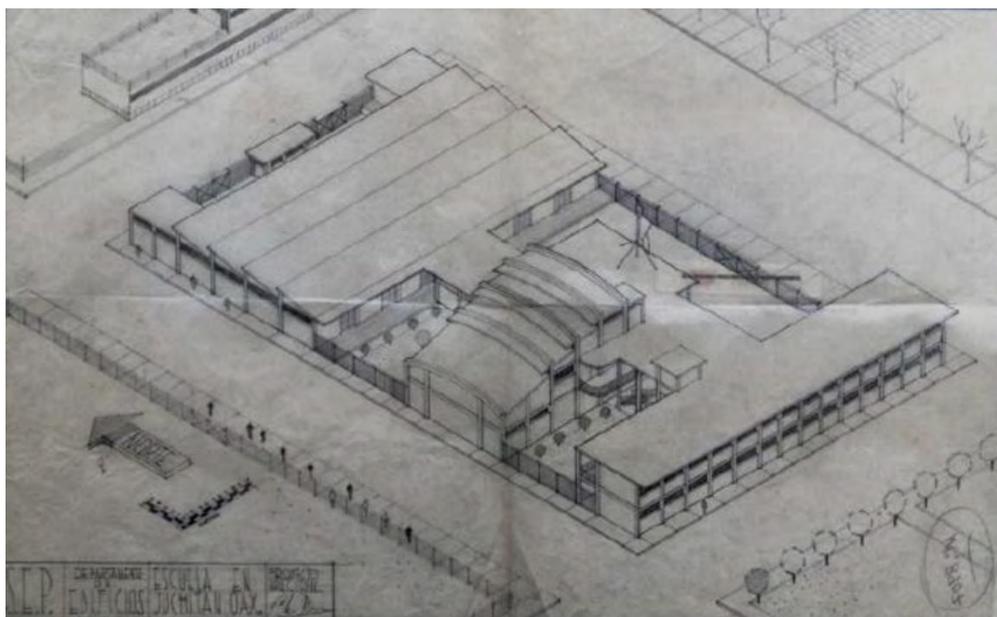
**Imagen 92.** Anteproyecto de un Hospital en Uruapan. 1938. Isométrico. 95x73cm. Tipo de documento: COPIA. Registro UAM-A: 5  
**Fuente:** [http://cosei.uam.mx/pdf/Planos\\_CARLOS\\_LEDUC.pdf](http://cosei.uam.mx/pdf/Planos_CARLOS_LEDUC.pdf)



**Imagen 93.** Proyecto: Centro Médico de Investigaciones de Oncocercosis. 1939. Perspectiva. Tipo de documento: COPIA 39x24 cm. Registro UAM: 17.  
**Fuente:** [http://cosei.uam.mx/pdf/Planos\\_CARLOS\\_LEDUC.pdf](http://cosei.uam.mx/pdf/Planos_CARLOS_LEDUC.pdf)



**Imagen 94.** Proyecto: Casa para trabajadores de la Finca Guatimoc, 1943. Perspectiva. 22x40cm.  
**Fuente:** [http://cosei.uam.mx/pdf/Planos\\_CARLOS\\_LEDUC.pdf](http://cosei.uam.mx/pdf/Planos_CARLOS_LEDUC.pdf)



**Imagen 95.** Proyecto: Escuela de Artes y Oficios en Juchitán. 1944. Isométrico. 69x46cm.  
**Fuente:** [http://cosei.uam.mx/pdf/Planos\\_CARLOS\\_LEDUC.pdf](http://cosei.uam.mx/pdf/Planos_CARLOS_LEDUC.pdf)

## JORGE L. MEDELLÍN



Jorge L. Medellín, un arquitecto mexicano relativamente desconocido por la historiografía pero miembro destacado del *establishment* profesional del país, estudió arquitectura en la UNAM coincidiendo con gente como Juan Sordo Madaleno, Augusto H. Álvarez y Enrique Carral. Aunque gran parte de su vida la dedicó a la burocracia, Medellín fue el autor de algunas obras importantes, entre ellas la estación de trenes en Buenavista, la transformación de la Cárcel de Lecumberri en Archivo General de la Nación y la Casa de México, uno de sus primeros proyectos. A diferencia de la precoz obra de sus compañeros de generación que de alguna manera rompió desde temprano con la llamada “Escuela Mexicana de Arquitectura”, la Casa de México en París proyectada en 1951 parece todavía cercana a las maneras de José Villagrán García, al formalismo de Mario Pani y a los resabios del funcionalismo socialista de los años treinta.

Nacido en la Ciudad de México en 1916,



**Imagen 96.** Jorge L. Medellín, Maison du Mexique, París, 1951-53 (fuente: structurae.net). La Casa de México en París fue un edificio proyectado en 1951 por Jorge L. Medellín.  
<https://www.arquine.com/reproportionando-la-arquitectura/>



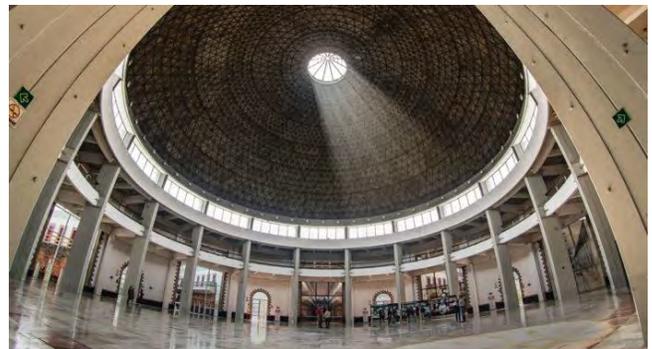
**Imagen 97.** La construcción de la Estación Buenavista, 1959, estuvo a cargo del arquitecto Jorge L. Medellín y se inauguró la nueva estación durante la presidencia de Adolfo López Mateos.



**Imagen 98.** El 8 de marzo de 1959, durante el gobierno presidido por el presidente Adolfo López Mateos, se puso en servicio la nueva Estación de Ferrocarriles Nacionales de México.  
**Fuente:** <http://www.mexicomaxico.org/Tranvias/ESTACIONES-%20FC/Estaciones.htm>



**Imagen 99.** Proyecto y reconstrucción del Archivo General de la Nación, realizado por el Arquitecto Jorge L. Medellín. Fotografía de Luis Salmerón. 2014.  
**Fuente:** <http://www.wikimexico.com/articulo/el-archivo-general-de-la-nacion>



**Imagen 100.** Interior del Archivo General de la Nación Foto: Lulú Urdapilleta  
**Fuente:** <https://www.maspormas.com/especiales/archivo-general-de-la-nacion-2/>

## ALBERTO BELTRÁN



Alberto Beltrán, desde muy joven desarrolló su habilidad para el dibujo y después para el grabado, en 1939 comenzó su formación artística al ingresar a la Escuela Nacional de Arte y Publicidad. En 1943 se integró a la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM. Ahí asistió a los talleres de Grabado en Metal de Carlos Alvarado Lang y de Pintura al Fresco de Alfredo Zalce. Durante su carrera colaboró con la Secretaría de Educación Pública y el Instituto Nacional Indigenista en la elaboración de manuales de alfabetización, materiales didácticos y monografías de antropología. Además trabajó como ilustrador de varios libros editados por el Fondo de Cultura Económica, y en el Departamento de Publicaciones de la UNAM.

Entre 1945 y 1959 formó parte del Taller de Gráfica Popular, trabajó con los maestros Leopoldo Méndez y Pablo O'Higgins y con Hannes Meyer, se empapó de la cultura militante de la época y se comprometió con un arte social, capaz de fomentar las luchas del pueblo a través del arte y de la historia. Los temas de su producción gráfica apelaron a las grandes victorias del pueblo de México y a los grandes personajes, su discurso defendió una postura antiimperialista. Militó, como tantos otros intelectuales y artistas, en el Partido Popular, fundado en 1948 por Vicente Lombardo Toledano y otros hombres de izquierda.

Beltrán, posteriormente, de 1965 a 1967 participa en el Taller de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana. De 1971 a 1976 fue director de Arte Popular de la Secretaría de Educación Pública. Entre otras virtudes se abrió espacios en los medios de comunicación, especialmente en los periódicos en los que canalizó muchos de sus conocimientos. Con el tiempo recibió reconocimiento dentro y fuera de México por sus análisis políticos, por sus cartones semanales siempre en defensa de la cultura mexicana, de la educación, de la soberanía, de los obreros, los campesinos y los indios, también por los miles de libros y revistas que ilustró.

Alberto Beltrán llenó un espacio en la vida cultural de México que no fácilmente se puede cubrir. Conoció México caminando, conviviendo con su gente, dotado de una capacidad de observación muy aguda lo que complementó con las lecturas que permanentemente hacía; cultivo amistades e intercambios con los intelectuales más importantes de México y de otros países, especialmente con aquellos que se ocuparon del tema de la cultura mexicana.

Beltrán, fue Miembro Fundador desde 1968 de la Academia de Artes de México. En 1980 ingresó al Seminario de Cultura Mexicana. En el transcurso de más de treinta años de trayectoria se hizo acreedor de múltiples reconocimientos. En 1953 recibió el Primer Premio de Carteles sobre Alfabetización y tres años después le fue otorgado el Premio Nacional de Grabado, de parte del Instituto Nacional de Bellas Artes. En 1958 ganó el Primer Premio de Grabado, en la I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, realizada en México. En 1985 el Gobierno de México le otorgó el Premio Nacional de Ciencias y Artes y el Premio Nacional de Periodismo.

El artista Alberto Beltrán García, nació el 22 de marzo de 1923 en el barrio bravo de Tepito de la Ciudad de México y murió el 19 de abril de 2002 en la misma ciudad.



**Imagen 101.** Alberto Beltrán García, El Éxodo, S/f, Linografía, 50.2 x 65.5 cm soporte / 29.5 x 57.2 cm (imagen), Acervo Académico de Artes. **Fuente:** <https://academiadeartes.org.mx/miembros/beltran-alberto/>

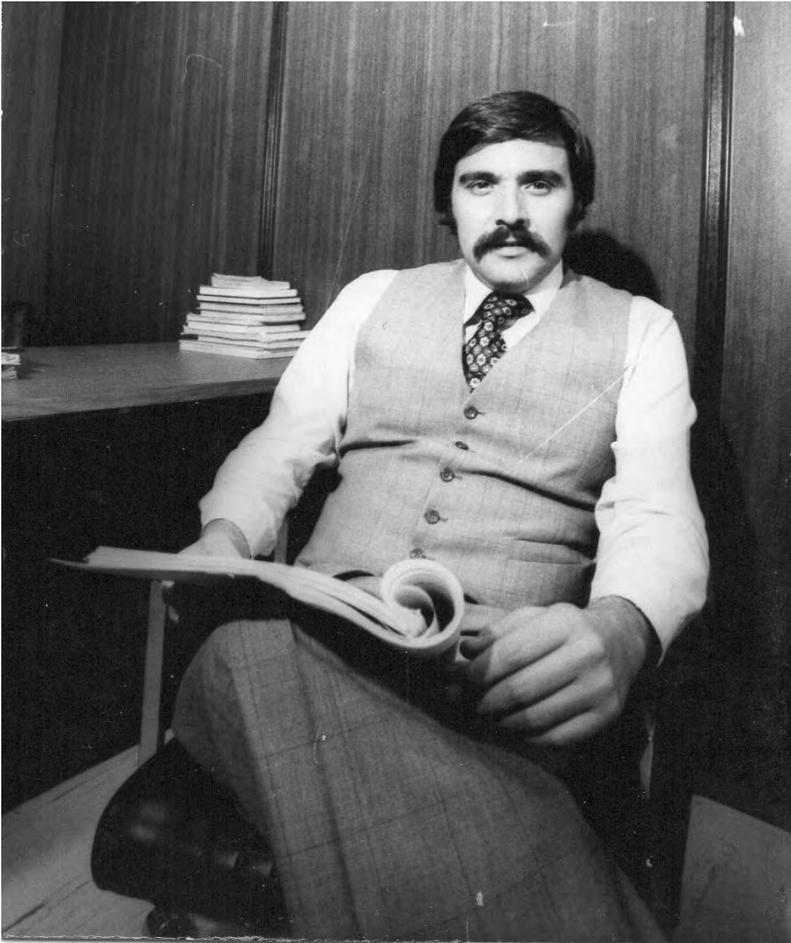


**Imagen 102.** Alberto Beltrán García. Alegoría contra la reacción. Linoleografía, 14.8 cm x 16.2 cm. **Fuente:** (Posada, Méndez, Beltrán, 1981, p. 41)



**Imagen 103.** Alberto Beltrán García, Lluvia Radioactiva, S/f, Linografía, 50.3 x 32.5 cm soporte / 27 x 16.2 cm (imagen), Acervo Académico de Artes. **Fuente:** <https://academiadeartes.org.mx/miembros/beltran-alberto/>

## PATRICIO IGLESIAS



Profesor – Investigador del Departamento de Investigación y Conocimiento para el Diseño de la División de Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. 1976 – 1995, de nacionalidad chilena. Becario del Consejo Divisional de CyAD 1990-91, con la tesis “Finanzas Públicas del Distrito Federal”. 1992. Doctor en Economía, Facultad de Economía, División de Estudios de Postgrado UNAM. Agosto, 1993.

Publicaciones realizadas:

Iglesias, P. (1980). Problemática Urbana del Distrito Federal. UAM, México, D.F

Iglesias, P. (1987). La Teoría de la renta del suelo. UAM-A, México, D.F.

Iglesias, P. (1985). La Política Financiera Pública del D.F. 1970 – 1983, en la Revista A, Vol. VI, No. 15. Mayo- Agosto. UAM-A, México, D.F.

Iglesias, P. (1983). El desarrollo de la Europa Occidental durante el largo siglo XVI. Mimeo. D.F.

## VÍCTOR JIMÉNEZ



Víctor Jiménez arquitecto y editor mexicano. Obtuvo el título de Arquitecto, por la Universidad Iberoamericana, su tesis “Catálogo Bibliográfico de Teoría e Historia de la Arquitectura en México”, fue publicada en “Cuadernos de Arquitectura y Conservación de Patrimonio Artístico, 24-25”. INBA. 1982, es arquitecto por la UNAM. Ha publicado diversos artículos en la Revista Diseño UAM, 1984. En 1990 publica el libro: “El Árbol de El Tule en la Historia”, CODEX Editores.

Desde 1993 hasta 1998 se desempeñó como Director de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes, año en que pasó a ser director de la Fundación Juan Rulfo, en la que ha colaborado con diversos escritores, tanto mexicanos como extranjeros, para la difusión de la obra del autor jalisciense.

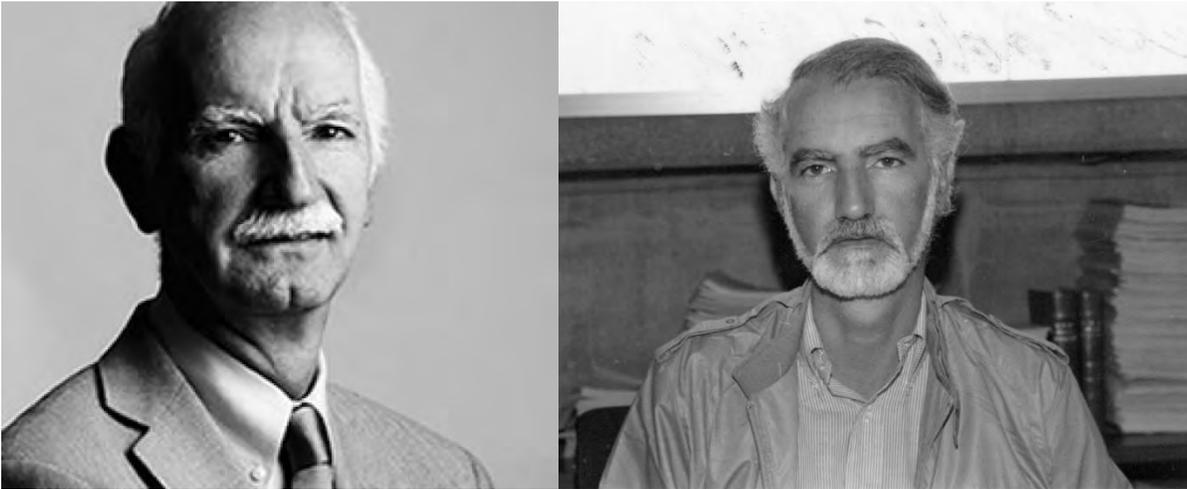
Jiménez ha editado, coordinado y escrito varios textos, entre los que destacan: *Juan Rulfo y su obra: una guía crítica* (2018); *Ladridos, astros, agonías: Rilke y Broch en el lector Rulfo* (2017), *Pedro Páramo: 60 años* (2015), *En los ferrocarriles* (2014), *Altamirano: vida, tiempo, obra* (2014), *Pedro Páramo en 1954* (2014), *Portal de letras: ejercicios de crítica*

*literaria* (2013), *100 fotografías de Juan Rulfo* (2010), *Juan Rulfo: otras miradas* (2010), *Retales: Compilación de Juan Rulfo* (2008) y *México: Juan Rulfo, fotógrafo* (2001).

Víctor Jiménez, rehabilitó la Casa O'Gorman y la Casa-estudio de Diego Rivera y de Frida Kahlo, en 2013, en la actualidad realiza investigaciones sobre la obra fotográfica de Juan Rulfo.

Víctor Jiménez, nació en 1945 en Santiago Ixcuintla, Nayarit.

## ANTONIO TOCA



Antonio Toca Fernández estudió en la Universidad Iberoamericana, profesor fundador de la División de Ciencias y Artes para el Diseño, en el Departamento de Investigación y Conocimiento para el Diseño – UAM-Azcapotzalco, fue Jefe de Área de Aula-Taller, 1974-1978, Jefe del Departamento de Investigación y Conocimiento 1978-1982, Director de CyAD-Azcapotzalco 1982-1986. Director General de Obras de la UAM. Obtuvo el Grado de Doctor en Diseño y Visualización de la Información, en Septiembre de 2019 del Posgrado en Diseño. CyAD-A.

Participó en el libro: “Contra un Diseño Dependiente: un modelo para la autodeterminación nacional”, Colección Diseño: Ruptura y Alternativas. Editorial Edicol México, que fue el primer libro publicado por CyAD-A, en el año de 1977. Impulsó en 1993 la Revista “Diseño UAM”, editada entre CyAD-Azcapotzalco y Xochimilco, inicio para construir los cimientos de la enseñanza del diseño moderno mexicano. También contribuyó en la revista “Obras” en torno al urbanismo y a los temas de la ciudad.

Antonio Toca fue un destacado crítico e investigador, colaboró con artículos especializados en Expansión, Tiempo en la casa –suplemento de la revista Casa del Tiempo de la Universidad Autónoma Metropolitana–, así como en publicaciones universitarias y de arquitectura y urbanismo en otros países, colaboró de manera externa con la Dirección de Arquitectura del INBA, participó en investigaciones para diversas publicaciones y exposiciones, como las de los arquitectos Francisco Serrano y Juan Segura.

Autor de libros como Nueva Arquitectura en América Latina: presente y futuro (1990), Arquitectura en México: diversas modernidades (1996), Casas americanas, en colaboración con Roberto Fernández y Alberto Saldarriaga (2003), así como, Bauhaus: mito y realidad (2016), entre otras obras, en las que se manifestó por la defensa de la memoria, la estética y el equilibrio en la arquitectura y el urbanismo.

Participó en importantes proyectos construidos, en el Sector Público como Subsecretario de Desarrollo Urbano del Estado de México y en el estado de Sinaloa, Secretario de Obras Públicas, del Instituto Mexicano del Seguro Social.

Entre los reconocimientos obtenidos en su trayectoria profesional está el Premio Nacional Mario Pani del Colegio de Arquitectos de México en 1999; fue miembro del jurado de la Bienal Iberoamericana de Arquitectura (2006), formó parte del Pabellón de América Latina Expo Zaragoza (España, 2008), y miembro del Jurado del Premio Obras Cemex, Monterrey, en México, entre otras participaciones.

Antonio Toca Fernández, nació el 17 enero de 1943 en la Ciudad de México, falleció el 12 de enero 2021, en la misma ciudad.

## PATRICIA G. RIVADENEYRA



Patricia G. Rivadenebra Barbero, de formación historiadora por la UNAM, Maestra en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1982. Doctora en Arquitectura especialidad historia, Coordinación General de Estudios de Posgrado, UNAM, 1992.

Desarrolla en 1982 la tesis de Maestría sobre “El Arquitecto Hannes Meyer en México, 1939-1949”, posteriormente lleva a cabo la tesis de Doctorado “La teoría de la arquitectura en el renacimiento y anorea palladio tratadista y arquitecto” 1992.

Realiza el Curso Internacional de Arquitectura “Andrea Palladio”, en el Instituto de Arquitectura “Andrea Palladio”, Vicenza, Italia. 1974. Obtiene una Beca del Gobierno Italiano y en Roma frecuento las lecciones de Giulio Carlo Argan. Invitada especial al participar en la exposición sobre Hannes Meyer en Alemania, Una personalidad siempre interesada en el conocimiento de la arquitectura italiana, con una visión histórico crítica de la tratadística general, de la historia de la arquitectura, y la Tratadística en la enseñanza de la arquitectura.

## RAFAEL LOPEZ RANGEL



Rafael López Rangel obtuvo la Licenciatura en Arquitectura en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, con maestría en arquitectura por la UNAM, profesor de tiempo completo en la División de Ciencias y Artes para el Diseño de la UAM - Xochimilco, Doctorado en Diseño en la línea de Estudios Urbanos del Posgrado de CyAD, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Es uno de los más reconocidos teóricos latinoamericanos en materia de arquitectura y urbanismo, cuyas aportaciones teóricas e historiográficas quedaron plasmadas en cerca de 30 libros de su autoría. También uno de los más importantes teóricos del urbanismo arquitectónico, en el país cuya obra abarca más de 50 años de producción.

Fundó diferentes escuelas y posgrados en desarrollo urbano y arquitectura en México en instituciones como la Universidad Autónoma de Sinaloa, la de Puebla y en el Instituto Politécnico Nacional, además de haber sido académico de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

## **Publicaciones**

"La polémica actual sobre el arte en México", en: Arte, Educación y Sociedad, Consejo Nacional Técnico de la Educación, México, 1982, "La crisis actual de la arquitectura latinoamericana", en: América Latina en su arquitectura, en colaboración con Ramón Vargas Salguero, UNESCO-Siglo XXI, México, 1987, "La cultura material", en El desarrollo de la creatividad: imagen y significado, SEP, México, 1988, "Identidad y Modernidad en la Cultura Arquitectónica Mexicana", en: Ámbito Tres, Como una Piedra que Rueda: Reflexiones de Nuestro Espacio Cultural, UAM-Azcapotzalco, México, 1990, "Anotaciones críticas al plan de rescate ecológico de Xochimilco", en Rescate de Xochimilco, UAM-Xochimilco, México, 1991, "Carlos Contreras en la historia de la planificación urbana", en Planificación y Urbanismo Visionarios de Carlos Contreras: escritos de 1925 a 1938, coordinador Gerardo G. Sánchez Ruíz, publicado en Raíces 2, Documentos para la Historia de la Arquitectura Mexicana, UNAM, UAM-Azcapotzalco, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2003, "Ciudad de México: entre la primera y la segunda modernidades urbano-arquitectónicas", en Megalópolis. La modernización de la Ciudad de México en el siglo XX, IIEUNAM/Instituto Goethe-Inter-Naciones, México, 2006; "Los efectos de la globalización en el área metropolitana de la Ciudad de México". Autores: Rafael López Rangel, Ricardo Tena Núñez, Salvador Esteban Urrieta García, Rubén Cantú Chapa, Pedro Lina Manjarrez y Roque Carrasco Aquino, en Planificación territorial y urbana. Investigaciones reciente en México y España. Coordinadores: María Castrillo Romón y Jorge González-Aragón Castellanos, Universidad de Valladolid (España) y UAM- Xochimilco, México, 2006; "Impensar la ciudad o en busca del pensamiento complejo. Un necesario recorrido epistemológico", en Formas territoriales, visiones y perspectivas desde la teoría.

## **Premios y distinciones**

Recibió los premios Casa de las Américas (1987) por el libro Ambiente y sociedad en América Latina, (coautoría con Roberto Segre), Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1986; Mención Especial en la V Bienal de Arquitectura Latinoamericana; Premio Anual a la Investigación (1991) en el Área de Ciencias y Artes para el Diseño, UAM por el libro La modernidad arquitectónica mexicana, antecedentes y vanguardias de 1900 a 1940, UAM-Azcapotzalco, 1989; Premio Anual "Francisco de la Maza" (1991) del Instituto Nacional de Antropología e Historia por la investigación "Planificación o proyecto urbano, El barrio de los Ángeles, colonia Guerrero, Ciudad de México" (Inédita), investigación invitada al V Seminario de Arquitectura Latinoamericana, Santiago de Chile, 1991; fue asesor en la construcción de hospitales rurales e interlocutor con las comunidades indígenas en la elaboración de proyectos urbano-arquitectónicos.

Rafael López Rangel, nació el 3 de diciembre de 1929 en la ciudad de México y falleció el 12 de febrero de 2018, en la misma ciudad.

## FELIX BELTRAN CONCEPCIÓN



Félix Alberto Beltrán Concepción, artista cubano nacionalizado mexicano, que desde mediados de los años ochenta ha residido en la ciudad de México, ha tenido una carrera importante como diseñador gráfico, pintor, dibujante y grabador.

Estudió en Estados Unidos entre 1956 y 1960, estudiando diseño gráfico, pintura y litografía en la Escuela de Artes Visuales, Nueva Escuela de Investigación Social y Pratt Graphic Art Center en Nueva York. Cuenta con una larga experiencia profesional, ya que trabajó en diferentes publicaciones e instituciones. Entre 1953 y 1956 fue diseñador para Publicidad McCann Erickson Co. y fue jurado en 1974 de la VI Bienal de Artes Gráficas en Checoslovaquia y en 1976 de la VI Bienal Internacional de Carteles en Zaçheta Gallerand, Varsovia, Polonia.

Fue curador de Archivo Gráfico Internacional en la Universidad Autónoma Metropolitana. También fue profesor de Diseño Gráfico en el Instituto Superior de Diseño Industrial (ISDI) (1980-1982), Instituto Superior de Arte (ISA) (1976 – 1982), en La Habana, Cuba; En el Instituto de Estudios Superiores de Tamaulipas y la Universidad Iberoamericana en México.

Desde los años 80's a la fecha ha sido profesor de tiempo completo del Departamento de Investigación y Conocimiento de la División de Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.

Sus exposiciones personales incluyen: en 1971 «Símbolos de Félix Beltrán» en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, La Habana, Cuba; «Exhibition Hall Ruski Avenue», en

Sofía, Bulgaria y después de 1990 realizó «Pinturas Deconstructivas de Félix Beltrán» en diferentes galerías de la Ciudad de México, como Galería Frida Kahlo, Galería Santos Balmori, Galería Artis y Galería Trazo.

También participó en muchas exposiciones colectivas como una en 1960 en New Gallery, Nueva York, EE.UU. En 1966 en el Museo Gutenberg, Frankfurt, Alemania; Exposición de Marcas Internacionales, Nueva York, EE.UU. y en «Affiches Cubains» en el Musée d'Art et Industrie, París, Francia. Otras exposiciones estuvieron en la Bienal de Artes Gráficas Latinoamericanas y en el Museo de Arte Contemporáneo e Hispano (MOCHA) de Nueva York, en 1986. Su obra aparece también en la colección del Centro de Estudios de Gráficos Políticos.

Durante su vida ha obtenido premios y reconocimientos como el Premio Instituto Americano y Arte Gráfico en la Exposición Nacional de Artes de la Comunicación, California, Estados Unidos en 1962; Premio Los carteles internacionales impugnan Moscú 88 Habana, Cuba.

En 1981 fue Miembro Honorario de la Academia Mexicana de Diseño y Colegio de Diseñadores Industriales y Gráficos y Fundación Universitaria Internacional de Delaware.

Su obra se puede encontrar en colecciones permanentes de: Art Center, Louisiana. Bibliothèque des Arts Decoratifs, París, Francia. Museo Danés de Arte Decorativo, Copenhague, Dinamarca. Museo de Arte Moderne de la Ciudad de París, París, Francia. Musée des Arts Décoratifs, Lausana, Suiza. Museo de Arte Latinoamericano, Santiago de Chile, Chile. Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. Museo de Pushkin, Moscú, Rusia.

# **ENTREVISTAS Y ARTÍCULOS. SOBRE HANNES MEYER.**

## HANNES MEYER EN MÉXICO Y SU FRUSTRADA APORTACIÓN A LA ENSEÑANZA DEL URBANISMO.

Rafael López Rangel.

Últimamente han salido algunos trabajos sobre un acontecimiento que permaneció sepultado por muchos años: la estancia del segundo director de la Bauhaus en nuestro país (1938-1949)<sup>51</sup>. Con ellos se han despejado muchas incógnitas del doble destino de Meyer aquí: su actividad promisoriosa en la época de Lázaro Cárdenas, y su frustración en el periodo de Ávila Camacho. El pensamiento y la acción progresista del connotado arquitecto suizo sufrió las mismas vicisitudes de la línea radical, a la cual reforzó de manera singular. La frustración de Meyer fue algo más que una derrota personal, de alguien a quién rechazaban por extranjero y peligroso por sus ideas. Junto a la cancelación de la línea radical significó la detención de una posibilidad única en ese momento, 1938, en que es invitado al país: la creación de los primeros estudios de posgrado en planificación urbana y urbanismo. En una etapa en que las ideas planificadoras estaban en boga y en la que la planificación daba sus primeros pasos, tal proyecto educativo era de lo más coherente.

Así lo pensaron los arquitectos que promovieron la invitación a Meyer. Este había asistido al XVI Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación que se realizó en la capital de la República en agosto de 1938, (aquél en que la UAS expuso su “doctrina socialista”). Ciertamente el célebre arquitecto, ya había pensado en la posibilidad de establecerse aquí, entusiasmado por la obra del régimen cardenista y el clima de los intelectuales de izquierda.

Los arquitectos Enrique Yáñez y José Luis Cuevas, junto con otros de la línea radical, impulsaron la invitación, que fue hecha directamente por el presidente de la república. Meyer se estableció en México en junio de 1939. Ya en 1938 había impartido dos importantes conferencias —que deben haber sonado como truenos sacrílegos— en la Escuela de Arquitectura de la UNAM, y había presentado, junto con Yáñez y Cuevas un plan de estudios de posgrado en planificación y urbanismo, para ser impartidos en la ESIA del IPN.

Las conferencias de la Escuela de Arquitectura se denominaron: “La Formación del Arquitecto” y “Experiencias de Urbanismo”. En ellas exhibió su ideología socialista y su concepción acerca del papel progresista que la arquitectura y el urbanismo debían jugar en una sociedad democrática, orientada hacia las masas trabajadoras (justo como Meyer imaginaba al México cardenista).

También mostró con gran convicción el carácter social de la arquitectura de las clases dominantes en el capitalismo, su rol de instrumentos de opresión. Clamó por una práctica arquitectónica colectiva, expuesta a la crítica del público. Fue clara y tajante su adhesión al socialismo y su admiración por la Unión Soviética (en donde —como se sabe— estuvo

---

<sup>51</sup> El más importante de ellos es el de Patricia Rivadeneyra. “Hannes Meyer en México (1938-1949)” en Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX; 1900- 1930, Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico, nos. 20-21. INBA, 1982. Para su ubicación ideológica ver el ensayo en la misma publicación de R. López Rangel. “Algunos antecedentes sobre el funcionalismo arquitectónico y el pensamiento de Hannes Meyer en México”. Referencia a Meyer se encuentra en el libro de Enrique Yáñez, *Arquitectura, Teoría, Diseño, Contexto*, 1983. También Carlos González Lobo, *Op. Cit.* Fuente: López, R. (1989) en *La Modernidad Arquitectónica Mexicana. Antecedentes y Vanguardias 1900-1940*. p. 172.

laborando en altos cargos de planificación urbana, años después de su salida de la Bauhaus)<sup>52</sup>. A partir de esas conferencias, y sin sospecharlo siquiera, Meyer firmó su sentencia de exclusión de la cultura arquitectónica de México.

Pero todavía recorrería un trecho promisorio, mientras fue respaldado por un grupo que lejos de ver peligrosas sus ideas, las consideraba útiles para el país. Y así, en la exposición de motivos del plan, presentado en 1938, los autores hacían ver la necesidad que tenía el país de técnicos en urbanismo. Afirmaban que la acción de los planes sexenales no podría concretarse en un desarrollo auténtico si la planificación física y el urbanismo no son atendidos. Era pues urgente la preparación de especialistas en esas disciplinas, dada su inexistencia en el país.

El plan proponía la preparación de coordinadores de los diversos especialistas que intervinieran en la planificación física. Sus conocimientos estarían dirigidos a la realidad de México. Se hacía hincapié en la “estructura histórica” del país, y su realidad urbana. Los estudios serían de dos años y se trataría de que fuesen autosuficientes. Para tal efecto, se planteaba un sistema de becas que otorgarían las instituciones gubernamentales interesadas.

Los grupos conservadores de la ESIA —que los había indudablemente, a un año de fundada— se opusieron sistemáticamente al plan y por poco lo frustran. Pero incluso grupos de la izquierda mostraron su rechazo. Para ello contó mucho la ortodoxia de Meyer quien nunca ocultó sus relaciones con los comunistas mexicanos y con los diplomáticos de la embajada de la URSS en México.

Esto causaba la animadversión de los elementos trotskistas, que en el sector de la arquitectura tenían en Juan O’Gorman un ilustre representante. En esas condiciones este arquitecto echó su cuarto de espadas contra Meyer, lo que no era cualquier cosa, dada su influencia. Pero fueron los reaccionarios los más activos en esa ingrata tarea.

A pesar de todo eso, el 28 de agosto de 1939, la presidencia de la república aprueba unos cursos de siete meses, como primer paso para la creación del Instituto de Planificación y Urbanismo. Contó para lograrse la activa participación de los arquitectos Yáñez y Cuevas, que en todo momento salieron al paso a las acusaciones de los enemigos del proyecto. Y así, los cursos se abren en octubre de 1940 en medio de la oposición y el sabotaje. Por desgracia, en esas condiciones —el propio director de la ESIA, ingeniero Guillermo Terrés, estaba en contra del proyecto— no se avanzó gran cosa, y en 1941 se cancelaron los cursos. Fue decisivo para esto, la desprotección oficial en que quedó Hannes Meyer cuando Ávila Camacho rompe su alianza con la izquierda.

---

<sup>52</sup> Los textos íntegros de esta conferencia fueron publicados en *Arquitectura y Decoración* no. 12, México, octubre, 1938. También están transcritas en Patricia Rivadeneira, op. cit.

Transcribimos el plan de estudios tal como quedó en 1941 y según lo presenta P. Rivadeneyra:

Instituto de Planificación y Urbanismo E.S.I.A.

I.P.N. octubre 1940

Plan de estudios

<b>Primer año:</b>			<b>Segundo año:</b>		
Teoría	urbanismo elemental (incluye el plan regulador)	2	planificación regional		2
Historia	historia del urbanismo en México	2			
Economía	economía de México I	1	economía de México II (El plan sexenal...)		1
Leyes			legislación mexicana en relación con la urbanización y planificación		
Tráfico	vías de comunicaciones	1	sistema de comunicaciones		
Higiene	higiene urbana y rural	1	higiene urbana y rural II		1
Clima	metereología y climatología de México (1941)	1			
El campo	el ejido y otras formas de existencia				
Vivienda			la vivienda mexicana (curso especial) (1941)		1
Jardín			la técnica del jardín, del parque y del bosque		1
	Clases-horas:	10	Clases-horas:		11
Taller	investigaciones, proyectos	10	investigaciones proyectos		11
Total a la semana	Horas:	20	Total a la semana	Horas:	11

**Imagen 104.** Instituto de Planificación y Urbanismo I.P.N., octubre de 1940, Plan de Estudios

**Fuente:** (López, 1989, p. 174)

La prolongación de la estancia de Meyer en México hasta 1949 se debe al ambiente favorable que tuvo por parte de algunos sectores de los intelectuales de izquierda y según él mismo lo declaraba, al cariño que le tomó al país. Además, participó en trabajos de importancia cultural en organizaciones comprometidas con las causas progresistas como la LEAR y el taller de gráfica popular.

De sus trabajos arquitectónicos y urbanísticos —diremos de paso— se conoce poco, aunque, cuando menos tenemos referencias y primeras indicaciones que son valiosas para seguirles la pista. En ese sentido, la información que nos proporciona Rivadeneyra es fundamental. Haremos un listado de lo que hasta ahora se sabe de la actividad profesional de Meyer. Un buen número de sus proyectos los realizó al ocupar cargos en instituciones gubernamentales. De todos modos, tenía un estudio en la colonia Santa María en el cual trabaja sus encargos.

- Proyecto para el concurso del edificio de la Casa de España en México. Obtuvo el cuarto lugar.
- Proyecto de la Delegación Suiza en México.
- Proyecto urbanístico Lomas de Becerra, para alojar a 2,000 trabajadores.
- Proyectos de multifamiliares y de una zona habitacional para braceros, llegados de EU., en Tepoztlán, Morelos.

- Elaboración del programa médico-arquitectónico para el hospital de zona La Raza (que luego construiría Enrique Yáñez una vez que ganó el concurso para su proyecto).
- Proyecto para un edificio en la manzana donde se encuentra la iglesia de Corpus Christi, frente a la Alameda Central. Finalmente se construyó un proyecto de José Villagrán García.
- Propuesta de planificación del asentamiento de Tlalnepantla, Estado de México.
- Proyecto de remodelación y ampliación del balneario de Aguahedionda en Cuernavaca, Morelos.
- Propuesta de planificación del balneario de Ixtapan de la Sal, Estado de México.

Es evidente el carácter social de la mayoría de estos trabajos. En algunos de ellos, como el de Lomas de Becerra tuvo oportunidad de aplicar sus avanzadas ideas sobre el urbanismo. Sin embargo, muy pocas de sus propuestas se realizaron. Además, su actividad como arquitecto y urbanista, en cuanto a significación cultural estuvo condicionada por las vicisitudes de la competencia en un mercado de trabajo que en gran medida le era extraño e incluso hostil, y al mismo tiempo por las dificultades que tenían ya en esa época los arquitectos progresistas para presentar propuestas homogéneas. Pero no queda ninguna duda de que su actuación en México fue un evento importante del intento de establecer un proyecto social radical de nuestra cultura urbano-arquitectónica contemporánea.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> López, R. (1989). La Modernidad Arquitectónica Mexicana, Antecedentes y Vanguardias 1900 – 1940. Cuadernos Temporales. UAM-A, México, D.F.

## HANNES MEYER: TRABAJO SOBRE PROYECTOS REALES.

Antonio Toca Fernández

Es necesario que se conozca mejor la aportación del arquitecto Hannes Meyer realizada en México -en el Instituto Politécnico Nacional hace casi 80 años para aprovecharla en nuestra Universidad.

La introducción al desarrollo de proyectos de arquitectura sobre problemas o temas reales no fue aportación única del *Bauhaus*, ya que sólo en Alemania existían ejemplos importantes, como el de la escuela de Frankfurt, bajo la dirección de Adolph Meyer -ex socio de Gropius en donde la unión con el Municipio y su concejal Ernest May, produjo extraordinarias experiencias, tanto en los cursos de arquitectura, como en los de diseño industrial y gráfico.<sup>54</sup> Un caso similar, también injustamente olvidado, fue el trabajo de Hannes Meyer en el *Bauhaus*; primero como director del departamento de arquitectura, que no existió hasta 1927, y poco después como Director. A pesar de que se ha minimizado sus aportes, es evidente que Meyer introdujo cambios notables en esa escuela; el más significativo fue lo que él denominó: *Pedagogía del trabajo sobre el encargo real*, y que sólo ha sido escasamente conocido, ya que Meyer lo publicó en México (1940), en una revista del Instituto Politécnico. *El centro de toda la pedagogía politécnica del Bauhaus*, aclara Meyer: *...fue colocándose en aquella época (1928) en la obra misma y no en una obra imaginaria en un medio ambiente supuesto, sino la obra trazada para su ejecución y utilización directa, o sea un problema real, en un ambiente real.*<sup>55</sup> El trabajo que se emprendió con esta modalidad comprendía todas las especialidades de diseño con que contaba el *Bauhaus* y Meyer señaló también las enormes dificultades que éste sistema implicó:

*...semejante concepción de la enseñanza politécnica, en cuyo centro se haya la misma obra a realizar, ha de superar grandes dificultades iniciales. No todos los encargos que se ofrecían al Bauhaus eran lo bastante típicos para merecer la calificación de obra estándar, y la misma selección de las tareas producía ya quebraderos de cabeza... entre las ofertas había que preferir para su selección la que prometía la mayor validez general en el planteamiento de sus tareas... A continuación hubo que ir desarrollando cada vez más, para convertirnos en comunidades económicas y colectivas de trabajo independientes, los diversos talleres... Por último la enseñanza teórica hubo de impregnarse cada vez más de estas nuevas exigencias de la comunidad de trabajo y de planteamiento de tareas reales. Pues cómo había de ser capaz el estudiante práctico de comprender al usuario de su mueble estándar, al pueblo, en sus diversas capas, clases, y formas de economía sin un conocimiento social-económico? ¿Cómo iba a despertarse su comprensión de/proceso de fabricación...? ¿Cómo podía despertarse su comprensión psicológica de la forma funcional, sino mediante la introducción de un curso metódico de la enseñanza de la psicología aplicada?*<sup>56</sup>

Meyer describe, en este importante documento, algunas de las principales tendencias que surgirían mucho después en otras escuelas, y que han podido ser mejor aprovechadas. Su ataque a los cursos 'básicos' parece plenamente justificado, ya que con la breve experiencia del trabajo sobre un tema real se había logrado una verdadera unión entre la práctica -real- y la educación. La superación de la ruptura entre la mano y la mente, que desde la institucionalización de la enseñanza del diseño había separado la profesión y las escuelas. La

---

<sup>54</sup> Meyer H. Bauhaus-Dessau: 1927-30. Publicado en Cuadernos de Arquitectura No. 20-21, México, INBA, 1982. ps. 171-175 Pevsner N. Las academias de arte. Madrid, Cátedra, 1982. p. 186.

<sup>55</sup> Idem.

<sup>56</sup> Idem.

cooperación que se tenía en los antiguos gremios se realizó, en esta experiencia, sin grandes declaraciones. La importancia de este hecho no ha sido debidamente conocida en las repetidas publicaciones acerca de la pedagogía de la *Bauhaus*. Este avance motivó un profundo cambio, tanto en los procesos pedagógicos, como en la orientación política de la escuela, fuera del 'limbo' en el que la pretendió situar Gropius; ya que entre otras cosas ofrece una poderosa razón para que esta experiencia haya sido bloqueada y después clausurada. Eso señaló Meyer:

*La estructura social interna del Bauhaus se modificó, desde la base, bajo la presión del trabajo colectivo-productivo, realizado en los talleres, y de la nueva concepción de nuestra misión de plasmadores al servicio de amplias masas, y de mejores posibilidades económicas de un estudio productivo, pues mientras anteriormente una mayoría de hijos de familia acomodadas buscaban en la Bauhaus una manifestación "al servicio del arte abstracto" y muchos se distinguían en el lienzo, en la simiesca imitación de sus célebres maestros Klee, Kandinsky, Feininger, ahora fueron apareciendo entre los estudiantes (cuyo número oscilaba entre 150 y 190) cada vez más elementos de la clase obrera y de las capas inferiores de la burguesía, obreros calificados y profesionistas que esperaban un perfeccionamiento en el Bauhaus.*<sup>57</sup>

Es comprensible que, ante el cambio que esto representaba, se iniciara un ataque sistemático con el pretexto de 'exorcizar' el olor socialista de esta experiencia; sin embargo el propio Meyer aclaró la causa real que motivó su renuncia. La reacción de las fuerzas conservadoras se unió al descontento de algunos fabricantes afectados y se exacerbó con el rechazo de algunos profesores que se vieron arrinconados por el método de trabajo usado por él, y concluye: "...el Ayuntamiento de Dessau fue dándose cuenta, a cada mes que pasaba, de que el hospitalizado instituto podía liberarse económicamente y cada vez más, mediante el desarrollo de la producción de los talleres, del presupuesto municipal. Con ello el Bauhaus se habría escapado de las manos de los partidos locales como objeto de poder en disputa. Por esta razón se le dio cerrojazo."<sup>58</sup>

Esta explicación está muy lejana de la oficial, ofrecida por el historiador Nicolás Pevsner, o después por Gropius, que descalificaba a Meyer por sus ideales comunistas, lo denigraba al llamarle *radical pequeño burgués* y justificaba la intervención policiaca en la *Bauhaus* que después, en 1933, iban a denunciar como una agresión brutal del nazismo, versión que les ayudó además -al llegar a Norteamérica- para presentarlos como luchadores anti-fascistas.<sup>59</sup>

Pevsner, nada acostumbrado a reconocer otros talentos que los de él ayudo a consagrar, no pudo ocultar el valor de esta experiencia y comentó:

*En la cuestión del trabajo de equipo arquitectónico, el sucesor de Gropius en Weimar, con Otto Bartning, tuvo quizá más éxito. Continuó la idea de la Bauhaus bajo el nombre de Staatliche Bauhochschule, y se reveló generoso hasta el punto de transferir a la escuela encargos privados suyos. El Instituto de física, el hospital de estudiantes de la Universidad de Jena, el Musiklandheim en Frankfurt, y uno o dos edificios más fueron, por tanto, planeados y llevados a cabo por el Estudio de construcción activa de Bartning. Las ganancias se dividían en tres partes iguales: una de ellas para Bartning, otra para los estudiantes y otra parte para el gobierno de Turingia para proporcionar alojamiento, calefacción, etc., al estudio.*<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Idem

<sup>58</sup> Idem

<sup>59</sup> Pevsner N. Los orígenes de la arquitectura moderna y el diseño. Barcelona, Gustavo Gili, p. 186.

Las tres únicas líneas que Pevsner le dedica a Meyer, muestran esa actitud: Gropius se retiró en 1928 y su sucesor, Hannes Meyer, introdujo un elemento de comunismo militante en una comunidad que hasta entonces se había adherido sólo a un ideal general de colectivismo. Meyer fue expulsado en 1930 y le siguió el arquitecto Mies van der Rohe, uno de los más brillantes exponentes del Movimiento Moderno en Alemania.

<sup>60</sup> Op cit.

La revelación de la generosidad de Bartning es por supuesto rápidamente neutralizada y aún infravalorada por Pevsner, que añade: *Aquí, una vez más, el estímulo original proviene, por supuesto, de la Bauhaus, cuyos diseños para producción en masa y producción manual están entre las contribuciones más sobresalientes alemanas del arte de postguerra.* Sin embargo, se ciega ante su propia afirmación de que en Dessau, Gropius: *...recibió sumas para implantar edificios completamente nuevos, planeados por él y desarrollados con la ayuda de sus discípulos.* Fuera de la *Bauhaus*, Gropius edificó la Bolsa de trabajo y una pequeña propiedad obrera en Torten, cerca de Dessau. Estos se originaron en su estudio privado, aunque más tarde se publicó como *Bauhaus Bauten*, porque como él dijo: *... la opinión pública los consideraba más tarde, con razón, como resultado de ese intercambio espiritual continuo que caracterizó a la Bauhaus.*<sup>61</sup>

Pevsner no logró ocultar la poca generosidad de Gropius, que no se caracterizó mucho por esta cualidad, ya que es muy diferente que se utilice a los estudiantes para ayudar en la realización de un proyecto y sólo se les premie con un “intercambio espiritual” y otra, muy distinta, es incorporar el desarrollo de proyectos personales -como los del *Estudio de construcción activa-* de Bartning, al trabajo regular de los estudiantes, a los cuales además se pagaba. Eso muestra la parcialidad de Pevsner, y la extraordinaria habilidad de Gropius para ocultar los aspectos más cuestionables de su obra y aprovechar en su beneficio aquellos que le resultaron más útiles.<sup>62</sup>

Esta extraordinaria experiencia se continuó en el *Instituto de Urbanismo y Planificación* que Meyer dirigió en 1939 en México; sin embargo su clausura, en 1940, impidió que se difundiera su valor. Las enormes dificultades para sostener el Instituto y los ataques de Juan O’Gorman, que también era profesor en la Escuela, fueron las causas de la clausura del 1er. *Instituto de Urbanismo y Planificación* en Latinoamérica. Parece increíble que éstos extraordinarios arquitectos comunistas se hayan enfrentado, aunque compartían los mismos ideales fundamentales, y que la ideología Troskista de O’Gorman y la ortodoxa de Meyer, hubiera facilitado los ataques, calumnias y desprecio que los dos recibieron. No hay que olvidar que, en 1940, Trosky fue asesinado en México, en una conspiración planeada por Stalin.

En 1972, el Auto-gobierno en la *Universidad Nacional Autónoma de México*, y las Divisiones de diseño en la Universidad Autónoma Metropolitana en 1974, plantearon la necesidad de ligar la enseñanza con los problemas reales del país; cuestión que había sido el punto de partida de las propuestas de algunos arquitectos alemanes, como Hannes Meyer.

---

<sup>61</sup> Gropius, en reiteradas ocasiones, ocultó, negó y aún descalificó a importantes personajes. Eliminó, en la publicación de sus obras o las de la Bauhaus la referencia extensa o demasiado explícita a la influencia del trabajo de estos creadores; asimismo, quitó obras suyas que pudieran después ser “incómodas”, por ejemplo: el monumento en Weimar y la casa Sommerfeld, de su período expresionista.

Después de muerto Meyer, Gropius concluye acerca de su importancia en la Bauhaus: Tanto su estrategia como su táctica eran demasiado restringidas: era un radical pequeño burgués... tras la partida de Meyer (Mies) se encontró con un estado de cosas en el que necesitó de la ayuda de la policía para lograr un mínimo de disciplina, procedimiento que, sin las agitaciones anteriores de Meyer, no hubiera sido necesario. Carta de Gropius a Maldonado, publicada en: Vanguardia y Racionalidad. Barcelona, Gustavo Gili, 1977p. 162.

<sup>62</sup> Bauhaus. Madrid, Alberto Corazón, 1971. p. 169. Miller Lane B. Architecture and politics in Germany 1918-1945. Cambridge Mass. Harvard University Press, 1968

## HANNES MEYER EN TRES ETAPAS

Félix Beltrán

Este texto trata de evidenciar la gran contribución de Hannes Meyer antes, durante y posterior a su desempeño como Director de la Bauhaus porque no se le ha considerado tanto debido a su orientación socialista.

Nace en 1889 en Basilea, se inicia como albañil en 1905, después trabaja en una empresa constructora y estudia en la Escuela de Artes y Oficios de Basilea. De 1909 a 1912 colabora en el estudio de arquitectura de Albert Froehlich y después en el de Emil Schaudt en Berlín. Durante el siguiente año viaja a Londres a estudiar y en 1914 hace una estancia en Bélgica. En 1916 es jefe de oficina en el taller de George Metzendorf; después fue jefe de la sección de construcción en la empresa Kruppe en Essen, esto fue hasta 1918. Desde 1919 es arquitecto en Basilea, cerca de esta ciudad construye la colonia Freidorf durante los años 1919 a 1924.

En 1926 funda un estudio de arquitectos con Hans Wittwer, y entre los proyectos conjuntos se encuentra la Escuela Peter en Basilea (1926), así como el edificio de la Sociedad de las Naciones en Ginebra (1926 a 1927), que fue premiada.

Hannes Meyer se integra como maestro de arquitectura en la Bauhaus a partir de abril de 1927; después en 1928 Walter Gropius, quien abandonaba su cargo, lo propuso como director de la Bauhaus así como de la Sección de Arquitectura, donde permaneció hasta 1930.

También Hans Wittwer es llamado a la Bauhaus desde 1928 hasta 1929. Con Wittwer y la Sección de Arquitectura de la escuela realiza Meyer su obra principal, la Escuela Federal ADGB en Bernau, que está cerca de Berlín (1928 a 1930). En 1930, después de ser destituido de la Bauhaus viaja a Moscú donde fue nombrado profesor en la Escuela Superior de Arquitectura WASI, y a partir de 1934 dirige el Gabinete de vivienda en la Academia de Arquitectura. En 1936 regresa a Suiza debido al aislamiento político que enfrenta, donde permanece de 1936 a 1939 y construye el Hogar infantil Mumliswil.

Meyer visita a México por primera vez en 1938 para participar en el Congreso Internacional de Planificación Urbana, donde también asiste al Congreso Inaugural de la Confederación de Trabajadores de América Latina. Vuelve a México en 1939 llamado por Lázaro Cárdenas para participar en la creación y dirección del Instituto de Urbanismo y Planificación del Instituto Politécnico Nacional. Permaneció en nuestro país diez años colaborando en diversas instituciones. Desde México participó en las campañas antifascistas efectuadas a nivel mundial.

En varias notas escritas por él se refiere al entusiasmo, en cuanto al ambiente social, el nacimiento de un poderoso movimiento de los trabajadores, el despertar del campesinado y por lo tanto de la posibilidad que la arquitectura ofreciera un modo de cooperación. Su contacto con intelectuales de posición antifascista lo acercan al Taller de la Gráfica popular, donde crea y dirige la editorial Estampa Mexicana, fue impulsor de ediciones de carteles, tarjetas postales así como el libro de denuncia "El libro negro del terror nazi" y otros como "Incidentes melódicos

del mundo irracional” de Juan de la Cabada. Para Hannes Meyer el Taller de la Gráfica Popular fue su principal atracción durante su difícil etapa en México, por el trabajo colectivo, la organización y sus miembros; en definitiva por la coherencia entre lo que se pensaba y se producía.

En alguna ocasión Mayer consideró abandonar su práctica de arquitecto para enfocarse en la pintura, como una manera de protesta puesto que consideraba que la arquitectura social no era la más predominante.

Desde antes del viaje a México él estaba casado Helene Bergbergnr conocida como Lena Meyer quien fue de las alumnas más destacadas en los Talleres de textiles de la Bauhaus, así como Anni Alberts quien fue esposa de Josef Alberts. Viajó a México con Lena y su hija Lilo; su otro hijo Mario nació en México.

Nunca Hannes Meyer pensó en permanecer en México indefinidamente. Tenía 60 años cuando se marchó a Basilea, donde deseaba hacer una recapitulación de sus experiencias. Lena en una conversación comentó que nunca estuvo arrepentido de sus experiencias en México. Él murió en 1954 y Lena falleció en 1981, era empleada de una oficina donde se ocupaba de los envíos de la correspondencia.

No hace falta ser un especialista para percatarse que a Hannes Meyer, pesar de su contribución, no fue considerado por su práctica socialista. Un recuento sobre su contribución social, sus aportes en la práctica así como a la carrera de arquitectura para que fuera más práctica y preocupada por las condiciones de los más necesitados son evidentes en su lapidaria frase con la cual se inicia como director en la corta etapa de la Bauhaus “Necesidades populares en vez de lujo”; lo cual debía de ser una fuente de inspiración para todas las escuelas de arquitectura, en definitiva de diseño, y más todavía para las que se encuentran en los países de la periferia.

2 de febrero de 2020

## MIS RECUERDOS DE HANNES MEYER. ENTREVISTA CON ALBERTO BELTRÁN

Félix Beltrán

### —¿De dónde procedía?

Hannes Meyer, después de ser director de Bauhaus en Dessau de 1928 a 1930, estuvo en Moscú como profesor y constructor, de 1930 a 1936. Regresó a su patria, Suiza. A México lo visitó la primera vez en 1938, para participar en el Congreso Internacional de Planificación Urbana; entonces le tocó asistir al Congreso Inaugural de la Confederación de Trabajadores de América Latina. Volvió a México en 1939, llamado por el gobierno de Lázaro Cárdenas para participar en la creación y dirección del Instituto de Urbanismo y Planificación del Instituto Politécnico Nacional. Permaneció en nuestro país diez años, colaborando en diversas instituciones y organizaciones. Desde aquí participó en las campañas antifascistas, eran los tiempos de la Segunda Guerra Mundial.

### — ¿Qué criterio tenía de las condiciones políticas existentes en México?

En algunas notas escritas por él, dice que le entusiasmó el ambiente social: el nacimiento de un vigoroso movimiento de los trabajadores, el despertar del campesinado, y por lo tanto, la posibilidad de que la arquitectura ofreciera un modo de cooperación.

### —Sobre el muralismo imperante, ¿qué criterios tenía?

Consideraba admirable la fusión entre a pintura mural y la arquitectura la cual demostraba las posibilidades del trabajo colectivo. Este era uno de los enunciados del manifiesto de los pintores muralistas de 1924.

### —¿Cómo se acercó al Taller de Gráfica Popular?

Desde su llegada a México, entró en contacto con los grupos de intelectuales de posición antifascista. El Taller de Gráfica Popular era uno de ellos, precisamente en su declaración de principios estaba expresado de esta manera: El Taller de Gráfica Popular realiza un esfuerzo constante para que su producción beneficie los intereses progresistas y democráticos del pueblo mexicano, principalmente en su lucha contra la reacción fascista.

### —¿Qué funciones tenía?

Propuso la creación de una editorial y se hizo cargo de ella, la “Estampa Mexicana”, donde promovió la edición de carteles, tarjetas postales, libros como: “El libro negro del terror nazi”, “Incidentes melódicos del mundo irracional” de Juan de la Cabada y “El Sombrerón” de Bernardo Ortiz de Montellano, ilustrados por Leopoldo Méndez y Alfredo Zalce,

respectivamente. Los álbumes de grabados de Posada, “Mexihkanantli” de Jean Charlot, “Río Escondido” de Leopoldo Méndez, “Estampas de Yucatán” de Alfredo Zalce, “Bajo la Línea del Ecuador” del ecuatoriano Galo Galecio, otro de Everardo Ramírez y los colectivos “Estampas de la Revolución Mexicana” y “Mensaje a la Confederación de Trabajadores de América Latina”.

### **—¿Qué Comentarios hacía de la Bauhaus?**

Yo en lo personal, le oí hablar poco sobre esa experiencia de su vida.

### **—En la práctica, ¿cómo hacía compatibles las influencias constructivistas de la Bauhaus y las expresionistas del Taller de Gráfica Popular?**

Antes que hablar del estilo puedo decir que a Hannes Meyer le interesaba el Taller de Gráfica Popular por otras razones. La investigadora Patricia Rivadeneyra, quien hizo un trabajo sobre la actividad de Hannes en México, publicado en “Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico”, números 20-21, del Instituto Nacional de Bellas Artes, y quien tuvo oportunidad de hablar con la viuda de Hannes en Suiza, dice lo siguiente: “El Taller de Gráfica Popular fue sin duda, la principal atracción de Meyer en México: el trabajo colectivo que en él se desarrollaba, la organización y sus miembros, fueron siempre para Meyer, y su esposa Lena, la experiencia más agradable en su difícil estancia en el país”.

Y agrega:

“Meyer veía en el Taller de Gráfica Popular una experiencia única en el mundo. La extracción social de cada uno de sus miembros y su ideología daba coherencia al grupo, ya que casi todos provenían de familias humildes y sencillas. Los años que habían vivido y la propia historia del país se hallaban profundamente arraigados en ellos. Trabajaban más colectiva que individualmente y muchas veces participaban en las labores de organización y diseño del propio arquitecto, Meyer los incluía en cada uno de los trabajos que tenía. Todos se encontraban muy limitados económicamente, pero se mostraban siempre abiertos para recibir a otros artistas no miembros, muchas veces extranjeros, en quienes encontraban grandes amigos y colegas, gustaban aprender de ellos”.

“Esta fue, posiblemente, una práctica inapreciable para Meyer, y es debido a ella y a la labor social que desarrollaban, que se sintió siempre íntimamente ligado al grupo. En el TGP, tanto él como su esposa Lena, hicieron varios grabados. Alguna vez Meyer manifestó el deseo de alejarse de la arquitectura y dedicarse a la pintura, como una forma de protesta a la especialización arquitectónica, veía que la construcción se convertía en un negocio vulgar y que no tardaría en transformarse en un problema de tipo social”.

### **—¿Cómo era su práctica política?**

Se daba tiempo para muchas cosas. En la Universidad Obrera que dirigía Vicente Lombardo Toledano hasta dictó un curso de marxismo.

### **—¿Cómo eran sus circunstancias cotidianas?**

Vivió modestamente en un pequeño departamento de las calles de Villalongín, con su esposa Lena y sus hijos Lilo y Mario, quien nació en México. Era un hombre vigoroso pero con una vida frugal. En casa su esposa realizaba labores de tejido y diseño textil, tal como lo hacía en Bauhaus donde había sido alumna de Hannes.

### **—¿Qué motivó su salida de México?**

Nunca pensó permanecer en nuestro país indefinidamente. Tenía 60 años cuando se marchó a su patria, deseaba hacer una recapitulación de sus experiencias y aquí no veía posibilidades que le aportaran satisfacciones de tipo personal. Sin embargo, su esposa Lena le dijo a Patricia Rivadeneyra que nunca se mostró arrepentido de su experiencia mexicana. Hannes murió cinco años después de haberse marchado, en 1954, víctima de una enfermedad prolongada. Su esposa falleció en 1981.

### **—¿Cuál considera el principal aporte de Hannes Meyer?**

Su interés social por sobre cualquier afán individualista.

Abril. 1983<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Revista PROA 333. (1984). Arquitectura, Diseño, Urbanismo, Industrias. Internacional 13. Editorial PROA, Bogotá, Colombia. "Mis recuerdos de Hannes Meyer. Entrevista con Alberto Beltrán", p. 10. Revista Diseño UAM 3. (1984). Cuestionario de Félix Beltrán, por Alberto Beltrán. No. 3. Noviembre 1984. División de CYAD-Azcapotzalco-Xochimilco. México, D.F. p.55-56.

## CARTA DE LILO MEYER A ALBERTO BELTRÁN.

Masera, 21 de agosto de 1989

Querido Alberto,

muchas gracias por tu carta de abril.

Entonces puedo decirte ahora que mi esposo y yo hemos ido a Weimar en coche desde Milano, con uno de los profesores de Venecia. El viaje ha sido bastante bien a través de Austria, München, Nurenberg, R.D.A.

Weimar es una ciudad muy bonita: hemos visto los castillos en parques grandísimos, la casa de Goethe, y otra casita que tenía también un parque, las tumbas de Goethe y Schiller, los máximos poetas alemanes. Buchenwald, tristemente famoso por el campo de concentración y donde ahora está monumento a los caídos de todos los países. Hemos visitado otra fortaleza llamada Wartburg, así como los coches que se fabrican en la RDA y que no van más de 105 km/hr.

Ha sido todo muy interesante conocer arquitectos y profesores de varios países. Todos han sido muy gentiles y sobre todo el contacto con los rusos que desde México ya no había tenido.

También hemos encontrado algunos de los viejos estudiantes de mi padre. Uno de los siete estudiantes que fue con mi padre a Moscú y se quedó allá. (Se escribía siempre con mi madre).

Otro ya lo había conocido yo cuando, murió Léna.

Para la inauguración de la exposición en Weimar ha salido un nuevo libro del Dr. K. J. Winkler: Der Architekthm Anschauugen und Werk (opiniones y trabajo) Ed. V.B.B.- Berlín.

En el Bauhaus Dessau, han hecho el homenaje a mi padre. Allá hay una exposición con parte de la herencia de mi padre.

Yo recibí por encargo del Ministerio de la Industria y Configuración, la Medalla Hannes Meyer, por haber dejado la herencia de H. M. a favor del Bauhaus-Dessau, para uso científico y público. Lo mismo ha recibido nuestro abogado en Basilea por haber ayudado a resolver el problema sin recibir nada en cambio.

Hemos visitado la Bundesschule en Bernau, cerca de Berlín, escuela realizada por mi padre a tiempos del Bauhaus.

Encontramos a Anne Raymond, la estudiante de París que estuvo en México por un año y medio, hemos hablado mucho juntos en Weimar, pero no he podido preguntarle todo lo que hubiera querido saber. Sobre todo no he podido ver con Mario<sup>64</sup>, como en vez había prometido.

De Patricia. Rivadeneyra recibí el mes pasado su publicación. Ahora me gustaría saber si ella va a ir al fin a Dortmund al Symposium de la Fachhochschule en noviembre, o no?

---

<sup>64</sup> Léna Meyer (Lilo), Mario, hijo de Hannes Meyer, nacido en el Distrito Federal, México.

Ahora mencionan al Arquitecto Rivas en el programa de allá, mientras antes estaba el suyo. No entiendo si ella ha rechazado la invitación o qué, pues a mí me escribió que no sabía nada del homenaje a Hannes. Veremos! De todos modos encontraré a Kay Kulmala-Adams que trabajó con Hannes en México.

Si de veras la Directora de la Universidad Obrera hace alguna publicación estoy naturalmente interesada y espero me la manden.

Ahora acabo de escribir esta carta mandando muchos saludos a todos los amigos mexicanos, quedo en espera de noticias.

Con un abrazo.

De Lilo Meyer.

# LÉNA BERGNER: DE LA BAUHAUS A MÉXICO

Viridiana Zavala Rivera  
Ma. Montserrat Farías Barba  
Marco Santiago Mondragón

El caso de Léna Bergner resulta relevante para la historia de la arquitectura y el diseño debido a su trayectoria por distintos escenarios ideológicos y culturales.

Nuestra intención es abordar su vida y obra, concentrándonos en su formación en la Bauhaus, su paso por la URSS y también su estancia en México, donde, junto con su esposo, el arquitecto Hannes Meyer, realizó proyectos culturales de gran importancia a lo largo de 10 años.

Léna Bergner nació en 1906, en Coburgo, Alemania, en una familia de sangre eslava y alemana, en la que convivió con ambas culturas. En esa misma ciudad estudió en la Escuela Profesional de Artes Aplicadas; de 1926 a 1929 fue estudiante en la Bauhaus, en Dessau, y a los 19 años comenzó en el Taller Textil, donde obtuvo conocimientos prácticos y artísticos. Estudió con Josef Albers, Wassily Kandinsky y Joost Schmidt.<sup>65</sup> Sin embargo, fue en los cursos de teoría del color, impartidos por Paul Klee,<sup>66</sup> donde adquirió conocimientos que fueron de gran resonancia en sus actividades y vida profesional.<sup>67</sup> En referencia al curso de Klee, Bergner escribió:

En sus cursos, se ocupó de la ley de la propia superficie, así como de las relaciones entre forma y colores [...] además de la instrucción formal, los tejedores se reunieron para juntas ocasionales en las que, bajo el liderazgo de Klee, se analizaron críticamente los tejidos.<sup>68</sup>

En 1927 trabajó en el área de diseño gráfico y en 1929 en la línea del Taller Textil de la escuela, bajo la dirección de Gunta Stölz,<sup>69</sup> quien llegó a la Bauhaus tras su apertura en 1919.<sup>70</sup> En el contexto de la escuela, las mujeres “bauhäusler” no fueron sólo practicantes individuales, sino también teóricas que entablaron un diálogo constante con su dominio en el campo material y en el formal; con ello expresaron el interés del taller por construir un espacio de reconocimiento.<sup>71</sup> Los textiles elaborados por las diseñadoras nos hablan de la búsqueda de un encuentro entre la manufactura humana y la máquina, binomio que predominó en la idea del trabajo durante principios del siglo xx.

Reconocieron, además, su responsabilidad colectiva, debido en parte a que las prácticas artesanales de tejido reclamaban a estas mujeres que actuaran dentro y para los objetivos de la escuela, y no los propios.<sup>72</sup> El Taller Textil de la Bauhaus puso frente al colectivo una serie

---

<sup>65</sup> Sigrid Weltge Wortmann, *Women's Work. Textile Art from the Bauhaus* (San Francisco: Chronicle Books, 1993), 108

<sup>66</sup> Léna Bergner, “Unterrich bei Klee”, *Form + Zweck Zeitschrift für Industrielle Formgestaltung* 3 (1979), 60-62.

<sup>67</sup> “Los tapetes y tapices de Léna Bergner”, *Arquitectura y Decoración* 16 (1939), 77.

<sup>68</sup> Léna Bergner, “Unterrich bei Klee”.

<sup>69</sup> Hal Foster, *Arte desde 1900* (Tres Cantos: Akal, 2006), 185.

<sup>70</sup> Al año siguiente propuso la apertura de una clase específicamente para ellas y, de este modo, se convirtió en la representante del Taller Textil y fungió como maestra general de 1927 a 1931. T'ai Smith, “A collective and its individuals: the Bauhaus and its women”, en Cornelia H. Butler y Alexandra Schwartz (eds.), *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art* (Nueva York: MoMA, 2010), 160.

<sup>71</sup> Smith, “A collective and...”, 172.

<sup>72</sup> Smith, “A collective and...”, 172.

de cuestionamientos que tenían que ver con la técnica y las funciones del telar: “[...] el hilado textil era entonces la técnica más industrializada y de la que más partido podía sacar la Bauhaus”.<sup>73</sup>

El caso de Léna Bergner no fue una excepción a tales cuestionamientos; a lo largo de su vida publicó diversos textos en los que presentó varias de las preocupaciones que desarrolló en la Bauhaus y otras instituciones. Señaló cómo, según el estandarte del textil como vehículo que comunica lo social, los productores germanoparlantes consideraban que los medios de expresión del diseñador textil eran las materias primas, los colores y los ligamentos,<sup>74</sup> con los cuales serían capaces de ilustrar temas sociales a partir de la vivencia intensa de los problemas y sucesos. Bergner observó que el diseño textil y la gama de colores utilizados en un objeto mostraban el estado de la industria química de un país o la dependencia de éste con otros países más avanzados, porque “de cuando en cuando la fluctuación de la vida económica en ciertos países prohíbe la utilización de ciertos materiales, aparecen sustitutos e influyen en la estructura de los textiles”.<sup>75</sup>

Las ideas de Bergner permiten ver que cada día se le exigía más al diseñador, lo que reitera la importancia que se le otorgaba al objeto útil como sustituto del ornamento,<sup>76</sup> así como la polémica que imperaba al ver unidas las artes y las artesanías. Según Bergner, los aspectos sociales que influían en el arte y la industria tenían que ver con el modus vivendi, las necesidades de consumo, los procedimientos, los pensamientos e ideologías imperantes, y, en general, con el contexto político.

Pareciera que Bergner observó el perfil del diseñador textil como un creador del mundo objetivo<sup>77</sup> y trató de señalarlo como proveedor de una configuración integral, que a partir de cumplir o satisfacer categorías, como las de utilidad, de estética y de lo social, establece una nueva realidad al abordar la relación entre sujeto y objeto. De este modo, la condición más importante que tendría el individuo sería la de ser constructor.<sup>78</sup>

Bergner tomó en cuenta la idea de que la arquitectura conforma un todo y el diseño textil es parte fundamental de éste: un mundo creado por las personas no sólo por medio de estructuras arquitectónicas y redes urbanas, sino también de los artefactos que logran que los habitantes hagan suyas dichas estructuras. Para Bergner, los textiles influían en el habitante de un edificio. En el tejido para muebles, el color se determina en sincronía con el espacio donde será colocado y desarrolla estados virtuales de temperatura fría o cálida. Los tejidos para cuartos de trabajo, dice, son distintos de los de los cuartos de descanso. Al aprovechar los tejidos de modo meditado se crea toda una gama de aspectos, del más modesto al más lujoso.<sup>79</sup>

La diseñadora consideraba tres elementos como base de la producción de tejidos: los materiales, con todas sus particularidades estructurales; los ligamentos, con la variedad que

---

<sup>73</sup> Magdalena Droste, *Bauhaus Archiv 1919-1936* (Colonia: Benedikt Taschen, 1991), 72.

<sup>74</sup> Léna Bergner, “Algunas ideas sobre tejidos”, *Arquitectura y Decoración* 16 (1939), 78.

<sup>75</sup> Bergner, “Algunas ideas...”, 78.

<sup>76</sup> Adolf Loos hace referencia a la eliminación de los ornamentos por elementos funcionales. Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos*, traducción de Lourdes Cirlot (Barcelona: Gustavo Gili, 1972).

<sup>77</sup> Max Scheler, *El puesto del hombre en el cosmos*, traducción de José Gaos (Buenos Aires: Losada, 1938), 8.

<sup>78</sup> Scheler, *El puesto del hombre...*, 7.

<sup>79</sup> Bergner, “Algunas ideas...”, 78.

permiten en la composición; y los colores, en tonos naturales y artificiales. Al ser los tres elementos plásticos aquéllos de los que devienen los dos principales objetivos del diseño textil, el utilitario y el decorativo, estos objetos sirven a las necesidades biológicas de las personas.<sup>80</sup>

Los colores son imprescindibles en la obra de Bergner, no sólo porque posibilitan una manera distinta de dibujar sobre un soporte, sino porque fortalecen la obra en un sentido plástico. Si bien la pintura, sin compromiso social, había sido desdeñada por el constructivismo y la Bauhaus como un arte que no hablaba de la realidad, el color, como parte de la luz, seguía formando parte de los valores artísticos que ambas vanguardias persiguieron.

En cuanto a percepción se refiere, el goce estético no sólo se conforma en el entramado, sino que hay algo en el color que detona sensaciones en los espectadores.<sup>81</sup> Para Bergner, el textil es uno de los campos más antiguos de la actividad humana y manifiesta la ley fundamental de toda creación plástica.<sup>82</sup>

Luego de una estancia semestral en la Escuela Superior de Tinte de Sorau<sup>83</sup> –provincia alemana donde adquirió conocimientos y destreza en el campo del teñido, el 6 de octubre de 1930 obtuvo su diploma en la Bauhaus, mismo que complementó con un examen profesional como tejedora en la ciudad de Glauchau, en Sajonia.<sup>84</sup> Después asumió la dirección de la textilera manual de Prusia oriental, en Königsberg, en la cual había realizado antes una estancia.

A finales de 1931, tras una convivencia cercana como parte de su viaje y estancia en la Unión Soviética, se casó con Hannes Meyer en 1931. Fue ahí donde desarrolló telas para las fábricas de muebles, principalmente en Moscú.

En 1935 se inauguró la primera estación del metro de Moscú, obra en la que participaría Bergner junto a la denominada Brigada de la Bauhaus, que llegaría a la Unión Soviética hacia 1931. Esta brigada estaba dirigida por Hannes Meyer y se conformaba por ocho colegas y alumnos; el equipo se dedicó a la planeación urbanística de las ciudades, incluida Moscú,<sup>85</sup> de acuerdo con los estándares de una arquitectura realista y como una disciplina de construcción.

Bergner desarrolló su trabajo de manera específica de 1931 a 1936, en la fábrica de tejidos Decorativtkan, con unos 650 trabajadores y una producción anual de 3 500 000 metros de textiles para muebles, cortinas, etcétera, y en donde pudo colaborar activamente en la creación

---

<sup>80</sup> Bergner, “Algunas ideas...”, 78.

<sup>81</sup> Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo xx* (Madrid: Editorial Alianza, 2008), 351.

<sup>82</sup> Bergner, “Algunas ideas...”, 78.

<sup>83</sup> La Universidad de Weimar tiene algunos datos que reafirman lo que la misma Léna Bergner otorgaría para su biografía intelectual a la revista *Arquitectura y Decoración* en 1939. “Léna Bergner”, portal de la Universidad de Weimar, <http://www.uni-weimar.de/de/universitaet/struktur/zentrale-einrichtungen/archiv-der-moderne-universitaetsarchiv/backup-website/personenregister/meyer-bergner-lena>.

<sup>84</sup> Portal de la Universidad de Weimar.

<sup>85</sup> Hannes Meyer fue destituido en 1930 como director de la Bauhaus, debido a la tensión política que se había creado entre los estudiantes de afiliación “comunista” y los que llegaron a la Bauhaus sin pretensiones políticas o ideológicas, sólo para especializarse en alguno de los talleres. La decadente relación con el alcalde de Dessau en ese momento resultó el factor detonante: éste último temía que la politización de la escuela de arquitectura interfiriera con las relaciones de la ciudad y a esto se sumó el hecho de que algunos integrantes de la Bauhaus se erigían como socialdemócratas. La escuela se había reubicado en esta ciudad después de salir de Weimar. Georg Leidenberg, “Todo aquí es vulkanish. El arquitecto Hannes en México, 1938-1949”, en Laura Rojas y Susana Deeds (coords.), *México a la luz de sus revoluciones*, vol. 2 (México: El Colegio de México, 2014), 503.

de aproximadamente más de 40 dibujos,<sup>86</sup> con lo que contribuyó a las necesidades de dos planes quinquenales.<sup>87</sup>

A la llegada de Léna Bergner a Moscú, el gobierno se encontraba en el primer plan quinquenal (1928-1932) y las producciones artísticas y culturales hacían énfasis en la abstracción, la teoría constructivista y el trabajo de propaganda, a lo que Bergner respondió con diseños pictóricos y temas de la ciudad socialista, la radio y el nuevo sistema de metro. Sin embargo, para el segundo plan quinquenal (1933-1937) puede notarse un cambio en sus diseños, al pasar de abstracciones geométricas a esquemas folclóricos, pues en este periodo los planes del gobierno hicieron énfasis en la propaganda que tenía que ver con temas del embellecimiento de la vida socialista y se demandó una decoración con elementos florales y motivos del folclor.<sup>88</sup>

Bergner asumió con entusiasmo el compromiso ideológico de la URSS y fue ahí donde realizó sus textiles más importantes (por sus características técnicas y materiales).

De la teoría a los objetos: El metro subterráneo Las representaciones arquitectónicas en distintos soportes, como la fotografía, el cine y la pintura, han servido como fuentes para la creación de un imaginario sobre la modernidad en el campo de la teoría y la historia de la arquitectura, así como del urbanismo. Según esta perspectiva, algunas obras de Léna Bergner, donde destaca El metro subterráneo, ubican el diseño textil como un soporte que debe ser analizado, entablando un diálogo entre la arquitectura, el urbanismo y el diseño de la primera mitad del siglo xx.

El metro subterráneo<sup>89</sup> está fechado en 1932 en la Unión Soviética, tiempo y espacio donde se vio la obra de arte como un producto de interés para todos, no como un objeto únicamente para coleccionistas o el privilegio de un individuo en particular. La pieza de la que hablaremos fue producida en un momento en que la reorganización del mundo occidental requería la transformación de los medios de comunicación.<sup>90</sup>

Para dicho textil, Bergner realizó un ejercicio de axonometría con proyección isométrica, es decir, se muestran volúmenes de objetos con la misma vista simétrica y que no parten de un punto de fuga.<sup>91</sup> La imagen arquitectónica que se plantea es isométrica porque todos los ángulos son regulares y se crearon así formas que pueden ser concebidas por el ojo humano como objetos cotidianos: trenes, edificios, escalones, ventanas, etcétera. Este tipo de

---

<sup>86</sup> "Léna Bergner", 77.

<sup>87</sup> Los planes quinquenales fueron proyectos llevados a cabo en un lapso de cinco años por iniciativa del Estado. En el caso de la URSS, no sólo tuvieron objetivos económicos y políticos, sino que se buscó instaurar la ideología comunista por medio de la cultura y la reorganización social. Los Meyer-Bergner participaron en los dos primeros planes quinquenales; durante el primer plan quinquenal (1928-1932) se dio una reagrupación de las industrias básicas, principalmente en el campo de la agricultura y los avances tecnológicos en la urbanización. En el segundo plan quinquenal (1933-1937) se produjo un gran crecimiento económico y se buscó mejorar la calidad de vida de los ciudadanos, entre los que se divulgaba, por medio del diseño industrial y las artes decorativas, la cercanía con un sentido de la "belleza folclórica" de la URSS. Hannes Meyer, "Proyecto de extensión y reconstrucción del gran Moscú-URSS", *Arquitectura y Decoración* 12 (1938), 263-267.

<sup>88</sup> Wortmann, *Women's Work...*, 109.

<sup>89</sup> El objeto se encuentra ubicado actualmente en el acervo del Antonio Ratti Textile Center, The Metropolitan Museum of Art de Nueva York, desde 1985, junto con el boceto original. Ambos fueron donados por un coleccionista privado. Sus medidas son de 41 x 59.4 cm. El objeto aparece en el catálogo con el nombre de Metro (1985), sin embargo, el nombre con más antigüedad es El metro subterráneo, con el cual se le denominó en 1939.

<sup>90</sup> Francesco Dal Co, *Socialismo, ciudad y arquitectura: URSS 1917-1937. La aportación de los arquitectos europeos* (Madrid: Alberto Corazón), 113.

<sup>91</sup> Agradecemos al arquitecto Enrique Ibarra Pineda, colaborador en la Fundación Jumex Arte Contemporáneo en el Departamento de Museografía y Producción, la explicación de los aspectos técnicos de este tipo de proyección.

ejercicios se usó también por el movimiento De Stijl; por ejemplo Theo van Doesburg los usó por primera vez en octubre de 1923, en París, con los Private House and Artist's House exhibidos en la Effort Moderne Gallery; fue una espacialidad cuyo objetivo era expresar lo intemporal y universal.<sup>92</sup>

En el acercamiento al textil se puede observar un conjunto de cuatro edificios que se elevan de manera vertical sobre un suelo horizontal, que sirve al mismo tiempo de techo de una edificación subterránea que contiene una estación de tren. Ocho rectángulos colocados de manera horizontal dan forma a esta base; el edificio más alto está configurado a partir de cinco rectángulos en su cara frontal y de otro largo y delgado en una cara lateral; mientras que el siguiente en tamaño se conforma de cuatro y medio rectángulos, otro usa cuatro de estas formas y el último, tres. Los colores que configuran las edificaciones son verde, rojo y beige; el negro permite delinear y dar volumen, así como el color blanco, que cumple también esta última función; el suelo se ve blanco.

La disposición de los hilos está dada de la siguiente manera: trama, negro y blanco; urdimbre, rojo, verde y beige. Estas formas corresponden a la abstracción de la idea de arquitectura internacional que imperaba en ese momento.

Tejido de Jacquard. El metro subterráneo. 1932 Posteriormente, la mirada se dirige a un juego formal de escalas en las formas escalonadas, compuestas por 12 rectángulos en los que los colores blanco y verde se alternan, para detonar la sensación de volumen y la apariencia de seis escalones. Para dar espacialidad, la diseñadora utilizó las líneas perpendiculares en conjunto con las verticales del entramado. Las líneas verticales están compuestas por hilos de color verde, rojo y beige; las perpendiculares, por líneas negras y blancas. Podemos observar aquí una de las ideas textiles de Léna Bergner, quien pensaba que, [...] coloreando los diferentes materiales con varios tonos o el mismo material con varios colores, se reciben otras características muy impresionantes en el mismo dibujo. Tal procedimiento abre un camino hacia las expresiones más multiformes y más multicolores, que muestra la importancia plástica del color como elemento artístico.<sup>93</sup>

Finalmente, la mirada va en dirección hacia la aparente estación del metro y su tren; se observan dos vagones de éste último. El suelo de la estación está articulado con la simulación de rombos delineados en color rojo e iluminados con la combinación de negro y beige. La entrada del túnel es curvilínea, la única de este tipo en toda la composición; las vías del metro se diseñaron a partir de gruesas líneas rojas y negras; los vagones del metro están formados por una serie de cuadrados en verde y blanco que simulan ventanas, y son delineados por gruesas y delgadas líneas negras. En general, la cara frontal del textil se encuentra llena de volúmenes que dan la impresión de una mirada en picada; éstos se dirigen hacia el espectador, así se crea la sensación de profundidad a partir de líneas negras y potentes. La representación de los edificios, las formas escalonadas y los vagones del metro se vuelven un elemento

---

<sup>92</sup> Ana Moreno Cañizales, "Diseño y tipografía en De Stijl", i+Diseño. Revista Internacional De Investigación, Innovación y Desarrollo en Diseño 9 (abril de 2014), 3.

<sup>93</sup> Bergner, "Algunas ideas...",

dinámico, que se hace metáfora<sup>94</sup> de un incesante proceso de apropiación del espacio público en la metrópoli soviética: se refiere a un control que tendió a racionalizar el futuro y el progreso.<sup>95</sup>

En el objeto podemos aludir a cuatro puntos clave para articular su relación con la autora y el mundo objetual: se trata de la técnica de ligamentos, los materiales, los colores, y finalmente, el tema o representación del cronotopo.<sup>96</sup> Entender la trama de los hilos es fundamental porque proporciona las formas de la composición y nos habla del diálogo mencionado entre la manufactura humana y la máquina.

El metro subterráneo responde a lo que Léna Bergner clasificaba como un tejido fuerte, compacto y de fácil mantenimiento, agradable al tacto y a prueba de luz, como todos los tejidos para muebles y tapetes. Bajo la dirección de Hannes Meyer en la Bauhaus, de 1928 a 1930, lo material útil se posicionó como primer argumento de los procesos, con lo cual no sólo se introdujeron nuevas ideas sociales, sino que se intensificó la experimentación científico-sistemática; hacia 1929, Meyer comparaba la Bauhaus con una fábrica y se proponía contribuir a la generación de nuevas posibilidades sociales en el campo del arte:

¿Queremos ser guiados por las exigencias del mundo que nos rodea, queremos ayudar en la conformación de nuevas formas de vida, o queremos ser una isla?<sup>97</sup>

El carácter científico de los materiales se llevó también al terreno de los colores, con lo que se creó una referencia sobre las industrias y la química del momento; los pigmentos, fueran artificiales o naturales, abrieron caminos a expresiones multiformes y multicolores, y se vio así la importancia de los elementos artísticos aprendidos en las clases de Paul Klee.<sup>98</sup> En la segunda parte del curso de Klee<sup>99</sup> se instruía a los alumnos en las propiedades psíquicas de los colores y algunas técnicas usando transparencias de acuarela.<sup>100</sup>

Los alumnos de la Bauhaus, entre ellos Bergner, también asistían a escuelas de teñido, en las que aprendían a pintar los materiales con colores naturales y tintes químicos; así, al estar cercanos a cada uno de los tres puntos anteriores, ligamentos, materiales y colores, los diseñadores fueron capaces de conocer todo el proceso industrial del textil.

---

<sup>94</sup> En el presente texto se hace referencia a la metáfora como una figura con la cual se representa una realidad en objetos que tienen cierta semejanza con ésta. Es decir, se ve el dinamismo de las formas del textil como representación de la vida urbana soviética.

<sup>95</sup> Dal Co, *Socialismo, ciudad y arquitectura...*, 106.

<sup>96</sup> Según explica Bajtin, el cronotopo se traduce literalmente como “tiempo-espacio” y hace referencia a la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente. El filósofo explica que “en el cronotopo artístico tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto”; si bien el textil de Léna Bergner no es una novela, durante este ensayo se ha reflexionado en él como una narración-representación de su contexto. Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1989), 237.

<sup>97</sup> Hans Maria Wingler, *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin* (Chicago: The mit Press, 1969), 141.

<sup>98</sup> Cuando Léna Bergner se elabora el textil *El metro subterráneo* en la Unión Soviética, el conocimiento por parte de los diseñadores en cuanto a teoría del color, estudios químicos e industriales ya era amplio. Christina Lodder, *Constructive Strands in Russian Art. 1914-1937* (Londres: Pindar Press, 2005), 589.

<sup>99</sup> En la clase se hacían ejercicios de escalas, que consistían en ir en nueve pasos, por ejemplo, del negro al blanco, del amarillo al rojo o del rojo al azul, aplicando deslavado sobre deslavado en orden, para lograr una gradación entre ambos colores puros. Werner David Feist, *My Years at the Bauhaus*, traducción de Elizabeth Volk (Berlín: Bauhaus Archive Berlin, 2012), 39.

<sup>100</sup> Werner, *My Years at the Bauhaus*, 39.

Los elementos que podemos ubicar en el diseño de El metro subterráneo, a partir de la división planteada en cuatro elementos, son los siguientes: se configura mediante el uso del telar Jacquard con hilos de algodón, ya que la diseñadora pensaba que:

*[...] el modo más simple del dibujo para textiles continúa siendo la raya, que se emplea sea en el pie o en la trama, o sea en ambos simultáneamente. De estas rayas cruzadas resulta el dibujo de cuadros. Un dibujo complicado, que no nace directamente en el tejido elemental, supone una técnica más complicada: el telar Jacquard. Esto permite las más variadas posibilidades en el ligamento, en la composición de diferentes materiales y en la gama de tonos colorantes.<sup>101</sup>*

Las formas de El metro subterráneo se constituyen a través del entrecruce de los hilos en líneas horizontales,<sup>102</sup> para producir cuadrados que posteriormente, como se mencionó, darán forma a lo que se observará como secciones repetidas y superpuestas de conjuntos de edificios en una parte superior, y un suelo con entradas a escaleras que advierten la aparición de un subsuelo en el que encontraremos una estación de metro. Estas imágenes no sólo se hacen inteligibles gracias al entrecruce de los hilos de urdimbre y trama, sino que parte de su esencia se define con el uso de los colores: verde, rojo, hueso, blanco y negro, de los cuales todos son tintes químicos.

La temática resulta interesante, ya que ilustra un tema urbano o de la vida social, poco usual en soportes de este tipo. Esto nos habla de que las ideas de la arquitectura enseñadas en la Bauhaus y las ideas urbanísticas de la brigada fueron trasladadas al ámbito textil, que vio en la construcción un proceso biológico y psicológico para satisfacer necesidades sociales del cuerpo y la mente,<sup>103</sup> se observó el textil como una obra social que rompía con el distanciamiento entre el arte y el público.<sup>104</sup>

En este punto cabe recordar que, para 1932, aún no se había inaugurado la primera estación del transporte subterráneo en Moscú, sin embargo, la artista ya mostraba las especificaciones teóricas con las que se llevarían a cabo ésta y otras empresas en la Unión Soviética con los planes quinquenales.

En el diseño de El metro subterráneo encontramos la confrontación de un imaginario de la colectividad con la producción artística del momento, que reafirma las cualidades políticas, económicas y sociales de la realidad. De tal manera que la diseñadora-artista-ingeniera, como fue denominada en su biografía que aparece en la revista Arquitectura y Decoración, no se encontraba lejos del concepto del artista proletario, que se diferenciaba del artista burgués, pues éste se enfrentaba a la multitud o las masas como un elemento extraño, mientras que el primero veía ante sí a su gente y su entorno.<sup>105</sup>

---

<sup>101</sup> Bergner, "Algunas ideas...",

<sup>102</sup> La línea no observada como un valor descriptivo, sino como dirección de las fuerzas estáticas y de ritmo en los objetos, como configuradora de profundidad y por lo tanto de espacio, justo como se planteaba en el manifiesto constructivista de 1920. Mario de Michelli, "Manifiesto del realismo. 1920", en Las vanguardias artísticas del siglo xx (Madrid: Editorial Alianza, 2008), 351.

<sup>103</sup> Hannes Meyer, Hannes Meyer: el arquitecto en la lucha de clases y otros escritos (Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 1972), 236.

<sup>104</sup> Hay cualidades del objeto que nos hablan de un diálogo con la vanguardia futurista que antecedió en temporalidad al constructivismo ruso; este último movimiento sería parte fundamental del pensamiento de los arquitectos y diseñadores alemanes en la Unión Soviética para los años treinta.

<sup>105</sup> Dal Co, Socialismo, ciudad y arquitectura..., 99.

Podemos observar un proceso de construcción de la idea de diseño textil como reflejo de la sociedad donde se produce;<sup>106</sup> las formas que surgen de El metro subterráneo tienen que ver con un sentido propagandístico de la vida cotidiana que cada día se volvía más simultánea y veloz.<sup>107</sup> El entramado de luces y sombras de la obra El metro subterráneo logra que el observador repare en los volúmenes que emanan de la tela, resaltando la relación del textil con la arquitectura en una especie de retórica plástica.

Nos permite observar un mundo que se transfigura desde los bocetos hasta el entramado de hilos; este textil señala un discurso social por medio del arte, que empieza su camino como la producción arquitectónica, desde el boceto, y culmina al hacer hincapié en el concepto de habitar un espacio.

En el boceto podemos apreciar los conocimientos que Bergner adquirió en la Bauhaus y que transmitió a su producción, como el análisis tecnológico,<sup>108</sup> la geometría y la mecánica (equilibrio y movimiento) para buscar la función del artefacto y no sólo la impresión exterior.<sup>109</sup> Desde la perspectiva de los diseñadores germanoparlantes, la importancia del proceso predomina ante el producto final, porque se observó la forma como movimiento, en el que el fin es muerte y la formación es vida.<sup>110</sup> Los colores del boceto son rojo y negro, con algunos tonos de café. La diseñadora empleó una hoja blanca cuadriculada a mano con lápiz de grafito, en la que se basó para crear las configuraciones partiendo del conjunto de edificios verticales.

Podemos observar la variación entre lo imaginado en esta parte del proceso y el objeto material; encontramos cambios en el número de edificios, en las longitudes de los vagones del metro, en el número de formas escalonadas; también en el dibujo se nos permite observar detalles de la configuración textil que no eran notorios a primera vista. El boceto reafirma, como sugiere Ernst Gombrich, que [...] existe una tendencia de nuestras mentes y manera de percibir respecto a las configuraciones simples. Las líneas, los círculos y formas simples serán mayormente percibidas que otras formaciones al azar en nuestro encuentro con el mundo exterior.<sup>111</sup>

Pareciera que el mundo que la diseñadora pretendió crear fue uno de formas geométricas, que destacan de las naturales y que ante nuestros ojos se encuentran desordenadas.<sup>112</sup>

Esta obra de Léna Bergner demuestra que el contexto histórico permeó en la mentalidad de las masas por medio de las técnicas de configuración material de la arquitectura y, en particular, del diseño. Bergner en México: 10 años de diseño y gráfica.

---

<sup>106</sup> A partir del análisis del trabajo de Léna Bergner se observa que las producciones del diseño textil (por lo menos desde la Bauhaus) se encuentran en amplia conexión con el contexto en el que se elaboran.

A partir de un trabajo textil se pueden conocer algunos datos de las sociedades, como los medios de producción, el uso de materias primas, la vida cotidiana (al referir los objetos a determinados usos).

Los objetos textiles son, por lo tanto, una referencia de lo que se está comunicando socialmente en determinados momentos históricos-artísticos.

<sup>107</sup> Christina Kiaer, *Imagine no Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism* (Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2005).

<sup>108</sup> Wortmann, *Women's Work...*, 92.

<sup>109</sup> Paul Klee, *Teoría del arte moderno*, traducción de Hugo Acevedo (Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1970), 76.

<sup>110</sup> Klee, *Teoría del arte moderno*, 91.

<sup>111</sup> Gombrich, *El sentido del orden...*

<sup>112</sup> Gombrich, *El sentido del orden...*, 5.

Tras conflictos ideológicos, la brigada dejó la Unión Soviética y Bergner volvió a Suiza en 1936, donde se dedicó al diseño y la fabricación de telas,<sup>113</sup> y se especializó en el tejido a mano.<sup>114</sup> Sin embargo, debido al ascenso del fascismo en Europa, pronto tuvo que abandonar aquel país y en 1939 se instaló en México, para residir en la capital a la edad de 32 años, junto con su esposo Hannes Meyer y su hija Lizellotte, con un carnet que la identificaba como profesora y artista.<sup>115</sup>

Bergner llegó a nuestro país durante un momento en el que se intentaba desarrollar una educación concreta, complementada con conocimientos del área textil,<sup>116</sup> a manera de la Bauhaus. Sus ideas abrieron un espacio para reflexionar sobre las diversas experiencias estéticas que pudieron o no tener los receptores al observar no sólo una obra de arte en el objeto textil, sino una demostración de lo que los individuos representaban socialmente.

La sociedad mexicana en general, durante la primera mitad del siglo xx, veía el diseño textil como una producción artesanal. Esta postura fue tomada por los artistas mexicanos contemporáneos a Bergner, quienes, cercanos a las políticas culturales del momento, desarrollaron un perfil de educador o diseñador industrial con énfasis en las preocupaciones políticas y sociales de unificación posrevolucionarias.<sup>117</sup> El resultado fue un efecto integrador,<sup>118</sup> con una visión antropológica que buscaba una fusión de “las distintas identidades culturales del territorio mexicano y cuya consecuencia fue un giro en la percepción de las industrias manuales y étnicas”.<sup>119</sup> La creciente vinculación entre lo urbano y lo rural provocó en la crítica de arte una idealización de los artistas como obreros que producían obras u objetos para apoyar el progreso de su comunidad.<sup>120</sup> Fue en este contexto que los diseños que presentó Léna Bergner a la revista *Arquitectura y Decoración* se observaron como un trabajo dialéctico,<sup>121</sup> que tomaba en cuenta la importancia de las condiciones sociales de un periodo histórico.

Desde su llegada a México, Bergner se dedicó a continuar con su plan de contribuir intelectual y prácticamente a la sociedad de carácter socialista. Hacia 1939, aunque el gobierno de Lázaro Cárdenas estaba por concluir México parecía un espacio ideal para los intelectuales, políticos y artistas socialistas o comunistas.

Según este esquema, e interesada por el artículo “Las industrias otomíes del valle del Mezquital”,<sup>122</sup> de Francisco Rojas, Bergner realizó un programa de enseñanza textil al estilo de

---

<sup>113</sup> Wolfgang Thöner, *Entfernt: Frauen des Bauhauses während der NS-Zeit-Verfolgung und Exil* (Múnich: Text + Kritik, 2012), 299.

<sup>114</sup> Wortmann, *Women's Work...*, 109.

<sup>115</sup> Fondo Migración, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

<sup>116</sup> Fuentes como los catálogos del Taller de Gráfica Popular y textos traducidos al otomí son testigos de que Léna Bergner trabajó de cerca con estancias educativas en México.

<sup>117</sup> Francisco Reyes, “Otras modernidades, otros modernismos”, en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate 1920-1950*. México: CONACULTA, 2002 P. 19

<sup>118</sup> Reyes, “Otras modernidades, otros modernismos”, 18.

<sup>119</sup> Karen Cordero, “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México”, en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México...*, 71.

<sup>120</sup> Cordero, “La invención del arte popular...”, 68.

<sup>121</sup> El carácter dialéctico al que se refirió Léna Bergner tiene que ver con el materialismo dialéctico, que se filtraba en los estudiantes de la Bauhaus en Dessau como parte de la idea de ver la comunidad como un taller sociopolítico; en la institución, los estudiantes leían a Marx, Engels y Lenin, y hubo en los espacios de la escuela una fascinación por la filosofía del materialismo dialéctico. Werner, *My Years at the Bauhaus*, 82.

<sup>122</sup> Hojas sueltas del artículo “Mappe 1”, Fondo Léna Bergner, Bauhaus Archiv, Dessau.

la Bauhaus para comunidades otomíes, sin embargo, no logró ver materializado dicho proyecto.

Si bien en México no pudo desempeñar específicamente sus habilidades de diseño industrial y textil, fue un momento fructífero en su quehacer de diseñadora gráfica, en el cual creó la identidad de un catálogo y de la exposición del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE), entre 1944 y 1946. Cuando el organismo para la construcción de escuelas realizó una exposición en 1945, en el Palacio de Bellas Artes, donde se daban a conocer las construcciones ya hechas y los planes futuros, así como los programas de alfabetización, Bergner fue la encargada de realizar las gráficas, estadísticas y mapas con la información<sup>123</sup> recabada por Hannes Meyer. Dicha exposición tuvo un carácter itinerante<sup>124</sup> y acercó el trabajo de la diseñadora de la Bauhaus a distintos públicos y espacios.

En agosto de 1947 salió a la luz el primer número de *Construyamos Escuelas*,<sup>125</sup> publicación en la que Bergner se encargó del diseño, es decir, de la disposición de imágenes y textos, con lo que enfatizó las nociones constructivistas a las cuales se había acercado durante su estadía en Moscú. Pareciera que el espacio era observado por la diseñadora como parte de la fundación de nuevos órdenes sociales, políticos y económicos, donde las formas dispuestas se convierten en la posibilidad de mirar con nuevos ojos. La geometría, las líneas, las perspectivas en picada y el montaje fueron aprovechados por Bergner como mecanismos de comunicación visual y parte del discurso. Tal vez, de esta manera, pretendió seguir comunicando una idea de modernidad justa, a partir del uso del lenguaje visual y un contenido que se dirigió a una población más amplia, no sólo a una élite de arquitectos y diseñadores.

Es importante resaltar que el matrimonio Meyer-Bergner no abandonó el quehacer arquitectónico y de diseño industrial durante su estancia en México, aunque se acercaron a otros campos.

Durante casi toda su estancia tuvieron una activa participación con el Taller de Gráfica Popular (TGP) y es muy probable que el enlace inicial surgiera de la afiliación de Hannes Meyer al Teatro de las Artes, dentro del Sindicato de Electricistas, según las investigaciones de Helga Prignitz-Poda.<sup>126</sup>

En 1942, con el nacimiento de la editorial *Estampa Mexicana*,<sup>127</sup> comenzó una relación fructífera entre el matrimonio y el taller, misma que continuó incluso después de la muerte de Meyer. Tanto Bergner como Meyer vieron el taller como un espacio que podría convertirse en un centro cultural y político para todo tipo de expresión artística e, incluso, entre 1941 y 1942,

---

<sup>123</sup> La Fundación Mariana Yampolsky tiene en su acervo (sin clasificar) el catálogo que Hannes Meyer realizó para el CAPFCE. En éste se adjudica el diseño gráfico y las ilustraciones a Léna Bergner. Al cotejar las imágenes con las fotografías de la exposición se hace evidente la factura de Léna Bergner.

<sup>124</sup> Fotografías sin catalogar ubicadas en el Fondo Enrique Yáñez, Archivo Arquitectos Mexicanos, UNAM.

<sup>125</sup> *Construyamos escuelas 1* (1947), Fondo Hannes Meyer, Swiss Federal Institute of Technology, Suiza.

<sup>126</sup> Su espacio escénico también fue sede de asambleas del Sindicato de Electricistas, donde Siqueiros, Pujol, Renau, Arenal y otros habían pintado un mural". Helga Prignitz-Poda, *Taller de Gráfica Popular* (Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut-Preussischer Kulturbesitz, 2002), 81.

<sup>127</sup> Hannes Meyer dirigió la editorial en 1942 y, posteriormente, de 1947 a 1949. El arquitecto suizo logró que la editorial desarrollara una productividad hasta entonces inalcanzada. Prignitz, *Taller de Gráfica Popular*, 128.

Bergner realizó una exposición del TGP en la URSS,<sup>128</sup> en colaboración con George Stibi.<sup>129</sup> Al igual que en sus trabajos para el CAPFCE, Bergner se encargó de utilizar, para los catálogos del TGP, una tipografía característica y un logotipo adecuado a sus ideales. Así, en 1948, por primera vez todas las publicaciones y hojas de publicidad del grupo de trabajo se vieron sujetas a un diseño uniforme.<sup>130</sup> En ese mismo año, los Meyer-Bergner se dedicaron principalmente a publicar un libro-catálogo del taller, que abarcó un bosquejo histórico y en el que toda la información recabada, el diseño y la composición editorial estuvieron a cargo de Bergner.<sup>131</sup> Aún luego de su partida definitiva de México, en 1949, continuaron con la labor de dar a conocer el trabajo del taller con exposiciones en el extranjero.

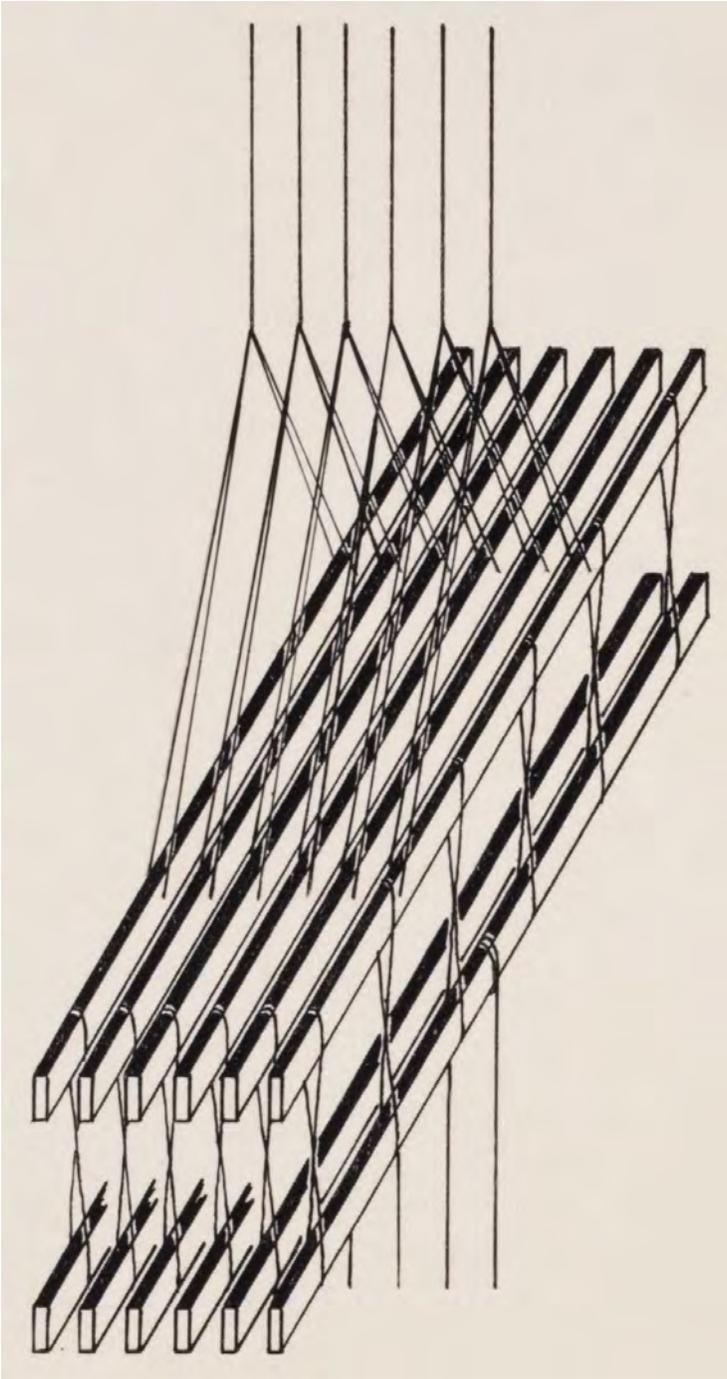
---

<sup>128</sup> Prignitz, Taller de Gráfica Popular, 128.

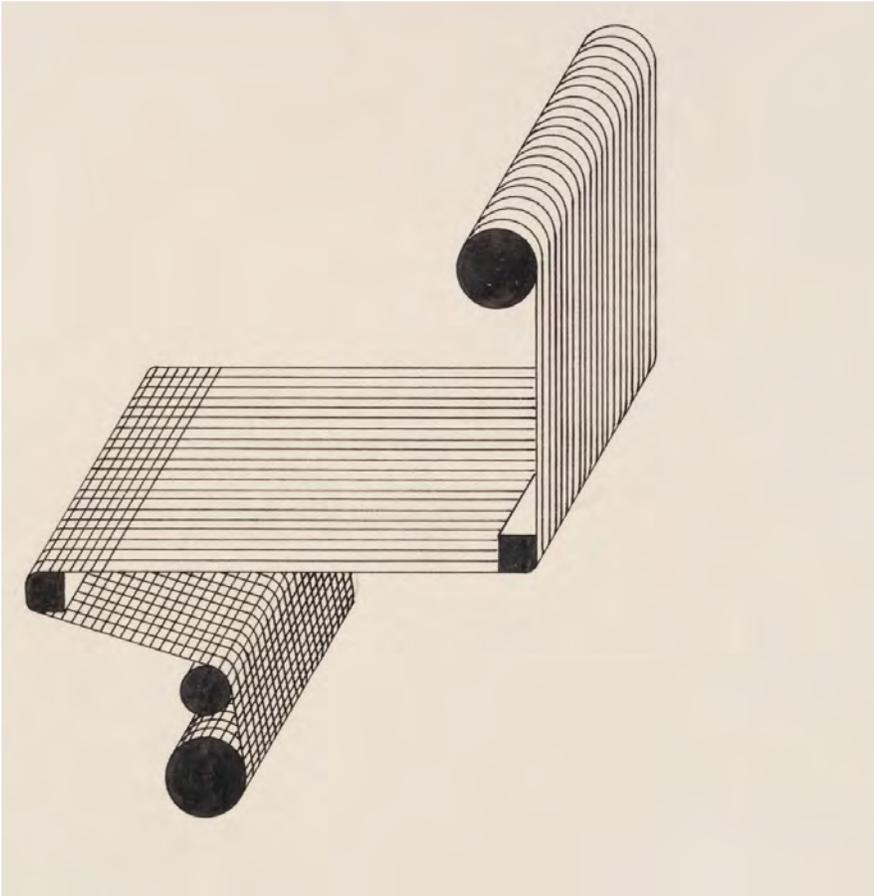
<sup>129</sup> George Stibi (1901-1982) fue un político y publicista alemán que comenzó a radicar en México en 1941 y sustituyó a Hannes Meyer en la dirección de Estampa Mexicana.

<sup>130</sup> Prignitz, Taller de Gráfica Popular, 128.

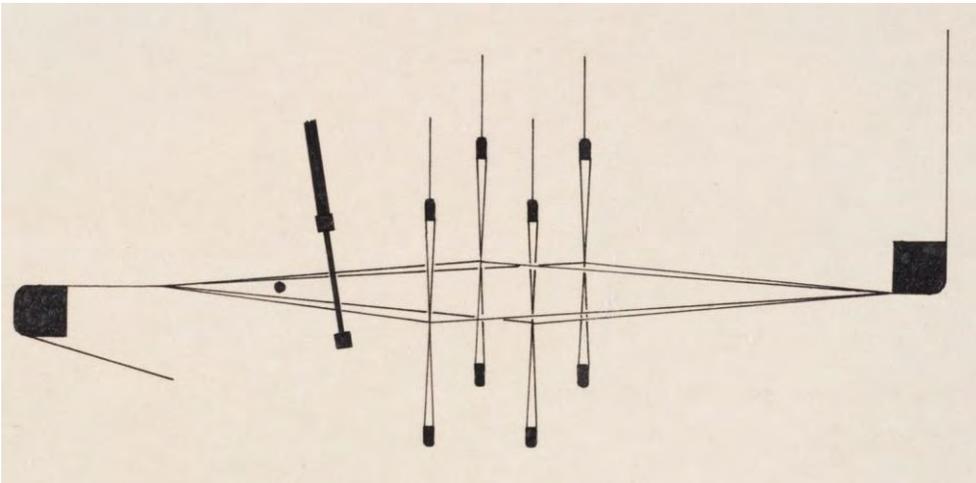
<sup>131</sup> Prignitz, Taller de Gráfica Popular, 130



**Imagen 105.** Léna Bergner-Meyer. Tinta negra y grafito, 1943. **Fuente:** Imaging Department © President and Fellows of Harvard College Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Gift of Markus Michalke in honor of Timotheus R. Pohl, 2007.193.



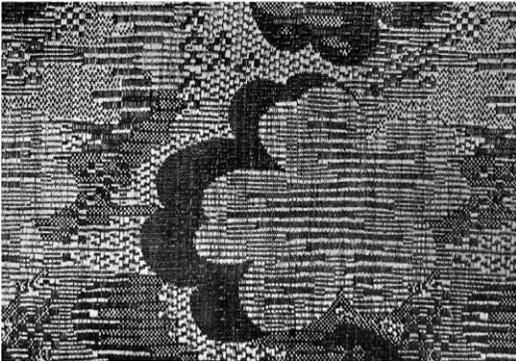
**Imagen 106.** Léna Bergner-Meyer, técnica de tejido, detalle del telar, tinta negra y grafito, 1943. **Fuente:** Imaging Department © President and Fellows of Harvard College Harvard Art Museums/ Busch-Reisinger Museum, Gift of Markus Michalke in honor of Timotheus R. Pohl, 2007.200.



**Imagen 107.** Léna Bergner-Meyer. Tinta negra y grafito, 1943. **Fuente:** Imaging Department © President and Fellows of Harvard College Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Gift of Markus Michalke in honor of Timotheus R. Pohl, 2007.196.



**Imagen 108.** “Tejido para cortinas de hilo de algodón y artisela en dos colores con una multitud de ligamentos,” 1935. **Fuente:** Arquitectura y Decoración 16 (septiembre de 1939).



**Imagen 109.** Tejido de Jacquard de hilo de algodón, 1935. **Fuente:** Arquitectura y Decoración 16.



**Imagen 110.** Léna Bergner, dibujo de proyección isométrica, boceto original para El metro subterráneo. **Fuente:** Colección The Metropolitan Museum of Art.



**Imagen 111.** “La artista trabajando en su telar para gobelinos y tapetes con nudo.” **Fuente:** Arquitectura y Decoración 16 (septiembre de 1939).



**Imagen 112.** Tapete Romba, 1938. **Fuente:** Arquitectura y Decoración 16 (septiembre de 1939).

# **TALLER DE LA GRÁFICA POPULAR**

## EL TALLER DE LA GRÁFICA POPULAR

Hannes Meyer<sup>132</sup>

No es casual que el nacimiento del TALLER DE LA GRÁFICA POPULAR EN MEXICO (TGP), coincidió con el periodo presidencial del General Lázaro Cárdenas (1934-1940), pues este con su Plan Sexenal estaba poniendo en práctica las más populares reivindicaciones de la Revolución Mexicana, cuya lucha armada empezó con la derrota del Régimen Porfirista en 1910. Contando con el apoyo entusiasta de las masas de obreros y campesinos, Lázaro Cárdenas inició la serie de magnas obras sociales, tales como la Reforma Agraria, continuando la disolución de los grandes latifundios, y acelerando la repartición de tierras entre los campesinos; la ampliación de la red escolar a base de un programa de Educación Socialista; el desarrollo metódico del sistema cooperativo de producción y de ayuda económica por nuevos órganos de crédito agrícola; el apoyo decidido al movimiento obrero-sindical con miras hacia la unificación de sus organizaciones en pro de la unidad de acción proletaria; la entrega de la administración de los Ferrocarriles Nacionales a manos de los trabajadores ferrocarrileros; la creación de los Talleres Gráficos de la Nación, la imprenta más grande del país, administrada por sus propios obreros y por fin, el acto más valiente: La Expropiación Petrolera a favor del Estado, por el decreto de marzo de 1938, y la eliminación total de las compañías petroleras extranjeras en México. A esto hay que agregar, en el campo de la política internacional, el envío de armas a la España Republicana, la primera víctima de la agresión fascista en Europa, y después de su derrota, la acogida fraternal de sus heroicos luchadores.

Esta transformación de la estructura económico-social guió necesariamente hacia un nuevo agrupamiento del pueblo mexicano, dentro de poderosas organizaciones sindicales y campesinas, con el fin de defender del movimiento obrero se manifestó en 1937, en la fundación de la CONFEDERACION DE TRABAJADORES DE MÉXICO, (CTM), bajo la dirección de su primer Secretario General, Vicente Lombardo Toledano, y en 1938, en la organización de la CONFEDERACION DE TRABAJADORES DE AMÉRICA LATINA.

Sin duda alguna el Presidente Lázaro Cárdenas, por su magna obra a favor de las masas del pueblo, había creado el clima favorable para el desarrollo revolucionario de la cultura mexicana, dando, asimismo, nuevos impulsos a las Artes plásticas.

En los años de 1924 al 1926 militó en el medio artístico de México el SINDICATO DE PINTORES Y ESCULTORES, en la intención de realizar un arte público, lo que llevó a un intenso trabajo de pintura mural, promovido principalmente por los tres grandes muralistas, José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.

Desde 1933 los intelectuales progresistas de México concentraron su labor social en la LIGA DE ESCRITORES Y ARTISTAS REVOLUCIONARIOS (LEAR), donde defendieron, con pluma, pincel y su propia prensa, las aspiraciones socialistas del pueblo (1933-1938). Es en

---

<sup>132</sup> TGP México, El taller de gráfica popular, The workshop for popular graphic art. Meyer, Hannes. Editorial. La Estampa Mexicana, México City, 1949.

este centro también donde varios pintores encontraron la primera oportunidad de una colaboración en la pintura al fresco.

Cuando en 1937-1938 se disolvió la LEAR, después de haberse manifestado en su seno las discrepancias profundas de diferentes grupos, algunos miembros de sus “Sección de Artes Plásticas”, por iniciativa de Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins y Luis Arenal, animados por David Alfaro Siqueiros decidieron crear un nuevo centro de producción artística, que se debía poner a disposición del movimiento revolucionario de México. Bajo el nombre de “TALLER DE LA GRÁFICA POPULAR (TGP)”, se unieron a los tres iniciadores, los demás miembros: Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, Ángel Bracho, Jesús Escobedo, Everardo Ramírez, Antonio Pujol, Gonzalo de la Paz Pérez y Alfredo Zalce. Muy pronto el número de artistas activos ascendió a 16. Al centro de sus inquietudes, colocaron una prensa mecánica para litografías, que lucía una plaqueta con la inscripción “PARIS 1871”, y de la cual se cuchicheaba, que había servido ya a la COMUNA, y que por esto era un elemento respetable. Encontraron el primer sitio para el TGP en la casa de Belisario Domínguez, 69: tres piezas en la planta baja accesibles desde un patio semi-oscuro, donde pronto empezaron a granear las piedras litográficas, este taller se subdividió, según sus funciones principales en: “salón” de exposiciones y de venta; “Estudio” de los artistas (con pupitres) y “Sala de Máquinas” con la prensa mecánica ya mencionada y la prensa a mano para litos y otras copias. La renta mensual era de \$ 50.00 pesos (14 dólares en 1939), y la propietaria, llenó el patio con sus “carambas”, al no recibirla puntualmente, lo que ocurría con cierta regularidad.

Mientras fuera, en la calle, circulaba la vida, estilo siglo XIX de una típica barriada artesana, adentro, en el taller empezaron a moverse artistas y maquinaria. Ya en las primeras obras gráficas de este período de iniciación del TGP, realizadas bajo la dirección de la crítica colectiva de sus miembros, salta a la vista la preocupación de los autores por su pueblo y la inquietud por su vida miserable y su lucha por el pan y por la cultura, por “Tierra y Libertad”.

Desde el principio faltan en la interpretación artística los medios del arte abstracto, incomprensibles para las masas. Faltan también los lemas acostumbrados de los “ismos” del arte. “La Declaración de Principios” del TGP es sencilla y da acceso a cualquier credo con excepción del fascista.

Surge el primer cartel: la felicitación dibujada para la “Confederación de Trabajadores de México” (CTM), recién nacida. Siguen caricaturas sobre la Expropiación Petrolera. Después tres calendarios ilustrados al servicio de la UNIVERSIDAD OBRERA DE MEXICO (UOM). Cuando los cristeros mataron a asesinos con su portafolio. “En nombre de Cristo”. Aparece el fascismo en Iberia y los cuatro artistas Raúl Angiano, Luis Arenal, Xavier Guerrero y Leopoldo Méndez dan la voz de alarma retratando su cara asesina sobre la piedra, en la serie de 12 litos con el título: “La España de Franco”. En otoño de 1938 se cubren los muros de las calles de la capital, con la primera colección de ocho carteles antifascistas, todos litos bicolores, ingeniosos, de una ironía aplastante. Más tarde, se repite esta vigorosa agresión contra el Nacismo, al realizarse la propaganda del programa de 16 conferencias organizadas por la “Liga de Cultura Alemana”, enemiga de Hitler. El resultado efectivo de ambas acciones es de 32,000 carteles repartidos y fijados en 16 semanas, y lo más romántico: son los mismos artistas autores, formados en turnos diurnos y nocturnos, quienes hacen el tiraje de estas ediciones, en su prensa comunitaria.

Entretanto, se pintan los primeros telones para mítines, realizados pro brigadas y en el estilo de gráficas multicolores a escala superhumana, según el tamaño de los salones de actos. Se tiran miles de hojas volantes ilustradas al servicio del pueblo: corridos “rechispas”, calaveras satíricas contra los acaparadores, contra los traficantes, contra los politicastos y contra los falsos “Revolucionarios” enriquecidos. En estas, de preferencia y según la costumbre, se transfieren todos los acontecimientos al otro mundo, donde ya se pasean como esqueletos los actores actuales de la comedia humana.

En México, donde una parte considerable de la población apenas sabe leer y escribir, todos se vuelven gustosos al captar las ilustraciones estampadas al margen de la historia actual. Son sus remedios populares contra los males sociales y la maldad humana. Ora denunciando, como Callot en sus “Caprichos”; ya cargados de crítica social, como un lito de Daumier; ya con fines instructivos, como las “Images d’Epinal” francesas del siglo pasado.... O todas estas intenciones, reunidas, como en la obra del gran maestro de gráfica popular José Guadalupe Posada. Así nos enfrentamos con el problema de la *Herencia Artística Mexicana* y su aprovechamiento por los artistas del TGP.

Más que en sus formas se manifiesta la relación de este arte gráfico, con el pasado precortesiano, en su modo de ser. Sin el espíritu colectivo de aquellas remotas culturas indígenas, este arte blanquinegro no sería posible entre los mexicanos de hoy, ni existiría tampoco un TGP. El concepto indio caracteriza los mejores trabajos del grupo: salta a la vista, en la obra de Ángel Bracho, a cuya vaga melancolía no faltan chispas de gracia y de sonrisa.

Se descubre fácilmente en el simbolismo implícito en algunos grabados de Alfredo Zalce y de Leopoldo Méndez. Se presenta en la obra gráfica de José Chávez Morado, donde un aliento diabólico-fantástico transfigura el agrio tema de su crítica social; se muestra en el dibujo de Francisco Mora, cuyos hombres aparecen desproporcionados en forma natural, como en tanagras de barro indígenas y sobre todo en Everardo Ramírez, el indio del Pedregal de Coyoacán, D.F., de cuyos finos grabados emana toda la profunda tristeza de su raza.

Muchas estampas, por su estilo peculiar, nos hacen recordar los CÓDICES ANTIGUOS, desarrollados sobre un temario moderno. Aquellos códices no eran jeroglíficos únicamente destinados a una pequeña capa de iniciados y sacerdotes, eran explicaciones para todos, elaboradas en un lenguaje gráfico, claro y comprensible... tal como deben de ser los volantes populares y las cartillas ilustradas del TGP.

La dramatización de algunos episodios, la presentación del ambiente interior o exterior de un acontecimiento, parecen a veces inspiradas por los RETABLOS, pinturas primitivas, que el creyente dedica a la Virgen Morena o al Santo de su iglesia, explicándole su salvación en un accidente o su milagrosa curación de mortal enfermedad. En el retablo se presenta tal hecho en forma directa, realista y con los colores crueles de la localidad, tal como le gusta al artista del TGP.

Como es natural, el TGP está compenetrado por el arte gráfico popular del siglo pasado, y con orgullo sus artistas tributan a aquellos grandes maestros mexicanos, el respeto de hijos predilectos. Para todo mexicano el “Siglo Pasado” empieza en 1810 con el Grito de la Independencia, del cura Don Miguel Hidalgo y Costilla y termina en 1910 con el levantamiento del pueblo contra la Dictadura Porfiriana en la revolución armada. Es el siglo de la Reforma,

que vio obrar a Benito Juárez (1806-1872), forjador de la nación mexicana y vencedor de la Invasión Francesa. Es el siglo de los 30 años del doloroso régimen de Porfirio Díaz, que sofocó las aspiraciones del pueblo mexicano con el “Mátalos en caliente” y en los campos de trabajo forzado. Revisando la herencia gráfica de este primer siglo de los Estados Unidos Mexicanos, nuestros artistas encontraron las revistas de los movimientos liberales y anticlericales tales como LA ORQUESTA, EL AHUIZOTE y EL HIJO DEL AHUIZOTE, así como las ediciones populares de la editorial de Antonio Vanegas Arroyo, era en estas publicaciones donde servían sus gráficas enchiladas los Hernández, Manilla, Villasana, Escalante y José Guadalupe Posada (1851-1913).

Ya pertenecen a la época de la Revolución Mexicana, los periódicos EL LIBERTADOR y EL MACHETE (1924), ambos fundados como tribunas en la lucha revolucionaria del pueblo, y es en estos, donde se formó el núcleo principal de los artistas gráficos de hoy. En los años de 1924 a 1926 se constituyó el SINDICATO DE PINTORES Y ESCULTORES en la intención de realizar un arte público, lo que llevó a un intenso trabajo de pintura mural, promovido principalmente por los muralistas José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, los “Tres Grandes” de México.

Entre estos destacados maestros actuales de la pintura mexicana, ninguno ha tenido tanta influencia sobre la mayoría de los miembros del TGP, como José Clemente Orozco. Sin presenciar nunca el trabajo dentro del núcleo colectivo este gran pintor, gran dibujante y gran rebelde, amante de los desenfrenados murales de las pulquerías de México, interviene, más que ningún otro, en la creación del estilo propio del TGP, por su gran fuerza plástica, por su temperamento apocalíptico y por el valor universal de su obra.

En 1937, al fundarse el TGP, Leopoldo Méndez y Pablo O’Higgins se hicieron amigos del viejo maestro litógrafo Jesús Arteaga, que representaba en México la mejor tradición de su oficio. En su modesto taller situado en la calle de Cuauhtemotzin, barrio entonces poblado por numerosas prostitutas (hoy saneado y reconstruido), tiraron sus litografías José Clemente Orozco y Julio Castellanos. Es allí donde se hicieron las primeras copias del TGP, y donde del viejo profesionalista aprendieron nuestros artistas el ABC de la litografía.

Montadas ya las dos prensas litográficas en el local de Belisario Domínguez 69, se presentó un buen día el joven obrero litógrafo José Sánchez, y desde entonces, hasta hoy, el “Compañero José” sirve de hombre de enlace entre los artistas y las prensas y piedras. Sus magníficas copias, demuestran su rara habilidad profesional y su facultad extraordinaria de adaptarse al estilo personal de cada artista.

En busca de medios de reproducción baratos y rápidos, los miembros en su labor cotidiana, han preferido más y más el grabado en linóleum. Los bancos de madera son raros, y si se encuentran, son carísimos, además y en vista de que faltan piedras grandes para litos, se están grabando en linóleum hasta carteles del tamaño de 65x95 cm.

Sobre estas tendencias opina Leopoldo Méndez lo siguiente: “Desde el momento en que asomó su ojo de vidrio la cámara fotográfica en el campo de los oficios gráficos, el grabado hecho a mano perdió su razón de ser. Sin embargo y a pesar de este fenómeno, los artistas en todo el mundo, con las mismas bases técnicas, continúan practicando las diversas ramas del grabado sirviéndose en lo posible de nuevos medios materiales.

“Pablo Picasso hace aguafuertes, José Clemente Orozco hace litografías y también aguafuertes, Siqueiros también litografías, Alfredo Zalce trabaja en todas las ramas del grabado.”

“¡Parece increíble que hombre tan inteligente trabaje contra la corriente del progreso!, podría ser la exclamación más justa. Pero no, la cuestión es otra y brevemente puede ser explicada.”

“El grabado fue un puro oficio técnico, pero también fue y es oficio de arte. El grabado como arte no es otra cosa que un medio de expresión directa, como puede serlo por ejemplo, la pintura.”

“Saludamos la aparición de los procedimientos fotomecánicos en la reproducción gráfica porque han liberado a aquel artesano, de la ingrata tarea de reproducir lo que no sentía o no había creado. Crear es un anhelo natural del hombre y el artista, que lo es, era siempre con todos sus sentidos bien despiertos.

Evidentemente los artistas han tornado el grabado como un arte, como un medio de su directa expresión. Todo lo mecánico desaparece en sus obras. Mirándolas no se puede poner en duda, que en su ejecución pusieron todos sus sentidos. “Los desastres de la guerra”, “Los sueños y mentiras de Franco”, ¿podrían haber sido posibles con una actitud de menosprecio hacia las posibilidades técnicas del medio material que hacen posible incluso la interpretación de los valores del color?

Pero el grabado en sí mismo tiene una cualidad estratégica funcional en lo social-político incalculable, que a la multi-reproducción que le ha dado su bien ganada beligerancia en el pasado y en el presente y que evidentemente en el futuro lo será más, cuando las maquinas sirvan al arte y no el arte a las máquinas.

Entre los sueños del TGP ha estado uno muy importante: tener a nuestra disposición una prensa de la que se llama Offset, con su equipo correspondiente, para poder experimentar sus posibilidades en el proceso de nuestro trabajo. Queremos un buen equipo pero no tenemos el dinero necesario para adquirirlo y montar la empresa. Sin el buen equipo y la buena empresa, la tarea es cien veces más difícil, pero ella no nos hace retroceder. Retroceder sería entregarnos tranquilamente a pintar retratos al gusto de señoras y señores que pagan bien y sería caer en las infinitas facetas del abstraccionismo, para que la “crítica” tuviera que hablar y los gerentes de los periódicos reaccionarios se vistieran con el manto de la cultura.

Al estallar la Segunda Guerra Mundial en otoño de 1939, el TGP se entrega a una actividad acelerada: ilustraciones para la prensa antifascista, telones para mítines de masa, exposiciones gráficas contra el terror nazifascista. Bajo el lema de “El Frente Soviético es Nuestra Primera Línea de Defensa”, se realiza una gran campaña de carteles pro-soviéticos, tanto en la capital como en provincia, y para cubrir los gastos de cada tiro de 5,000 carteles se hace un sobregiro de 200 ejemplares impresos en papel de calidad, que se vende a los simpatizadores del TGP, para el LIBRO NEGRO DEL TERROR NAZI, diez miembros formularon en 32 dibujos sus acusaciones contra Hitler y para la exposición ambulante contra el terror nazi, se tira un cartel de Robert Mallarey: “Los Ahorcados”.

Antes de exponer las tareas actuales del TGP, estableceremos su balance de producción artística en la postguerra: Es cierto que este taller colectivo comprobó su razón de ser en su lucha tenaz al lado del pueblo. A pesar de la desbaratada situación en el sector revolucionario del país, el TGP, hasta ahora ha logrado conservar su unidad de acción artística, reagrupándose cada vez más alrededor de nuevos trabajos prácticos. Más tareas colectivas, más unidad y más vida en el TGP.

Poco después del cese de fuego, el conjunto de los 16 artistas se dedica al estudio de los remolinos revolucionarios en la corriente de la historia moderna de México. El resultado colectivo se presenta en forma de un portafolio con 85 estampas de la revolución mexicana, editado en 550 ejemplares con un total de 46,750 copias de grabados. En un año se vende más de la mitad de esta edición y se distribuye gratuitamente un 10% entre organizaciones de cultura popular en el mundo entero: hasta Buenos Aires, Montreal, Cape Town, Jerusalén, Moscú y Lisboa.

## EL TALLER DE LA GRÁFICA POPULAR

Héctor E. Peralta Hurtado

En 1937, cuando el cardenismo estaba en su clímax, Leopoldo Méndez, Luis Arenal y Pablo O'Higgins fundaron el Taller de la Gráfica Popular (TGP)<sup>133</sup>, proyecto fundamental para la difusión de los movimientos obreros y campesinos y modelo para muchos otros. El Taller nació con fines propagandísticos; sus fundadores muy politizados no se consideraban “grandes artistas”, sino obreros del arte con una mística de trabajo. Se trataba de profesionales comprometidos con obras de gran factura. Todos tenían que ver con el arte y su enseñanza, venían de trabajar en los murales, de dar clases en La Esmeralda o en San Carlos. Desde la creación del Taller sus objetivos quedaron claros: antiimperialista, en todas sus manifestaciones, ello implicaba desde luego la lucha contra el nazi fascismo. En los grabados del Taller aparecían con frecuencia dos mexicanos: Lázaro Cárdenas y Vicente Lombardo Toledano, quienes representaban en ese momento la lucha contra el enemigo común: el nazi fascismo.

La mística del Taller era cultura y trabajo colectivo, sin afán de lucro ni de fama. Deseaban un centro dónde reunirse para trabajar, discutir, crear; acostumbrados a compartir, para sostener el Taller -renta, luz, servicios-, de los grabados que consideraban de mejor factura hacían copias en buen papel, los firmaban y vendían. Además, cuando les compraban algún trabajo personal cedían el 20 por ciento de las ganancias para el sostenimiento del Taller.

En los inicios, todos los miembros del Taller se reunían una vez a la semana para presentar trabajos, discutir y tomar decisiones de manera colectiva. La convivencia de liberales, comunistas, católicos, ortodoxos, se debía al respeto hacia las ideas de cada uno. Para el Taller de la Gráfica Popular eran años de gran actividad y productividad: la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial. Entonces decidieron enviar grabados cuyo tema central tenía que ver con la guerra, a exposiciones tanto en Europa como en Estados Unidos. El Taller tuvo tal éxito que en otros países se crearon centros similares y empezaron a llegar artistas extranjeros. En 1945 se presentó la primera mujer: Mariana Yampolsky, con apenas 17 años, quien desde su natal Chicago vino a trabajar en el TGP.

También participaron, entre otros, Hannes Meyer, Koloman Sokol, Robert Mallery y Max Kahn.

El artista suizo Hannes Meyer resultó un importante colaborador en el terreno editorial y para la difusión del trabajo del Taller. Invitado al Congreso Internacional de Arquitectos realizado en la Ciudad de México en 1938, la visita le abrió nuevas perspectivas de vida, se quedó y empezó participando en el recién inaugurado Politécnico Nacional en donde se desempeñó como profesor de arquitectura. Su relación con el Taller se inició en 1942 cuando le encargaron elaborar el diseño gráfico de El Libro negro del terror nazi. Posteriormente, en 1943, fundó con Leopoldo Méndez la editorial “La Estampa Mexicana” con el objetivo de difundir la obra

---

<sup>133</sup> Peralta, H. (2005). “El Taller de la Gráfica Popular”, en: Apuntes, retratos y testimonios de un artista inolvidable. Homenaje a Alberto Beltrán. Dirección General de Culturas Populares e Indígenas. CONACULTA. Arte Popular México. México, D.F. p.37-40.

producida en el Taller. Entre 1943 y 1946 el administrador tanto del Taller como de la editorial fue Jorge Stibi, de procedencia alemana, pero a partir de 1947 Meyer se hizo cargo; cuando organizó la fototeca ya figuraba la obra de Beltrán.

Cabe señalar que: Entre los trabajos que se editaron se encuentra el álbum con litografía de Jean Charlot: José Guadalupe Posada. También se editaron trabajos colectivos, uno de ellos con el tema de la Revolución Mexicana. De igual manera los hubo de distintos episodios de la historia de México; el problema agrario en América Latina y la lucha contra el imperialismo, entre otros.

“La Estampa Mexicana” se ocupaba de las publicaciones del Taller, de la Venta, el pago a los artistas, la organización de exposiciones en el extranjero y el servicio de prensa. Durante la gestión de Meyer se produjeron mil 500 copias de litografías, 24 mil tarjetas y 61 mil copias de grabados. Justamente su último trabajo para el Taller fue El Álbum del TGP.

Resulta obvio que desde los inicios de la vida del Taller y hasta el fin de la Segunda Guerra los temas recurrentes fueron la crítica al nazi fascismo, al franquismo y al clero. En cuanto a lo nacional, pretendían representar las luchas de los indígenas, los mulatos, los maestros rurales y la alfabetización; pastorelas y danzas, fiestas populares; con la constante siempre del paisaje mexicano. Esos eran los tiempos que se vivían.

El desastre de la guerra colaboró para transformar a la capital; fue el México lleno de árabes, judíos, libaneses, los cafés de los republicanos. El cine nacional vivía su época de oro. Las mujeres, aunque todavía no votaban, participaban más en la vida económica y en la cultura. La antigua Hacienda de Narvarte se volvió colonia; mientras empezó la transformación de la colonia Juárez y la Roma, en tanto Reforma crecía hacia el poniente y más allá.

Era 1944, el mundo seguía ardiendo. Pero ni el Taller ni el joven Beltrán dejaban de trabajar. El año anterior Alberto había regresado a la Academia de San Carlos para estudiar grabado en metal con Carlos Alvarado Lang y pintura mural con Zalce. Aprendió aguafuerte, puntaseca, mezzotinta y aguatinta; se interesó también en la litografía y fue cuando recibió la invitación de Zalce para asistir al Taller de la Gráfica Popular. La guerra terminaba, los exiliados españoles se acostumbraban a la ciudad, vivían en la Condesa o en la Roma, el Distrito Federal crecía, porque huyendo de las consecuencias de la guerra también llegaron refugiados de otros países. México hacía honor a su calidad de refugio. Para Beltrán iniciaba el intenso aprendizaje.

México no era folclórico sino esencial y ya había vuelto locos de felicidad a un montón de artistas extranjeros: escritores como D.H. Lawrence, Catherine Anne Porter o Antonin Artaud; cineastas como Eisenstein; fotógrafos como Tina Modotti, Edward Weston o Cartier Bresson; antropólogos como Alberto Ruiz Lhulier, o Von Hagen, por sólo citar algunos.

## **Alberto Beltrán y el Taller de la Gráfica Popular.**

En el Taller de la Gráfica Popular, Beltrán iba a completar tanto su aprendizaje en el terreno de las artes plásticas como en sus definiciones ideológicas. Para el joven de 22 años, conocer a Leopoldo Méndez, sobre todo, le abrió la puerta para transitar por mundos para él desconocidos. Además, el fértil ambiente resultó fundamental para su formación, la convivencia con Pablo O'Higgins, Luis Arenal, Ignacio Aguirre, Ángel Bracho, Jesús Escobedo Ramírez, Antonio Pujol, Gonzalo de la Paz Pérez, Francisco Mora, Isidoro Ocampo, Antonio García Bustos, Raúl Anguiano, Fanny Rabel, Andrea Gómez, Elizabeth Catlett, José Chávez Morado y muchos más.

Con el empuje de su carácter y juventud, se aplicó para aprender todo lo que hiciera falta a fin de avanzar en la carrera que se había propuesto. Cabe aclarar, sin embargo, que sus conocimientos también resultaron útiles a los miembros del Taller; fue un toma y daca, sobre todo en cuanto a los conocimientos que Alberto tenía de tipografía. Leía todo lo que sus colegas le recomendaban para mejor utilizar las técnicas de grabado y sobre pintura, corrientes artísticas, y sobre cultura general. Recordaba entre las primeras lecturas recomendadas: textos de Ángel del Campo, "Micrós", Educación y lucha de clases, de Aníbal Ponce y La literatura y el arte, de varios autores.

Curiosamente, Beltrán llegó al Taller para trabajar en litografía; no obstante, se vivían tiempos difíciles y el alto costo del material no permitía trabajar esa técnica. Pero a la larga, aprendió mucho más que litografía.

Cuando alguien llegaba al Taller por primera vez, presentaba sus trabajos previos y también debía hacer una especie de "examen". El joven Beltrán mostro lo realizado en la Academia de San Carlos, Pablo O'Higgins fue el primero en aprobarlo. Por esas mismas fechas, se integraron al Taller Raúl Anguiano y Fernando Castro Pacheco. El técnico José Sánchez preparaba los materiales para los trabajos, tiempo después perdió un brazo, pero siempre contó con el apoyo de María, su mujer.<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> Peralta, H. (2005). "El Taller de la Gráfica Popular", en: Apuntes, retratos y testimonios de un artista inolvidable. Homenaje a Alberto Beltrán. Dirección General de Culturas Populares e Indígenas. CONACULTA. Arte Popular México. México, D.F. p.40-41.

**CONFERENCIAS SUSTENTADAS  
POR  
HANNES MEYER EN MÉXICO.**

## LA FORMACIÓN DEL ARQUITECTO

Señoras y señores:

Al habernos reunido aquí para cambiar impresiones sobre la *formación del arquitecto*, ante todo debemos ponernos de acuerdo en cuanto a la esfera de tareas del arquitecto, circunscribiendo el concepto “arquitectura”:

*¡Arquitectura es un proceso de expresión plástica de la vida social!* La arquitectura no es acción emotiva individual de un arquitecto-artista.

Construir es una acción colectiva.

La sociedad determina el contenido de su propia vida, y por lo tanto también el contenido de la arquitectura dentro del marco de determinado sistema social, dentro de una época determinada, con determinados medios económicos y técnicos, y en un lugar determinado con las condiciones dadas reales, es decir, un asunto rigurosamente realista de una capa colectiva, una *ciase* social o una nación.

*Arquitectura es, por lo tanto, una manifestación social*, indisolublemente unida a la estructura social de la sociedad respectiva. Al desligarse de la sociedad respectiva, se convierte en superchería carente de contenido y en juguete esnobista.

Hoy, en una época de inmensas transformaciones sociales. En una época de transición de un sistema social al próximo, no debe sorprendernos que también el arte arquitectónico acuse esta falta de uniformidad en las formas.

*El arquitecto es entonces un ordenador y plastificador del proceso de vida de su sociedad.*

Estudia sus necesidades materiales y espirituales, y las traduce en realidad plástica; organiza las posibilidades técnico-constructivas: está enterado de las condiciones biológicas previas y conoce el objetivo social de su tarea; comprende la misión histórica del arquitecto<sup>135</sup>, de aprovechar la herencia folklórica y cultural; reúne en su obra las diferentes artes: pintura y plástica, el anuncio luminoso dinámico, los juegos de agua, los elementos del tránsito, la jardinería.

*El arquitecto es, por lo tanto, un organizador*, un organizador de especialistas, ¡pero él mismo no es especialista!

---

<sup>135</sup> Conferencia sustentada en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Academia de San Carlos, el 29 de septiembre de 1938. La presentación del arquitecto Hannes Meyer en el auditorio la hizo el arquitecto José Luis Cuevas. Publicada en *Arquitectura y decoración*, núm. 12, pp. 231-235. México, 1938. Traducida del Alemán por Edwin Friedeberg.

Se encuentra en Europa un dotado arquitecto y apreciado amigo, a quien la “arquitectura funcional” ha trastornado el juicio a tal extremo que desde hace años ya nada más se ocupa de la construcción de muros exteriores, y cada construcción de una casa es para él sólo un pretexto de presumir con su conocimiento extraordinario de todos los coeficientes caloríferos. ¿Todavía puede considerársele como arquitecto? Opino que no. En el mejor de los casos es especialista en planchas aislantes. Tiene la suerte de contar con una esposa que es magnífica arquitecta y le resuelve inteligentes proyectos.

*El arquitecto es artista, pues: todo arte es orden.* Es decir: realidad traducida en un nuevo orden. Es cierto que hay en este mundo algunas gentes que insinúan a la arquitectura que oculte las condiciones verdaderas:

- a) *Una bolsa de valores*, es decir, un sitio de usura, de especulación y con frecuencia de despojo; ha de aparecer en el vestido de un templo griego; como para que el pueblo las trague como institución clásica de belleza!
- b) *La colonia de viviendas del especulador en terrenos*, mediante toda clase de objetos folklóricos pretende apelar a los instintos nacionalistas del posible comprador, a fin de que frente a este cumplido arquitectónico se dé menos cuenta del robo.
- c) Bajo la máscara de un pretendido “modernismo”, *el edificio escolar*, situado en lo más profundo de la selva, es ejecutado en concreto, cuando seguramente la madera y el adobe como materiales locales hubieran permitido una solución arquitectónica más económica y más natural. ¡Todo porque una empresa de construcciones quiere sacar dividendos máximos!

Confío en que todos estamos de acuerdo en que la muy loada musa de la arquitectura, madre de todas las artes, ¡no es una prostituta!

*La arquitectura, como todas las artes, es cuestión de moral pública.*

El arquitecto llena una función ética al analizar su tarea arquitectónica con implacabilidad y amor a la verdad, y realizándola audazmente como obra.

*El grito que pide una “Arquitectura Internacional”*, en la época de las autarquías nacionales, del despertar de los pueblos coloniales, de la reconcentración de Latinoamérica contra el capital extranjero imperialista y reaccionario, del proceso de edificación socialista en la Unión Soviética, en la época de la expropiación de ferrocarriles, latifundios y pozos petroleros en beneficio del pueblo laborante de México, etc.

Este llamado es expresión de un sueño esnobista de aquellos estetas de la construcción que deliran con un mundo arquitectónico uniforme de vidrio, concreto y acero (en provecho de los trusts del vidrio, del concreto y del acero), desligado de toda realidad social.

Veán ustedes, en cambio como ejemplo en contra, la situación arquitectónica que prevalece en la Unión Soviética, donde en la actualidad más de ochenta culturas nacionales de los diferentes pueblos liberados del zarismo, no sólo desarrollan su literatura y arte propios, sino que igualmente se encuentran en proceso de formación más de ochenta arquitecturas de configuración nacional, ¡y eso siendo uniforme el contenido social, que lo es el socialista!

Y esto nos conduce al *problema del contenido y la forma en el arte arquitectónico*. Esta *forma arquitectónica* debe tener contenido social, pues de lo contrario se convierte en vana decoración y artistería. Tal como condenamos al exhibicionista como elemento asocial dentro de la sociedad, debemos también condenar aquel tipo de arquitecto para el cual la construcción de un edificio no es sino una oportunidad para exhibir en la calle, de manera arrogante, sus personalísimos complejos formales.

Y el *contenido arquitectónico* formalmente debe ser expresado en forma magistral, de manera que no haya lugar a dudas sobre las funciones sociales de la obra.

Con idéntica construcción e idéntica apariencia, las barracas-vivienda de los trabajadores ferrocarrileros mexicanos, como elementos de un estado democrático-progresista, representan una forma de habitación superior en su contenido social a las barracas idénticas en un campamento de trabajo de la Alemania contemporánea.

Señalamos el proceso arquitectónico como ejecución plástica de las funciones económico-sociales, técnico-constructivas y psico-fisiológicas del proceso de vida social.

Nosotros los arquitectos debemos dominar esta tarea *íntegramente*, es decir, en la totalidad de las exigencias biológicas, artísticas e históricas.

*Debemos resolver los problemas arquitectónicos dialécticamente* (es decir: en sus nuevas interrelaciones respectivas) *y debemos ejecutarlos diferentemente* (es decir: en su nueva forma funcional respectiva).

- a) Una escalera no sólo debe ser “medio de elevación”, como algunos funcionalistas vulgares quisieran que fuera. Según su “posición social” esta escalera exige un paso solemne o un ascenso rápido.
- b) El edificio de una estación ferroviaria no sólo es vivido por el habitante de la ciudad como elemento del aspecto urbano, sino también es valorizado por el viajero en tránsito como una de las obras de todo el recorrido, contempladas consecutivamente.
- c) El recinto teatral puede, por medio de balcones, dar expresión a la clasificación social del público, o bien puede, como anfiteatro, subrayar la igualdad democrática. En estas dos formas de organización de la escena popular también la incorporación espiritual del espectador individual es fundamentalmente distinta. Es de trascendental importancia para la formación del arquitecto *la colaboración del público*.

Me refiero a la activa crítica colectiva de las capas progresistas de la población, sobre todo de los laborantes campesinos, obreros, artesanos e intelectuales.

Aquí en México me llama la atención lo aislado que está del pueblo el ambiente arquitectónico, mientras la pintura mural goza de una popularidad única:

- a) En el año de 1931 un grupo de jóvenes arquitectos de Praga había realizado un análisis de las condiciones residenciales de la bella capital checoslovaca, que llamó tanto la atención, que en repetidas ocasiones la policía hizo clausurar la modesta exposición relativa.
- b) Una cooperativa de jóvenes arquitectos de Oslo realizó, en el año de 1932, un reportazgo gráfico de las viviendas en la parte antigua de la ciudad, lo cual obligó a los periódicos de todas las tendencias políticas a ocuparse detenidamente y en forma pública con el problema de la habitación.

Ambos casos tuvieron por resultado que las masas populares tomaran posición frente a las ideas de una arquitectura residencial higiénica.

En la Unión Soviética ningún proyecto arquitectónico debe ser recomendado para su ejecución por las autoridades del ramo, si los protocolos no han sido presentados a las asambleas en que los laborantes, obreros, campesinos e intelectuales, hayan podido externar su opinión acerca de la idea arquitectónica.

- a) En Moscú, durante las fiestas anuales del Primero de Mayo y Siete de Noviembre todos los proyectos pendientes que son de alguna consideración, se exponen en los escaparates de la Avenida Gorki, de unos dos kilómetros de longitud, para su crítica pública.
- b) Con motivo del Segundo Concurso para el Palacio del Soviet en Moscú, como miembro de la comisión preparadora tuve la sorpresa de observar que en comparación con unos 470 proyectos presentados por arquitectos, se recibieron cosa de 1,400 proposiciones y sugerencias del público, es decir, de no profesionales interesados.

Este inmenso interés de las masas populares influye notablemente en la configuración de la arquitectura soviética.

Y una experiencia más, de mis actividades arquitectónicas en este año, en Suiza, donde estoy organizando y construyendo un *“Hogar infantil cooperativo”* con auto-administración por parte de los niños.

Cuando el proyecto terminado fue presentado a una asamblea de propulsores suizos del cooperativismo, hicieron 18 proposiciones de mejoramiento. Pero cuando espontáneamente

llevé los trazados a una escuela popular rural, estos alumnos de 10 a 14 años sometieron 23 proposiciones de mejoramiento, cuya mayor parte tomé en consideración al ejecutar la obra. ¿Por qué no se habría de proceder en México, donde tienen ustedes un activo movimiento sindical, un campesinado en actitud de despertar, una universidad obrera, y otros centros intelectuales progresistas como la LEAR? ¿Por qué aquí no se habría de proceder a abrir estas nuevas rutas de participación popular en la formación de la arquitectura, en colaboración con los arquitectos?

Si nos apropiamos la interpretación de la arquitectura como ha sido expuesta, de ella se derivan más o menos las siguientes conclusiones respecto a la *formación del arquitecto*.

a) Debe estar preparado como *analizador*; debe ser capaz de concebir la realidad en todas sus manifestaciones. La penetración en la *realidad económico-social* exige de él conocimientos sociológicos (sin que por ello se convierta en sociólogo especialista).

Pues ¿cómo querrá trabajar, por ejemplo, en un país como México, donde se cruzan los más diversos sistemas sociales: el pre-feudal, el feudal, el capitalista y un sistema en transición al socialismo? ¿Cómo quiere comprender las *formas residenciales* de estos cuatro estados sociales? No es suficiente que tenga vagas ideas generales acerca del cooperativismo o del sindicalismo. Debe saber concebir los diferentes aspectos de la vida cooperativista o sindical.

b) Debe adiestrarse para ser *inventor creador*, que por medio de la reflexión analítica y exacta contribuya a la creación de la nueva arquitectura.

Con relación a lo anterior es útil observar la evolución de la *Escuela de Arquitectura Wasi de Moscú* durante la época del régimen soviético.

*¡Del arte abstracto a la más concreta realidad!*

Pues durante la primera etapa post-revolucionaria dominaba en “Vjutemas” el círculo de artistas abstractos de fama mundial, como Taltin, Lissitzki y Rostschenko, que con asistencia de una juventud artísticamente excitada probaba sus teorías en el vacío.

Más tarde este Instituto de Artes fue convertido en un “Bauhaus” de orden politécnico, atrayendo a él pedagogos técnicos. Las ciencias exactas expulsaron al arte puro. Ahora se llamaba “Vjutein”.

Al iniciarse el primer plan quinquenal todos los laboratorios experimentales (metales, maderas, textiles, etc.) fueron agregados directamente a las ramas de producción reales de las industrias respectivas.

Cuando en el año de 1930 fui llamado a esta escuela superior como profesor se llamaba “Vasi” o sea “Instituto Superior de Arquitectura y Construcción” y pertenecía, no se crea que al comisariado Popular de Educación, sino al Comisariado Popular de la Industria Pesada. ¡Estos es característico!

La extremada especialización en la economía soviética exigía una especialización igualmente extremada de la propia arquitectura, en cuatro facultades completamente separadas:

- 1.- para arquitectura industrial.
- 2.- para urbanismo.

3.- para arquitectura agraria, y .

4.- para arquitectura residencial y de edificios públicos.

Ahora ¿cómo podía comunicarse a estos trabajadores estudiantes de todas las edades, con instrucción preliminar tan diferente, una ilustración arquitectónica completa?

a).- mediante el contacto directo con el lugar de la obra;

b).- ¡mediante el sistema de brigadas!

Durante los cursos de cuatro años, cada segundo, cuarto, sexto, etc., periodo de enseñanza tenía que pasarse en la obra como trabajador auxiliar, asistente, etc., con el pago correspondiente a la categoría de trabajo respectiva.

Recuerdo haber visitado, en el año de 1931, a los estudiantes de mi curso en la obra de una planta laminadora, a unos 20 kilómetros de Moscú, donde habitaban hombres y mujeres por separado, en barracas.

La duración de un periodo de enseñanza (3 a 5 meses) dependía del trabajo que había en un proyecto central.

Por ejemplo, los aproximadamente 25 estudiantes de mi tercer curso de arquitectura agraria, a base de un contrato real con el “Comisariado Popular de Agricultura”, proyectaron para determinado grupo de “Kolxoses” (campesinos en cooperativa) de Ucrania, un llamado “Agropunkt”, es decir, una obra arquitectónica muy compleja.

Según la madurez alcanzada, los diferentes grupos de arquitectura eran repartidos sobre brigadas de 2 a 4 individuos: para los más expertos, la escuela, el jardín de niños, el club, para los atrasados: la tienda, el taller, la bodega.

Los análisis funcionales eran realizados en consejo común del grupo en conjunto y los proyectos presentados por las brigadas también eran sometidos a crítica colectiva. Este procedimiento pedagógico tiene la gran ventaja de hacer adelantar mucho al grupo total de un curso, si bien los atrasos individuales pueden ser ocultados tras la “brigada”.

Al hablar tan detenidamente de la *formación del discípulo de arquitectura*, no deberá omitirse un comentario idéntico sobre la *formación del profesor de arquitectura*.

La *Academia Soviética de Arquitectura* (BAA) en Moscú, donde trabajé desde su fundación en enero de 1934 hasta abandonar la Unión Soviética, como Director del Departamento de Arquitectura Residencial y de Obras Públicas, puede mostrarnos el ensayo que se está realizando en un nuevo camino.

En este instituto central para la preparación de profesores soviéticos, en un curso de tres años se adiestra a un número limitado de 100 arquitectos que han estado trabajando en la práctica, para los puestos de “Maestros en Arquitectura” y profesores de escuelas superiores. Estos llamados “aspirantes”, son incorporados al Instituto por llamado especial, en selección de los más aptos y de todas partes de la Unión Soviética.

Durante el periodo de estudios reciben el sueldo mensual de un joven arquitecto, o sea 400 rublos, y hospedaje libre.

Los aspirantes son distribuidos respecto al lugar que ocupan como para los efectos de organización, en seminarios de 6 individuos cada uno. Los maestros veteranos que les imparten instrucción no deben de permanecer en el seminario más de dos horas diarias. Este sistema hace necesaria la colaboración de tres a cuatro profesores por seminario, evita la influencia peligrosa de un maestro único y además obliga al maestro veterano a permanecer en actividad profesional práctica como arquitecto. Finalmente lo preserva de disecarse en la Académica y de convertirse con los años en un profesor momia.

Este sistema de adiestramiento exige grandes cantidades de dinero, como tal vez sólo pueda proporcionarlas un estado socialista. Pues desde el primer semestre se requieren, para unos 30 aspirantes, cosa de 25 maestros veteranos. Pero este sistema desquita su costo por la intensificación y elevación hasta la fecha únicas, de la instrucción arquitectónica.

Para finalizar, permítanme ustedes resumir las sugerencias para la reorganización de su Facultad de arquitectura:

- 1.- Pedagogía productiva dentro de la realidad arquitectónica.
- 2.- Elaboración del sistema de brigadas colectivas de trabajo.
- 3.- Desarrollo del contacto con el público y con la crítica social.
- 4.- Liberación económica de estudiantes y profesores.
- 5.- ¡No una escuela de casta para intelectuales! ¡Nada de artistería!

Desarrollo de las fuerzas creadoras del inventor arquitectónico.

No olviden ustedes que: la arquitectura es un arma que en todas las épocas se ha utilizado al servicio de la clase dominante de la sociedad humana.

En México viven ustedes en un Estado que figura entre las democracias más progresistas del mundo.

¡Luchen ustedes por la arquitectura verdaderamente progresista de éste Estado!

## EXPERIENCIAS DE URBANISMO

Señoras y Señores:

Al final de nuestras últimas explicaciones expresábamos que *la arquitectura es un arma*. Un arma de la cual solía aprovecharse en todas las épocas la clase dominante respectiva, para sus exclusivísimos intereses.

Hemos asentado que el destino de la arquitectura se encuentra indisolublemente unido al destino de la sociedad de su tiempo. Reconocemos la *ley del contenido y de la forma* al exigir que la arquitectura sea la expresión genuina de su esencia social, mientras que por otro lado todas las exigencias económico-sociales deben ser formadas con apego a la verdad y con maestría. Este aspecto debe guiarnos hoy para darnos cuenta sobre experiencias de urbanismo<sup>136</sup>.

Todo paisaje organizado por el hombre es resultado de la estructura económico-social.

Todos los elementos de la habitación, de la producción, del tránsito, de la defensa, del abastecimiento material y cultural, se encuentran ordenados en él de la manera que corresponde a los hechos y objetivos económico-sociales de la sociedad respectiva.

Las relaciones entre las clases dentro de la población adquieren expresión en la distribución por capas y en la colocación de las formas residenciales.

*A los acentos de la clase dominante respectiva corresponden los acentos urbanistas.*

Desde la plataforma del "Rockefeller Center" en Nueva York, se miran muy abajo los "slums"<sup>137</sup> de la sociedad norteamericana.

No nos dejemos engañar por la multiplicidad de los elementos y la confusión de formas de expresión en el paisaje organizado, es decir, en el urbanismo: *este es un producto histórico*, y en sus superposiciones arquitectónicas se refleja plásticamente el desarrollo histórico de la sociedad.

La clase siguiente que sube al poder recibe la herencia urbanista y la reconstruye, destruye o amplía para sus propios fines.

*Pero siempre encuentran expresión arquitectónica en el urbanismo orgánicamente desarrollado, las verdaderas relaciones del poder en la sociedad respectiva:*

a).- El *derecho de herencia familiar*. Por ejemplo, forma latifundios o bien destroza las propiedades durante la sucesión hereditaria, determinando así la estructura de las zonas residenciales. De conformidad, la iglesia, la nobleza o los poderes civiles, se apoderan de los sitios topográficamente sobresalientes y distribuyen sus catedrales, castillos o palacios, en los puntos de intersección de las zonas de tránsito, producción o residencia.

b).- En el transcurso de las Guerras de Reforma, *Ginebra*, la ciudad de Calvino, constantemente tenía que brindar asilo y protección contra los duques de Savoya, a un sinnúmero de fugitivos reformados. Con este fin, toda la ciudad fue aumentada en dos o tres pisos, por lo cual el núcleo medieval de Ginebra, muestra una arquitectura con un promedio

---

<sup>136</sup> Conferencia impartida en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, México, 4 de octubre de 1938. Experiencias de Urbanismo por Hannes Meyer. Arquitecto y Urbanista. Publicada en *Arquitectura y decoración*. Núm. 12. México, 1938. pp.252 – 257. Traducida del Alemán por Edwin Friedeberg.

<sup>137</sup> "Slums", barrios marginales.

de seis pisos. El aspecto plástico de la ciudad se alteró profundamente gracias a un acontecimiento social.

c).- En la ciudad de *Karlsruhe*<sup>138</sup>, en la época feudal, el príncipe gobernante deseaba abarcar con la vista toda la ciudad, desde la sala del trono. Por eso Karlsruhe del siglo XVIII fue trazada en forma de abanico. Todas las vías de salida van en dirección a la sala del trono, y todas las comunicaciones transversales fueron trazadas en forma radial con la sala del trono como centro del círculo; clásica expresión de la relación de poderes en el sistema feudal, donde el príncipe era verdaderamente monarca exclusivo y hasta podía señalar su sitio especial a la iglesia y al ayuntamiento (poderes religioso y civil).

d).- Cuando en tiempos de la Revolución Francesa, cerca de 1800, el arquitecto francés Ledoux tuvo que trazar el plano de una ciudad de Salinas, era perfectamente lógica su audacia, al colocar al centro de las obras urbanas regulares, alrededor de la plaza principal, los tres elementos del poder actual: la Administración de Salinas, representando la Industria, el Ayuntamiento, representando al poder civil – municipal y el Templo de la Razón, como materialización de la filosofía de la libertad, igualdad y fraternidad, como dominantes arquitectónicas.

Pero no es una “Historia del Urbanismo” la que debo presentar a ustedes, sino que voy a referirles algunas de mis experiencias en el urbanismo. Y como mi trabajo profesional se ha desarrollado dentro de dos sistemas sociales fundamentalmente diferentes, en el *Capitalista* de Europa y en el *Socialista* de la Unión Soviética, es necesario descubrir analíticamente las fuerzas motrices del urbanismo en estos dos mundos tan distantes entre sí socialmente. Esto es lo que hemos de hacer.

*¿Cuáles son los elementos que forman la ciudad y el paisaje en el sistema de la sociedad capitalista?*

Sería error pasar por alto los méritos del arte urbanista burgués. Bath, en Inglaterra, Nancy, en Francia, Haarlem, en Holanda y Weimar, en Alemania son brillantes testigos de él. En los centros de la sociedad burguesa del siglo pasado nacen también las energías productoras de las obras culminantes de la cultura y del urbanismo burgueses. En los aspectos político-territoriales y económico-sociales la estructura de aquellas ciudades muestra la armonía de las exigencias de una multiplicidad de familias, cuyas fincas individuales se alinean en sencillos ritmos urbanistas, interrumpidos por los acentos de la ciencia y el arte burgueses, como museos, bibliotecas, monumentos, o por frías construcciones eclesiásticas. El centro de la población es acentuado por el poder civil: el ayuntamiento. El límite de la ciudad lo marca la estación del ferrocarril.

La célula residencial de las distintas familias es un interior ameno sin exigencias, de habitaciones funcionalmente distribuidas. La casa y el jardín son traducción arquitectónica de una vida familiar cultivada y contemplativa.

---

<sup>138</sup> Karlsruhe fue fundada en 1715 como ciudad barroca y fue capital del Gran Ducado de Baden. Debido al plan urbanístico con arreglo al cual se fundó, sus calles irradian toda la ciudad. Por esta razón se la conoce como Fächerstadt («Ciudad abanico»). Karlsruhe es la capital y ciudad de residencia del antiguo estado de Baden. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Karlsruhe>

¡Pero de qué manera tan diferente se presentan la ciudad y el paisaje a partir de 1900, en la época del imperialismo! La fuerza motriz económico-social es la especulación con la renta inmobiliaria en todas las variantes imaginables: especulación territorial, especulación en la construcción, especulación con las comunicaciones, especulación con las fuentes de energía, en beneficio de los bancos inmobiliarios, trusts<sup>139</sup> y consorcios. Todo con el fin de cobrar el *aumento de valor* que se produce gracias a la acción común de todas las capas laborantes.

En aspecto urbano (pensamos por ejemplo en Manchester, Creusoto, Bochum) en su brutal confusión, es una calcomanía de los intereses en contraste de la sociedad capitalista, desde el “oeste distinguido” hasta el último rincón de los “slums”.

a).- *Camberra*, la capital de Australia, es fundada como población sin trabajo productivo alguno ¡Nada de industria, nada de exportación! ¡Solo empleados británicos vestidos de sarakoff!

b).- *Los Alpes*, región de descanso predilecta de toda Europa, son ejemplo típico de una desorganización producida por la economía capitalista de lucha entre competidores.

Sobre todo en la *arquitectura residencial capitalista* se muestra al desnudo el carácter de clase. Trozo por trozo es despedazado el culto instrumento de la residencia popular burguesa. Con la decadencia de la familia burguesa decae también el conjunto de la cédula residencial. La especulación con la construcción exige áreas habitables mínimas con utilidad máxima. Apenas una delgadísima capa superior disfruta del refinamiento del aparato residencial alto-capitalista.

Donde para “mitigar la crisis de la vivienda” nacen ciudades-jardines o colonias residenciales (como con Cadbury, en Bourneville, con Bat’a, en Zlin, con Krupp, en Essen), son establecidas con la segunda intención de reforzar la dependencia de los trabajadores y empleados del patrón, y de desinteresarlos mediante formas de vida pequeño-burguesas en la lucha por su clase.

a).- De estas condiciones me di cuenta particularmente cuando durante la Guerra Mundial trabajaba yo en la *oficina de beneficencia de Krupp*<sup>140</sup>, en Essen, donde tuvimos que establecer unos llamados “menajes” para obreros, cada uno para 5000 trabajadores con alimentación completa y dormitorios. El trabajador era estandarizado, tipificado y explotado como número humano; recibía diariamente dos litros de comida a razón de equis calorías, dormía sobre dos metros cuadrados de dormitorio y descansaba en un patio de dos metros cuadrados por número humano. En 1918 dimos término a un gigantesco “menaje” para 27,000 obreros que había que despachar diariamente mediante 36 baterías a vapor de 600 litros cada una: 54,000 comidas, y que comprendía las barracas-dormitorios correspondientes. Hugenberg, entonces director de Krupp, aseguraba que con instalaciones de esa naturaleza el pueblo alemán podría convertir la guerra mundial en institución eterna.

---

<sup>139</sup> El trust es una asociación de empresas que, dentro de un mismo gremio, establecen acuerdos de propiedad, fijación de precios y no competencia entre sí mismos. El objetivo es formar un monopolio de mercado. Disponible en: <https://economipedia.com/definiciones/trust.html>

<sup>140</sup> Krupp es el apellido de una familia de industriales alemanes de los siglos XIX y XX, que creó el consorcio Krupp, la mayor empresa de Europa en su época.

En cambio, para los empleados superiores de Krupp tuve que proyectar colonias en el romántico estilo de los pueblos de Essen, en las cuales el techo chueco, la calle torcida y los salidizos barrigones habrían de hacer crecer al miembro del Casino de Empleados de Krupp, que estaba ligado en forma un tanto romántica a la casa Krupp von Bohlen and Halbach. De esta manera proyecté una colonia de esa manera proyecté una colonia de 1,600 viviendas para empleados, siendo yo mismo el “empleado de construcción Meyer No. 16824”. No es extraño que bajo la impresión de estas inhumanas experiencias, al final de la guerra traté de organizar en mi tierra suiza, y junto con dos precursores del cooperativismo, los señores Profesores J. F. Schaer y Doctor B. Jaeggi, una colonia modelo sobre bases cooperativas integrales: La *colonia de Freidorf*, cerca de Basilea.

150 familias, comprendiendo 620 personas de todas las capas sociales, unidas por un estricto orden cooperativo en todas sus necesidades vitales: compra cooperativa de toda mercancía, escuela cooperativa jardinería cooperativa, seguro, asistencia infantil, hostelería, cooperativos, etc., la base pedagógica del gran cooperativista suizo H. Pestalozzi.

En esta relación es ilustrativo y divertido a la vez, seguir el *desarrollo urbanista en sus trazos ideales* a través de los siglos, puesto que tras estos productos de la fantasía se oculta la figura ideal de respectiva clase social dominante.

Para *Scamozzi* la ciudad ideal bien a ser el zig-zag de una ciudad defensiva, con la regularidad de un tablero y apropiado para las guerras de estirpes del Renacimiento.

Para *Piranesi*, la ciudad ideal es un sitio de helado esplendor y representación, un alineamiento suntuosamente hueco de interiores urbanos, vistas y perspectivas acuáticas.

Para *Weinbrenner* se convierten disciplinado pelotón de hileras de casas en ejercicio militar, con acentos de cuarteles militares, arsenales y plazas de armas, e instrumentado por el repertorio arquitectónico clasizante de la Europa empobrecida por Napoleón.

Para *Le Corbusier* en el “Plan Voisin”, la ciudad de París, la urbe históricamente más creadora de Europa, es disuelta en aglomeración de torres residenciales y para oficinas, de 300 m, de altura, entre las cuales zumban a respetuosa distancia lindos aeroplanitos (esto era en el tiempo inmediatamente posterior a la Guerra).

¿Y hoy? La última moda en ciudades europeas, en la época de las guerras de asalto fascista, revela una tendencia subterránea: aeródromos, garajes, refugios subterráneos. ¡Que viva la habitación subterránea a prueba de gases, artificialmente ventilada y bañada en rayos ultravioletas! La tesis “aire puro y luz solar”, ha sido substituida por la divisa de “oscuridad ciento por ciento”, y la “ciudad moderna” es un sutilmente elaborado organismo funcional de refugios a prueba de bombas.

¡Qué diferente en todo sentido obran las fuerzas motrices creadoras de la planificación nacional y del *urbanismo en una sociedad socialista como se nos presenta hoy en la Unión Soviética!* En el transcurso de una actividad urbanista prolongada por casi seis años en el país en el que se construye una sociedad sin clases, a pesar de las enormes dificultades del crecimiento y del tempestuoso desarrollo con que tropezaba la realización de la planificación

nacional, nunca me abandono la sensación de poder formar por primera vez, de una manera verdaderamente libre y sin traba alguna:

*Ninguna propiedad privada de la tierra o del subsuelo. Ninguna especulación con sus fuerzas energéticas y productivas. Ningunos intereses contradictorios, entre el Estado, la sociedad y el individuo. Ninguna renta inmobiliaria.* La renta de habitación aumenta o decrece según los ingresos del inquilino, de los cuales representa del dos al cinco por ciento, aproximadamente. Es cierto que las medidas urbanistas se basan en los *planes quinquenales del Instituto de Planes Nacionales*. “GOSPLAN”<sup>141</sup> y el incomparable método y lógica de la *economía dirigida socialista*.

De esta manera se perciben gradualmente los cuatro grupos de elementos urbanizadores.

- a).- *Las energías del suelo y del sub suelo* (fuerzas hidráulicas, carbón, petróleo y minerales, etc.);
- b).- *Las industrias básicas* (fierro y acero, productos químicos, celulosa e instalaciones productivas);
- c).- *Las obras de comunicación* (por tierra, agua y aire);
- d).- *Los factores políticos – culturales.*

Una vez es uno y otra vez es otro de estos cuatro grupos de elementos el que predomina en la traducción a la realidad.

1.- (*En la región del “combinado” Angara-Jenissei, en Siberia* (el combinado hidráulico mayor del mundo), la velocidad y el volumen de la revolución en cada industria es determinado por las *unidades electro-energéticas*, que pueden ponerse a disposición cada año. En esta inmensa cuenca industrial que es delimitada al poniente por Krassnojarsk, sobre el Jenissei y hacia el oriente del lago Baikal por Werchnji Udinsk en Buriato-Mongolia, según cálculos del Instituto de Urbanismo “GIPROGOR” tendrán posibilidades de vida alrededor de veintidós millones de hombres, una vez que estas obras hidráulicas en desarrollo, junto a la cuenca carbonífera de Tscherechow rindan al máximo de energías. Cuando en 1933 y 1934 estaba yo al frente del sector siberiano oriental de “Giprogor”, todos nuestros proyectos y medidas para el desarrollo de la población en Krassnojarsk eran determinados por la cantidad de electro-energía disponible. De acuerdo con ella, nuestros economistas calculaban el desarrollo de las industrias básicas (industrias madereras y papeleras, fábricas de lápices, industrias químicas, etc.), el número de sus trabajadores y la estructura de la población y finalmente nosotros traducíamos esos resultados en proyectos de desarrollo.

2).- En Tschita, aquella ciudad oriente-siberiana-mongólica, en la bifurcación del Ferrocarril Transiberiano a Habin (Manchukuo) y a Vladivostok en el Lejano Oriente Soviético, todo desarrollo urbano está ligado a las comunicaciones ferrocarrileras y aéreas. Con mucho arte tuvimos que agregar en este punto de intersección las fábricas de la industria ligera (cueros y pieles) y de las industrias de la construcción y de productos alimenticios, mientras por otra

---

<sup>141</sup> El Gosplán (ruso: Госплан) era el comité para la planificación económica en la Unión Soviética. ... Su tarea era coordinar los planes de las Repúblicas de la URSS y la creación de un plan común de la Unión. Desde 1925 el Gosplán comenzó a crear planes económicos comunes, conocidos bajo el nombre de números de control. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Gospl%C3%A1n>

parte la importancia administrativo-cultural de esta ciudad de 150,000 habitantes es sumamente grande para todo el distrito de Tschita.

3.- El análisis del establecimiento de una capital para la República Judía Autónoma de *Birobidshan*, cuya dirección tuve a mi cargo de 1933 a 1934, muestra inequívocamente como influye el tempestuoso desarrollo de las industrias básicas vecinas de Londoko en el crecimiento de esta reciente creación, en las fronteras del Manchukuo.

Al contemplar la *residencia soviética*, debemos tener en cuenta, donde se encuentran los acentos de la ciudad socialista:

a).- *En la zona de trabajo* de las industrias y de los institutos.

b).- *En la zona de reposo* del parque cultural.

Entre ambas se encuentra la zona residencial, separada de la industria pesada por una faja de parques, de aproximadamente dos kilómetros de ancho, o de la industria ligera, por una de trescientos a quinientos metros.

Si queremos comprender la actual división de la zona residencial en unidades de 2 a 6,000 habitantes, debemos seguir el desarrollo de la *familia soviética*: el hombre y la mujer trabajan y son camaradas económicamente independientes. Sus intereses se unen en los hijos y en su educación, en las auto-educación cultural y política y en la vida íntima matrimonial.

La historia de la vida matrimonial burguesa les es desconocida, pues ninguno de los cónyuges es dominado económicamente por el otro (por dote o ingresos) Los dos polos de su vida humana son el colectivo del lugar de trabajo (fabrica, "Kolchosa" o instituto científico) y la propia familia.

Estas circunstancias determinan la forma residencial en la etapa actual del avance socialista: hace mucho que se abandonaron las grandes "máquinas-habitación" de la época post-revolucionaria. *El cuartel residencial* entero de 2 a 6000 personas, representa la unidad social de residencia en la organización urbana. En él se encuentran las residencias de dos a cuatro habitaciones para familias, las casas colectivas de los solteros, y los jardines de niños; el comedor, el almacén, la oficina sanitaria, el campo deportivo y el parque público de toda la unidad-cuartel, mientras que las escuelas populares se han dispuesto para varios cuarteles en conjunto y se encuentran en las fajas de los parques que dividen a los cuarteles entre sí.

La prensa burguesa ha escrito mucho sobre la *crisis de casas residenciales* en la Unión Soviética. Seguramente esta crisis hasta la fecha no ha sido vencida por completo, a pesar de todos los esfuerzos por aumentar la existencia de viviendas.

En Ginebra, ciudad de unos 170000 habitantes, hay actualmente seis mil viviendas vacías. ¡Esto refleja el proceso de reducción de la economía!

La crisis residencial soviética es manifiestamente una crisis de crecimiento. Durante el primer Plan Quinquenal cerca de 25,000,000 personas fueron reagrupadas hacia las industrias básicas, viniendo en su mayoría del campo, donde la agricultura industrializada los hacía superfluos.

Moscú, una ciudad con existencias anticuadas de viviendas para un millón ochocientos mil habitantes, ¡tuvo que absorber cuatro millones!

Sucedió como con los zapatos; y los zapatos de hule.

Rusia, el país clásico de los zapatos de hule y del calzado de cuero, repentinamente careció de ellos. ¿Por qué? ¡Si la producción se había duplicado o triplicado! Era que estos veinticinco millones de ex campesinos que caminaban ahora sobre las recién asfaltadas calles de las ciudades soviéticas, habían echado a la basura sus cochinos zapatos de fibra y ahora exigían zapatos de hule y choclos de cuero.

*Todas estas masas incorporadas a la cultura no solo exigen viviendas: exigen viviendas bien equipadas y cómodas.*

Es típico un incidente que sucedió a mi colega N. Becker, director del sector agrario de la Academia de Arquitectura. Cuando junto a su brigada presentó en una asamblea de campesinos colectivos los proyectos-muestra para nuevas “Kolchoses”<sup>142</sup> elaborados minuciosamente en muchos meses, fue mandado a su casa con esta sentencia que acabó con todos sus planos. ¿A poco crees que nosotros los “Kolxhosniki” vamos a caminar por los mismos caminos que las bestias? ¡Deseamos caminos separados para la gente y para los animales! ¡Y deseamos en el centro de la “Kolchosa” una avenida con parque público y flores! (¡imagínense ustedes el contraste con el sucio pueblo zarista!).

*La ciudad soviética no es una obra esquemática sino dialéctica.*

No es una ciudad redonda ni tampoco una ciudad en faja. Sus respectivas formas son determinadas por los hechos topográficos, los materiales de construcción locales y por las culturas nacionales de los pueblos soviéticos.

*Es un producto extraordinariamente dinámico.* Magnitogorsk, la ciudad de una sola empresa de hierro y acero, cinco años después de su fundación, ¡tenía más de 200,000 habitantes!

Estas son algunas de las principales características de la ciudad soviética:

a).- *Su trascendencia cultural crece y su aparato cultural se refina conforme al progreso del sistema socialista.* En Perm, una ciudad industrial del URAL, en 1932 encontramos, con motivo de un análisis, que de sus 118,000 habitantes, ¡22,000 estudiaban en los 17 diferentes institutos técnicos, en dos politécnicos y en las dos universidades de la ciudad!

b).- *Su área de construcciones sociales es mayor que el área residencial individual.* En nuestro proyecto para el satélite Nisshny Kurinsk, con 230,700 habitantes, en la cuenca industrial de Perm, el presupuesto de construcción exacto, de unos 550 millones de rublos, preveía un 54% para las construcciones sociales y solo un 46% para las construcciones residenciales.

c).- *Su aparato administrativo pierde importancia conforme avanza el proceso de evolución socialista,* porque las funciones administrativas son desempeñadas por la sociedad socialista

---

<sup>142</sup> Un koljós o kolkhoz (en ruso Колхоз) era una granja colectiva en la Unión Soviética, que sustituyó al artel. Disponible en: <https://boletinagrario.com/ap-6.koljos.545.html>. 7 julio 2021

misma en escala cada vez mayor. ¡De tal manera también el centro administrativo urbano pierde su valor progresivamente!

d).- La diferencia entre la ciudad y el campo se desvanece y finalmente desaparece por completo: el “Agropunkt”, el “Sowjos” estatal y el “Koljos” cooperativo, prácticamente comprenden todos los elementos de la cultura soviética: jardín de niños, club, teatro al aire libre, y los elementos de industrialización agraria.

*Sobre todos en la planificación del Gran Moscú obran en conjunto todas estas fuerzas motrices socialistas, para reconstruir y ampliar esta circular ciudad de mercaderes de la época zarista, en potente capital de las federaciones socialistas de la Unión Soviética. Pues la nueva ciudad, con sus cinco millones de habitantes, como capital es al mismo tiempo el mayor centro de producción del país y el centro de las ciencias y artes soviéticos.*

Cuando en 1931 fui llamado a dirigir uno de los ocho proyectos de brigada del concurso limitado para planificar el Gran-Moscú, aún estaba muy lejos de comprender que insignificantes eran mis conocimientos y mis experiencias frente a lo gigantesco de la tarea. Pues las enseñanzas que nos habían procurado el urbanismo de la Europa Occidental, resultaron completamente ajenos, inutilizables, insubstanciales e impropios en el sistema social de la Unión Soviética. Nos faltaban por completo la comprensión y la penetración dialéctica, y la fe en la ejecución real de esta tarea gigantesca de desarrollar en forma sana, poderosa y bella, la capital para la sexta parte de la tierra. Esta derrota profesional se convirtió en un valioso impulso y en una de las emociones urbanísticas más profundas de mi vida.

Me permito repetir en esencia lo que la vez pasada expuse al final. *En sentido económico-social, México se cuenta entre los estados más adelantados del mundo.*

Cada expropiación de ferrocarriles, fuentes de energía, refinerías de petróleo o ingenios, cada expropiación de tierras en beneficio de los ejidatarios, reduce las oportunidades para especular con los bienes nacionales y para explotar a los hombres mediante usura inmobiliaria.

Solo este proceso de liberación económica del pueblo mexicano abre paso a una planificación nacional ordenada, en que todas las necesidades de vida del pueblo, materiales y culturales, se encuentren comprendidas y plásticamente realizadas en formas democráticas.

Por eso, como urbanista recuerdo a ustedes: no olviden el arma del urbanista: el urbanismo.

## HIGIENE INDUSTRIAL Y ARQUITECTURA INDUSTRIAL

Señor Presidente, señoras y señores.

1. *La sociedad burguesa*, creadora del capitalismo moderno y de su industrialismo, es también la inventora de sus formas plásticas, de su ingeniería, de sus construcciones y del nuevo ambiente de trabajo mecanizado: la fábrica y de todos los demás elementos que caracterizan este sector de edificación como Arquitectura Industrial.

Son por eso aquellos países (como Inglaterra y Francia. y más tarde Alemania y los Estados Unidos) donde en la primera mitad del siglo pasado y conforme a las etapas del desarrollo industrial se han formado los primeros ejemplos de "arquitectura industrial"<sup>143</sup>, construyéndose fábricas, presas, estaciones de ferrocarril, minas, etc. La zonificación industrial todavía no existía: incorporaron esas fábricas de papel, de textiles, fundiciones de hierro, etc., al ambiente natural del paisaje. Sus salas de trabajo caracterizadas por su altura, ventanas altas, luz y cierta espaciosidad, manifestaron el progreso considerable en comparación con los pequeños talleres insalubres del sistema de manufactura en el siglo XVII. No faltaban, como es muy natural, en los edificios fabriles de aquella época clásica del desarrollo burgués, los rasgos de un romanticismo muy humano.

Me permito hablar sobre aquella época de la arquitectura industrial, porque en este país existen muchos ejemplos de aquel tipo de fábricas, aunque hayan sido construidos más tarde, realizados por los ingleses, fabricantes franceses de textiles, fabricantes alemanes de papel, etc.; edificios que todavía hoy sirven para gran parte de trabajadores como lugares de producción. Me permito señalarles a ustedes como típico ejemplo la Fábrica de Papel de Peña Pobre, colocada en un ambiente natural muy hermoso, caracterizado por la compenetración de elementos de parque y de jardines, de los edificios de la fábrica y de su pequeña colonia obrera.

Les señalo este ejemplo, porque una de las medidas higiénicas más eficaces en la arquitectura industrial es la situación o colocación de las fábricas dentro de la "zona verde" de la naturaleza o, en el caso urbano, protegida por la "cortina verde" artificial de un parque o de una zona de reforestación al lado de los terrenos industriales. Esta situación clásica de fábricas no es solamente un medio de protección contra el polvo o el ruido provocados por el proceso de producción, sino contribuye en forma positiva a la ozonización del aire y da a los trabajadores gran variedad de oportunidades de descanso al aire libre, y éste en los dos aspectos: en el físico y en el psíquico. Quiero hacer hincapié en otro ejemplo de "zonificación industrial" incorporada en la naturaleza del paisaje, y éste en escala nacional: la *industria relojera* de Suiza, de mi tierra, que es una de las más complicadas, desarrollada sobre todo desde la

---

<sup>143</sup> *Informe al Segundo Congreso Nacional de Higiene y Medicina del Trabajo*, en la asamblea plenaria del día 27 de julio de 1943, en la Sala de Conferencias del Palacio de las Bellas Artes, en la Ciudad de México. Publicado en *Trabajo y Previsión Social*, núm, 70, México, 1945.

época de la Revolución Francesa. Las fábricas y talleres mecánicos de toda la producción de relojes suizos están colocados en una sola zona verde natural de 300 kilómetros de extensión en la Sierra del Jura, desde Ginebra hasta Basilea. Los relojeros suizos se destacan en el cuadro estadístico suizo de "Higiene industrial" por su mejor estado físico.

Este ejemplo nos conduce ya al campo de *planificación nacional de las industrias* como medio de higiene industrial.

2. *El imperialismo industrial*, como consecuencia del acelerado ritmo de desarrollo del capitalismo, desde el principio de este siglo, ha transformado fundamentalmente la "arquitectura industrial" de la primera época, en busca de espacios de trabajo mayores, además por la tipización y la estandarización de sus construcciones, por el cambio de los métodos de construcción (introduciendo el concreto armado en combinación con ladrillos de vidrio), o de nuevos metales (como el aluminio), inventando nuevos sistemas de construcciones de acero en combinación con nuevas formas de distribución de luz natural (*sheds*, etc.), modificando la ejecución de la obra con elementos prefabricados, etc. Una de las invenciones más revolucionarias en la creación de estos nuevos aspectos de trabajo ha sido la introducción del *conveyor* (transportador), pues esta mesa ambulante de trabajo como medio de producción acelerada sacudió el espacio arquitectónico tradicional de la sala de trabajo y provocó una ritmización forzada del proceso de producción, y por lo tanto, otra actitud del hombre trabajador dentro del espacio construido de la fábrica. La monotonía de la actividad despierta el cansancio anticipado, y este proceso se manifiesta en un ambiente arquitectónico caracterizado por los ritmos monótonos de su magnífica construcción técnica.

Aquí en México tenemos varios ejemplos de esta clase de fábricas súper-modernas, construidas algunas por iniciativa de mexicanos y otras por norteamericanos. Es bien conocido el papel preponderante de la ingeniería y arquitectura industriales y del proceso de tipización y estandarización industriales en la creación de toda la arquitectura de hoy, incluso hasta en la habitación moderna, su interior, sus muebles, y hasta los vasos, vestidos, etc., de sus habitantes.

Queremos que el trabajador en su habitación, en su "colonia obrera" disfrute cada vez más de las ganancias de esta cultura moderna, porque del bienestar familiar en su casa depende su capacidad de trabajo en la fábrica, y los reflejos de su vida doméstica se manifiestan en su lugar de trabajo. Por eso quiero señalarles a ustedes la gran importancia del problema de la *habitación obrera* con referencia a la higiene industrial: un obrero que viva en su casa confortablemente, que duerma sus ocho horas en una recámara sin ruido, que tenga regadera o baño, un balcón para descansar y cuya mujer no esté nerviosa por un trabajo doméstico difícilmente realizado por la falta de las instalaciones necesarias, en su lugar de trabajo será más productivo y estará más protegido contra los accidentes.

Por estas razones quiero subrayar las ventajas del movimiento en favor de la "Habitación Obrera" para los dos grupos de interesados en la producción: para los obreros que gozarán de una vida doméstica mejor y para los dueños de fábricas que recibirán una producción mejor.

3. *En esta asamblea de destacados profesionistas* en la materia me parece superfluo hacer hincapié en las características componentes del *arreglo higiénico en los espacios de trabajo* o sea en las fábricas o talleres. Pues en la práctica diaria dentro del ejercicio de nuestra profesión estamos luchando por un mejor acondicionamiento de los lugares y espacios de trabajo, de los recientemente construidos y, sobre todo, de los viejos y mal acondicionados. De un taller o de una sala de trabajo bien arreglados esperamos la solución satisfactoria para el trabajo humano de los siguientes elementos:

- a). Espaciosidad suficiente, de acuerdo con la cantidad de obreros.
- b). Luz natural e iluminación artificial sin reflejos en la mesa de trabajo.
- c). Aeración natural y ventilación artificial.
- d). Temperatura constante.
- e). Instalaciones contra el ruido, contra el polvo, contra el olor.
- f). Medios de protección en favor de la seguridad del trabajador.
- g). Muebles de trabajo cómodos y fáciles de limpiar.
- h). Una estructura de las superficies que facilite la limpieza del piso, de las paredes y del techo.
- i). Servicio de agua, lavabos, sanitarios salubres, regaderas y vestidores.

Y cuando todas estas condiciones ya hayan encontrado una realización aceptable o a veces perfecta en la respectiva tarea de edificación industrial, nos quedan todavía unos *problemas y elementos accesorios de la arquitectura industrial*. Sobre estos me permito exponer unas observaciones personales.

Mi inclinación hacia trabajos de publicación me lleva con frecuencia a varias imprentas y entre otras a los Talleres Gráficos de la Nación. Siento alegría cada vez que penetro en el vestíbulo al ver las pinturas murales en la entrada. No es que me sienta más sometido a la influencia de la pintura que los demás profesionistas, pero me parece un adorno muy vivo para caracterizar este lugar de producción espiritual, que es la primera imprenta del país, y estoy convencido que todos, trabajadores y visitantes, se alegran al pasar frente a estas pinturas. Surge la pregunta: ¿Por qué no utilizamos más frecuentemente la pintura mural tan mexicana (y barata además), como medio de "profilaxia espiritual" en nuestros edificios industriales? Luego subo a la galería del segundo piso entrando en el espacio imponente de la sala central de esta imprenta, con su maquinaria complicada, sus impresores maquinistas, con su luz difusa, y llena del ritmo de trabajo de las prensas.

Esta espaciosidad de la sala central es una manifestación arquitectónica del poder de este instituto, y en consecuencia su interior es una gran obra de arquitectura industrial de este país. A veces vengo tarde en la mañana, a las once horas; entonces una gran parte de los trabajadores impresores está parada en la calle lateral comiendo sus tacos. Es la hora de la pausa. En el vestíbulo hay otro grupo de obreros comiendo, de pie. En este edificio no hay

comedores suficientes, no hay suficientes bancas de descanso, y precisamente son éstos los *elementos accesorios* que yo quisiera señalarles a ustedes como indispensables.

En otras fábricas, como en la "Tolteca de Mixcoac", sí hay comedor, pero durante la pausa, los obreros salen a la calle para calentar su comida cerca de los quioscos en el suelo, porque les falta en su comedor una instalación apropiada para el objeto. Muchas veces no hay bancas, o no en cantidad suficiente, para descansar durante la pausa de reposo. Entonces los obreros están obligados a sentarse en el suelo, lo que me parece poco higiénico. A veces sí hay unas bancas, pero sin mesas para comer. Entonces ponen la vajilla sobre la banca, ensuciándola. Lo que tampoco es higiénico. O, si hay bancas, están construidas con dos tablas y cuatro pies, todas rectangulares y perpendiculares, sin inclinación ninguna y sin adaptación al cuerpo humano. Con los mismos elementos técnicos sería posible construir un modelo de bancas adaptables al descanso del cuerpo y que permitiera la eliminación de las tensiones musculares y un descanso perfecto.

4. *Otros elementos accesorios* nos pueden ayudar en la *lucha contra la monotonía del espacio o lugar de trabajo*, subrayada esta impresión por lo monótono del proceso de trabajo, con el cansancio como resultado.

¿Por qué no estimular el anhelo por la variación, tan humano, *cambiando más frecuentemente la pintura* del aplanado de las paredes en el local de trabajo? Los norteamericanos, dentro del estudio del sistema Taylor de trabajo mecánico, dan preferencia a ciertos tonos de colores, como verdoso (parecido al mar), para provocar en tal caso una sensación más agradable de la pared. ¿Por qué no pintar de azul celeste un local aparentemente angosto? Cambiando la pintura de la pared más frecuentemente con colores de cal se obtiene simultáneamente y con pocos gastos una desinfección de la superficie de la pared y un fondo estético estimulante.

Pero a veces no es necesario cambiar toda la pintura de la pared; es suficiente cambiar un solo elemento de la pared para variar la impresión monótona del local de trabajo; me refiero a los carteles que contribuyen a veces al aspecto monótono, colgados en el mismo lugar llenándose de polvo. Nuestra Secretaría del Trabajo ha editado en los últimos años gran cantidad de carteles de carácter profiláctico, en favor de la protección del obrero. ¿Por qué no utilizar toda esta serie de carteles instructivos cambiándolos uno por uno, semanalmente? La Secretaría de Gobernación publicó una serie de carteles antifascistas con relación a la guerra mundial y a los problemas de participación de México en ella. Son trabajos artísticamente bien ejecutados y en colores vivos. ¿No sería éste un acto de digno civismo exponer este material metódicamente, del modo ya dicho?

En la lucha contra la monotonía del lugar de trabajo tenemos nosotros, los profesionistas, que organizar el espacio dinámicamente, introduciendo entre la radio y otros elementos de instrumentación musical, el instrumental de los colores y de la composición artística y psíquica del espacio arquitectónico. Para terminar quiero exponerles algunas ideas sobre el *contacto arquitectónico entre el mundo exterior* de la zona fabril y del local de trabajo.

En su gran mayoría nuestros obreros vienen del campo y aún entre los trabajadores urbanos hay muchos con inclinación hacia la vida rural. Hay que pasearse por nuestros suburbios para enterarse de estas costumbres.

Hay un país en el mundo donde esta situación en los últimos años ha sido muy parecida, por la concentración de grandes masas de campesinos en los nuevos centros industriales. Me refiero a la URSS.

Si ustedes estudian cualquier plano de situación de cualquier fábrica soviética pueden ustedes darse cuenta de la gran cantidad de superficie de terreno de la fábrica, reservado al parque fabril, al jardín fabril, y los demás elementos verdes, plantas y flores.

Al entrar en la fábrica se ve cómo los interiores de los locales de trabajo están siempre equipados con toda clase de plantas, y la individualización del lugar de trabajo se realiza muchas veces con la variedad de plantas vivas puestas en sus macetas sobre la mesa del mecánico, etc., y cambiadas cada semana.

Allá en la URSS, la fábrica es un elemento de la zona verde, y esta zona verde además es una cortina de defensa antiaérea. Por eso cuento entre las impresiones más inhumanas de mi vida de urbanista la visita de los terrenos ocupados por los Talleres de la Compañía de Tranvías de Indianilla, donde no vi entre unos 700 trabajadores y en un terreno de tres manzanas, ni una sola planta, ni una sola flor.

La compenetración de las zonas verdes y fabriles en este país es realizable más fácilmente que en otros estados capitalistas. El precio de sus terrenos industriales es más bajo que en la mayoría de países con igual desarrollo industrial. La naturaleza mexicana nos ayuda por su abundancia. ¿Por qué no servirse de sus elementos botánicos para contribuir un ambiente más humano y más hermoso en los lugares de trabajo del obrero mexicano?

Por cierto, no se pueden sofocar con medios de la "arquitectura industrial" y con los de la "arquitectura verde" las preocupaciones diarias de nuestros trabajadores, expuestos con sus familias al alza de precios en esta economía de guerra. Pero sí se puede contribuir a un mejor esfuerzo de producción con tales elementos arquitectónicos y de higiene industrial. Lo que es nuestro deber patriótico. En favor de un México mejor.

# **PUBLICACIONES DE MEYER EN MÉXICO.**

## EL PALACIO DE LA SOCIEDAD DE LAS NACIONES EN GINEBRA. 1926-1927

PROYECTO DEL CONCURSO HECHO POR LOS ARQUITECTOS  
HANNES MEYER Y HANS WITTWER.

### IDEAS DIRECTORAS

Como organismo por encima de lo nacional, la Liga de las Naciones era una novedad sin precedente.

A la cabeza de su programa figuraba la eliminación de los métodos ocultos de una diplomacia secreta anticuada y la substitución de ellos por el tratamiento franco de toda cuestión internacional en asamblea plenaria pública de representantes de todos los estados afiliados. La Liga de las Naciones quería combatir las prácticas de un nacionalismo caduco y aspiraba a la mancomunidad federativa interestatal como nueva forma de solidaridad entre los pueblos.

ES CONDICIÓN PREVIA DE TODA REALIZACIÓN ARQUITECTÓNICA EL IMPULSO CONSCIENTE HACIA LA VERDAD; si las intenciones de la Liga de las Naciones eran sinceras, no era posible que encajonara su novedoso aparato social en un envase de tradiciones arquitectónicas. Nada de salones de recepción cuajados de columnas, para soberanos somnolientos, sino higiénicas salas de trabajo para activos representantes populares; nada de rincocitos para intrigas diplomáticas, sino amplios recintos de vidrio para las deliberaciones públicas de hombres francos. Las instalaciones arquitectónicas de la Liga de las Naciones surgieron de la INVENCIÓN a propósito, y no de la composición estilística.

Conforme a esta orientación en el proyecto, la Sala de Reuniones es un cuerpo hueco determinado ante todo acústicamente y estrictamente calculado, teniendo el ala del Gran Salón en planta alta, una capacidad de 3,000 personas y en la planta baja un espacio para 600 automóviles. El edificio de la Secretaría General es una construcción celular de 550 unidades para oficinas, ligadas por una comunicación vertical consistente en elevadores continuos y escaleras eléctricas. Las dimensiones del edificio y el número de pisos fueron determinados para la organización administrativa, y las alturas de los pisos calculadas conforme al coeficiente de luminosidad del área de trabajo, etc. La misma ubicación de las construcciones dentro del terreno es sólo fruto de los diagramas de tránsito, la luminosidad y de asoleamiento.

Nuestro edificio para la Liga de las Naciones no simboliza nada. Su grandeza reside forzosa y automáticamente en las dimensiones y en los hechos del programa arquitectónico. Como edificio muestra auténticamente la expresión de su destino como construcción para el trabajo y la cooperación.

El edificio no pretende ligarse artificialmente por jardines, al paisaje de parques de sus alrededores.

Como obra humana surgida de la reflexión se halla en justificado contraste con la naturaleza.

Este edificio ni es hermoso ni es feo. Quiere ser valuado como INVENCIÓN CONSTRUCTIVA.

## EL GRAN SALÓN

Un esqueleto de cemento armado. Entrada, acceso y estacionamiento de los automóviles en la planta baja, totalmente abierta. (Tránsito en sentido único). Los salones contiguos se iluminan con luz superior de "shed". El Salón en sí para 2,600 personas, seccionado por niveles como sigue: representantes activos ante la Liga, sus auxiliares, prensa y espectadores. Todos los elementos acústicamente activos de la asamblea de la Liga (presidente, secretario general, intérprete, orador y altoparlante) forman el centro acústico.

La configuración acústica del salón obedece a un hecho fisiológico: la sucesión de ondas acústicas directas y reflejadas dentro de un intervalo hasta de 1/20 segundo, produce en el oído humano una ventajosa intensificación del sonido; los intervalos mayores provocan desde imprecisión hasta eco. En 1/20 segundo el sonido recorre una distancia de 17 metros. A base de este valor límite se han construido el centro acústico y las paredes del salón. Aquél tiene forma de tetraedro equilátero de 17 metros de longitud en su arista. El corte horizontal del salón a la altura del centro acústico fué obtenido mediante construcción gráfica de los reflejos acústicos útiles. La curva así lograda resultó ser una aproximación de espiral. Las dos ramas de la espiral se unen en ángulo obtuso en el eje longitudinal. La forma cerrada que de esta manera se produce acusa mayor amplitud en la proximidad del centro acústico y por lo tanto es cerca de él donde su capacidad para espectadores es mayor.

INTENSIFICACIÓN DEL SONIDO lejos del centro acústico mediante el establecimiento de superficies verticales a propósito (paredes frontales, de cierre y parapetos) con materiales duros de alta reflexión y de superficies lisas. DIFUSIÓN Y DEBILITACIÓN del sonido para evitar reflejos molestos, por medio de la destrucción acústica de las superficies de la pared y del techo, por medio de una distribución lo más vertical posible de las hileras de asientos de las tribunas, y por medio del revestimiento de superficies con materiales blandos, acústicamente absorbentes. (Accoustical Tiles de W. Sabine, Accoustical Plastre de Foley, Amremoc, Accoustolith).

Las traveses en arco de parábola de las armaduras de concreto, con losas tendidas entre ellas: para el amortiguamiento acústico, colocando el material absorbente pegado a las losas y para obtener el reflejo acústico colocando el material sonoro separado de las losas y coincidiendo con la cara interior de las traveses de manera de crear una superficie lisa y continua.

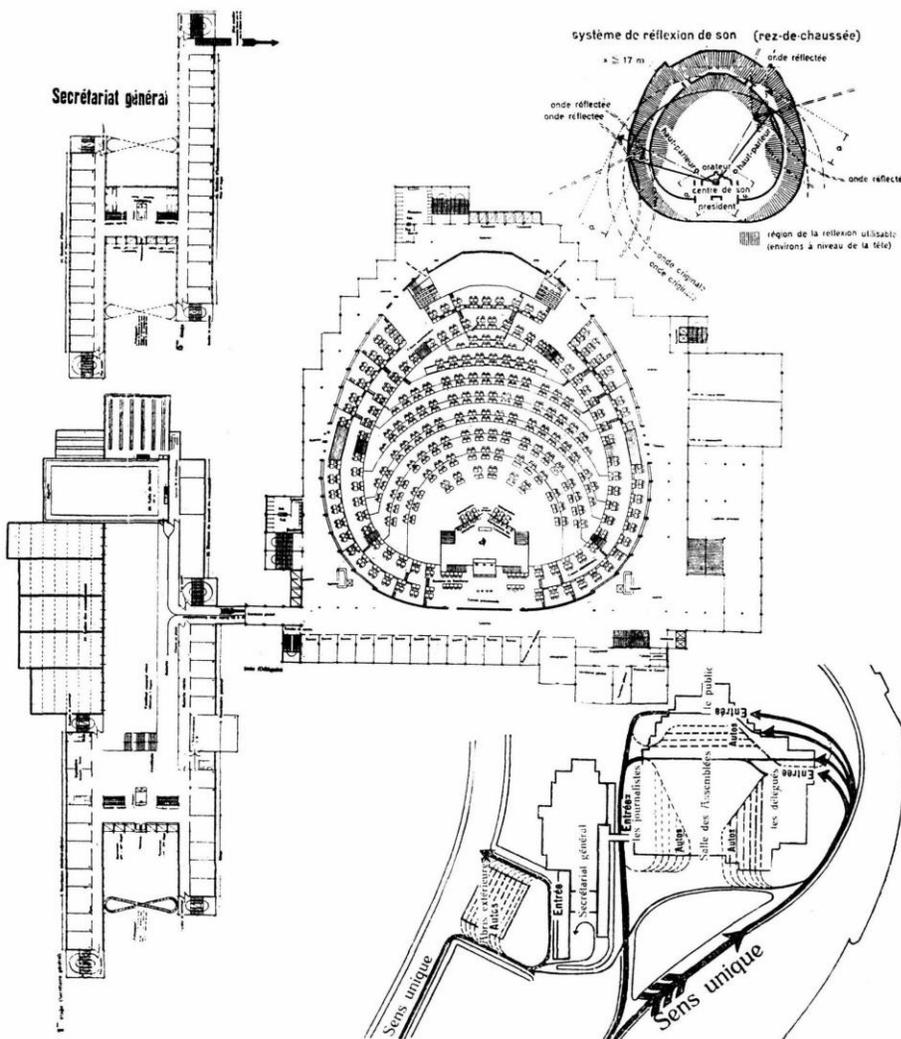
## LA SECRETARÍA GENERAL

Construida como rascacielo para oficinas, con esqueleto de aluminio y plano para 550 unidades, sobre proyección horizontal en forma de H descentrada y con los siguientes **elementos constructivos**:

- 1) Esqueleto de aluminio sobre plancha de cimentación ininterrumpida, de concreto armado.
- 2) Corte transversal del muro exterior, de fuera hacia dentro: Revestimiento de eternita 1 cm. de espacio de aire.—5 cms. de plancha de tierra de infusorios.—1 cm. de espacio

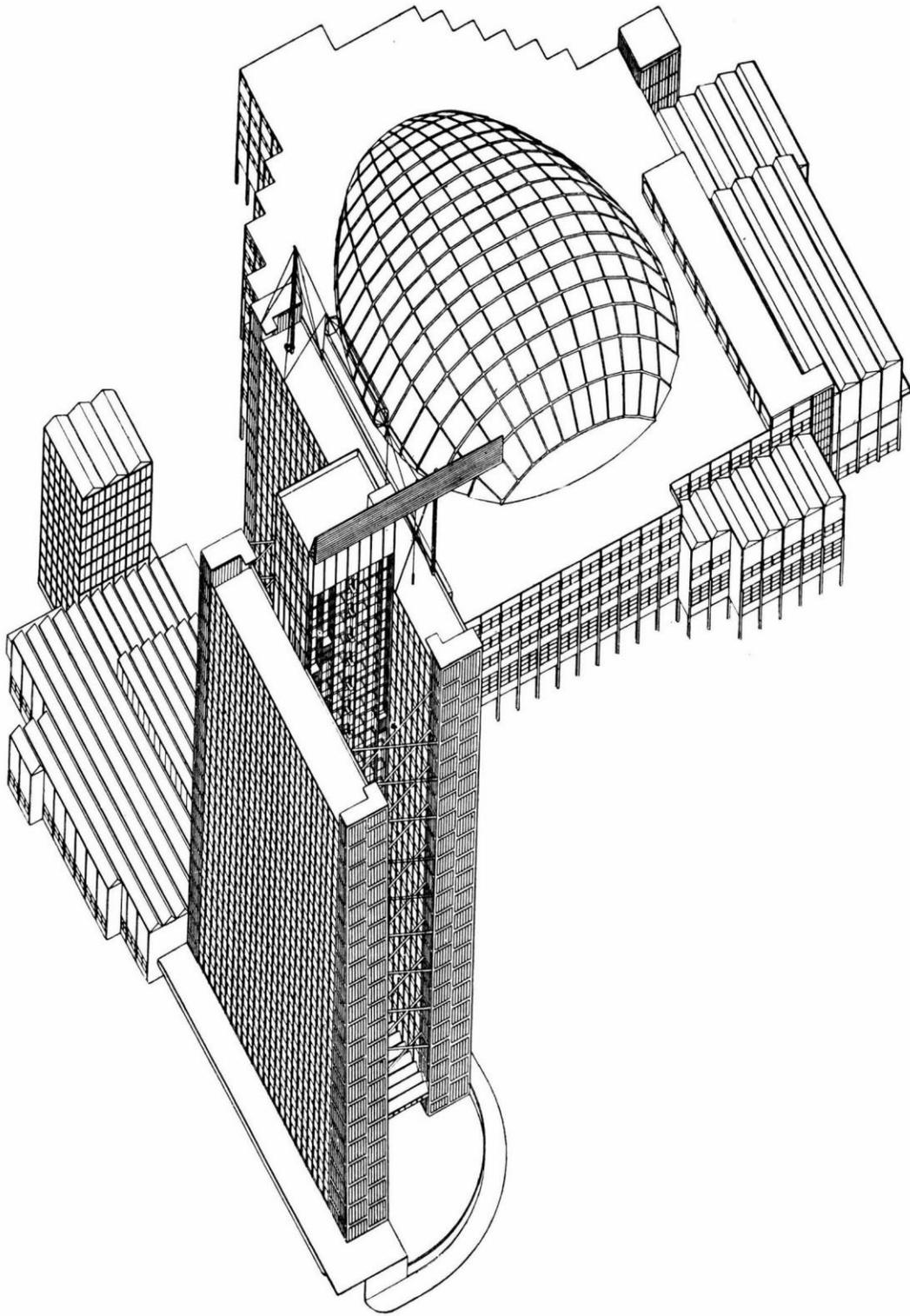
de aire.— 6 cms. de plancha de concreto con piedra pómez.— 1 cm. de espacio de aire.—V2 cm. de eternita lustrosa.

- 3) Paredes divisorias de planchas de corcho.
- 4) Cubierta del piso, de xilolita en oficinas y de hule en pasillos.
- 5) Ventanas de hierro con batientes de basculación horizontal, y con cristal de espejo de 8 mm.
- 6) Revestimiento del techo, de lámina mate de aluminio para la reflexión de la luz.
- 7) Bastidores de puertas de hierro (sistema Mannesmann), con aislamiento de planchas de corcho.
- 8) Calefacción eléctrica en el piso, ventilación por aire comprimido, calefacción por aire caliente.



**Imagen 113.** Planta de EL PALACIO DE LAS NACIONES EN GINEBRA. 1926-1927

**Fuente:** Revista Arquitectura y decoración, núm. 12, pp. 239. México, 1938.



**Imagen 114.** Palacio de las Naciones, Ginebra, Suiza.  
**Fuente:** Revista Arquitectura y decoración, núm. 12, pp. 236. México, 1938.

# BAUHAUS DESSAU, 1927-30.

## EXPERIENCIAS SOBRE LA ENSEÑANZA POLITECNICA

### A modo de introducción

Toda obra humana está condicionada por la forma de sociedad, la época, el material de plasmación y las circunstancias locales. Lo que en la República Alemana de Weimar de 1919 a 1933 tenía una justificación vital y era progresivo no puede volverse a cumplir literalmente en la realidad mexicana en el umbral del segundo plan sexenal. Esto sería negar la dialéctica de los acontecimientos históricos.

Si a continuación comunicamos a los profesionistas mexicanos algunas experiencias pedagógicas del *Bauhaus Dessau*<sup>144</sup>, lo hacemos, pues, a modo de sugestión en el campo de la formación politécnica y no para imitación literal.

El Bauhaus es precisamente una criatura de la República Alemana, con la cual parte los años de su nacimiento y de su muerte, pero con la misma precisión desde su comienzo un foco de cultura de radio europeo, incluso internacional. Fundado en Weimar en 1919, en la confusión del período de post-guerra, por el arquitecto Walter Gropius (actualmente en la Universidad de Harvard), el *Bauhaus* fue en su forma primitiva un típico testimonio del expresionismo, marcadamente sensitivo, de la época. Pues si bien fue ideado desde un principio como centro de formación para muchas ramas de la actividad politécnica, en su cuerpo docente actuaban, además de los dos arquitectos, siete artistas abstractos, entre ellos personas de gran capacidad y que posteriormente alcanzaron renombre mundial, como el norteamericano Lyonel Feininger, el ruso W. Kandinsky, el alemán Paul Klee. El *puro* hombre de ciencia faltaba en absoluto. Entre los estudiantes predominaban los prosélitos de toda clase de "sectas reformistas de la vida" (vegetarianismo, etc.). Maestros y alumnos habitaban un edificio común; había poco dinero y muchas preocupaciones comunes. Estas crearon la unidad social del *Bauhaus*, muy pronunciada entonces, en la que apenas había diferencias de clase. Las concepciones del mundo más contrapuestas fraternizaban bajo el techo del *Bauhaus* como "catedral del socialismo".

Por razones políticas el establecimiento tuvo que abandonar en 1925 la clásica y soñada Weimar, y como *Bauhaus Dessau* halló nuevo refugio en la capital de país de Anhalt (Alemania central). Vibraba en este distrito industrial (industrias de aviación, de lignito, químicas), un fuerte impulso hacia la prosperidad.

Una generosa administración municipal puso considerables medios a disposición del establecimiento para la construcción de los edificios destinados a aulas y talleres, veintiocho obradores para estudiantes y grandes casas para los maestros.

La ciudad, que contaba 86,000 habitantes, dio el encargo para la construcción de una colonia modelo y corrientemente hacía pedidos a los talleres del Bauhaus. A causa del gran contraste en el género de vida se ensancha la distancia social entre alumnos y maestros. El primer

---

<sup>144</sup> Publicado en Edificación, num. 34, México, 1940. Julio-septiembre 1940: p. 101, 13-28.

frescor y fuerza inventiva de la producción de formas se va perdiendo cada vez más en un esquema vacío que como "moda del Bauhaus" trastorna la cabeza a los formalistas. A fines de 1927 se retira Walter Gropius por razones de política local, cinco maestros se solidarizan con él, y así termina el llamado "primer periodo" del Bauhaus.

El siguiente periodo, bajo la dirección del arquitecto Hannes Meyer, se caracteriza por la acentuación de la misión social del Bauhaus, por el aumento de puros hombres de ciencia en el plan de estudios, por la limitación de la influencia de los pintores artistas, por el desenvolvimiento cooperativo de las unidades de taller, por la construcción de la pedagogía del trabajo sobre el encargo real, por el desarrollo de tipos de producción unificada de los artículos de amplio consumo (muebles, lámparas, tejidos, etc.), por una proletarización del alumnado y por la colaboración más íntima con el movimiento obrero y los sindicatos.

Este segundo periodo del *Bauhaus* termina el 1° de agosto de 1930 con un nuevo asalto de la reacción al establecimiento, asalto que produce el despido del director y la expulsión de un grupo de alumnos.

El "tercer periodo" del *Bauhaus*, bajo la dirección del arquitecto Mies van der Rohe (actualmente en Chicago), se caracteriza por la vuelta a la escuela puramente *docente*. La influencia de los estudiantes sobre la conformación de la vida en el *Bauhaus* es liquidada. Todas las asignaturas y concepciones sociológicas, especialmente en el trabajo de taller, desaparecen. Entre los estudiantes aparecen de nuevo los hijos de las capas exclusivistas de la sociedad, y en los talleres se ven muebles aristocráticos de material lujoso. Surgen en el alumnado los primeros nazis organizados. A pesar de todas estas concesiones al espíritu local, el *Bauhaus* desaparece definitivamente de *Dessau*, y tras un breve período de restauración en Berlín es clausurado en la primavera de 1933 por el Gobierno de Hitler.

A continuación expondremos exclusivamente las experiencias y el rendimiento del "segundo periodo" del Bauhaus (1927-1930) en *Dessau*, de los que es plenamente responsable el autor del presente trabajo, en su calidad de antiguo director.

### ***De la organización***

En aquella época constaba el Bauhaus de las siguientes secciones:

- a) Conocimientos fundamentales o enseñanza preliminar (tests).
- b) Talleres de tejidos con tintorería.
- c) Taller de pintura mural.
- d) Taller de reclamos (incluyendo la plástica).
- e) Taller de imprenta.
- f) Taller de fotografía.
- g) Taller metalúrgico
- h) Taller de carpintería.
- i) Sección de teatro (con taller escénico, escuela de coreografía, jazz).
- j) Sección de construcción (con teoría de la edificación y taller de arquitectura).

Además, dos clases de pintura libre. En torno a estas unidades de taller se desarrollaba la enseñanza teórica en forma de cursos o conferencias dictadas por maestros invitados.

El periodo de estudios era de un semestre en la enseñanza fundamental (obligatoria para todos los alumnos de nuevo ingreso), de seis a siete semestres en los por talleres, y de nueve semestres en la sección de construcción (dos de los nueve habían de estudiarse en uno cualquiera de los talleres). Al terminar sus estudios, el educando recibía el "diploma Bauhaus" de su profesión; además sufría el examen de Estado para la calificación de oficial en la rama respectiva.

### ***De los primeros pasos***

Primeramente diremos unas palabras acerca de la enseñanza fundamental, que fue desarrollada por el maestro Josef Albers (actualmente en el Blackmountain College, Carolina del Norte). Pedagógicamente tenía el valor de un periodo de prueba. Estaba destinada a descubrir o desarrollar, bajo la forma de tests, la aptitud especial, el talento inventivo, la facultad de combinación, la destreza manual y los conocimientos del material. En composiciones libres y "sin finalidad alguna" se fabricaban tests de papel, madera, paja, hojalata, textiles, aluminio, etc., no permitiéndose el empleo de ninguna herramienta mecánica (salvo el cuchillo y las tijeras). De este modo el novicio estudiaba las fuerzas propias inherentes al material. Un alumno consiguió fabricar una construcción ligera de cartón delgado que podía soportar el peso de un hombre. Muy pronto se discriminaban entre los nuevos estudiantes los caracteres vocacionales, al mostrarse unos principalmente inventivos, otros particularmente metódicos, otros especialmente delicados, etc., y según tuvieran predilección por lo constructivo, lo improvisado o lo matemático.

Paralelamente a la enseñanza fundamental, y en el curso de los semestres posteriores, cada miembro del Bauhaus recibía obligatoriamente una cuidadosa iniciación a la teoría de los colores, tipografía, teoría de las formas, fotografía, dibujo de figuras y desnudos, conocimiento del material y teoría de la ordenación.

### ***El estudio mediante la obra práctica***

En el centro de toda la pedagogía politécnica del Bauhaus fue colocándose en aquella época la obra misma, y no una obra imaginaria en un medio ambiente inventado para "estudiar". Es decir, no una casa inventada en un terreno supuesto. Sino la obra trazada para su ejecución y utilización directa, o sea un problema real en un ambiente real una casa habitación encargada por un médico en un pueblecito de la Sierra de Eifel, casas modelo para pequeños burgueses de Dessau bloques de viviendas para obreros industriales, todo ello planeado y ejecutado por la colectividad del taller. Y en cuanto al objeto suelto, ya no se hacía el mueble fabricado individualmente para un "snob" cualquiera, entusiasmado por lo "moderno", sino el mueble tipo para el uso del pueblo producto de la moderna fabricación en serie, producto del estudio de las costumbres del pueblo, estandarización social, funciones fisiológicas y psicológicas,

tipificación del proceso de la producción y producto, en fin de la más cuidadosa calculación económica.

Semejante concepción de la enseñanza politécnica, en cuyo centro se halla la misma obra a realizar, ha de superar grandes dificultades iniciales. No todos los encargos que de fuera se le ofrecían al Bauhaus eran lo bastante típicos para merecer la calificación de obra standard, y la misma selección de las tareas producía va quebraderos de cabeza. A veces, una tarea de por si adecuada hubo de ser rechazada por limitación del tiempo, pues si no se puede emplear tiempo suficiente la valorización pedagógica es exigua, y cada taller corría el peligro de igualarse a una empresa productora cualquiera de su ramo. Entre las ofertas había que preferir para su selección la que prometiera la mayor validez general en el planteamiento de sus tareas: que diera mayor aportación al desarrollo ulterior de los tipos acostumbrados de lámparas, mesa de trabajo, tela para tapizar muebles, etc.

A continuación hubo que ir desarrollando cada vez más, para convertirlos en comunidades económicas y colectivas de trabajos independientes, los diversos talleres de carpintería, tejidos, imprenta, metalurgia, pintura mural, fotografía, reclamos teatro y construcción. Pues si hasta entonces el estudiante aislado había encontrado en estos talleres herramienta y el asesoramiento profesional para su formación técnica individual y había puesto su orgullo en el resultado personal, desde entonces los elementos más sociables se fueron agrupando cada vez más en la forma de "brigadas verticales" de trabajo en torno de la tarea real común. En la "brigada vertical" colaboran estudiantes de diversos cursos, y el estudiante de más edad ayuda a los más jóvenes a desarrollarse bajo la dirección profesional del maestro.

Por último, la enseñanza teórica hubo de impregnarse cada vez más de estas nefas exigencias de la comunidad de trabajo y del planteamiento de tareas reales. Pues ¿cómo había de ser capaz el estudiante práctico de comprender al usuario de su mueble standard, al pueblo, en sus diversas capas, clases y formas de economía, sin conocimientos social-económicos? ¿Cómo iba a despertarse su comprensión del proceso de la fabricación si no era mediante el desenvolvimiento de una teoría de la organización industrial? ¿Cómo podía despertarse su comprensión psicológica de la forma funcional sino mediante la introducción de un curso metódico de la enseñanza de la psicología aplicada? ¡Cuántas veces hubo que simular misteriosas cosas del "arte", cuando en realidad se trataba de la cadena de ciencias exactas!

El estudio de la obra sobre la realidad obliga a los estudiantes prácticos participantes a afrontar todas las oposiciones materiales y de tiempo que exige de ellos la realización de una tarea profesional de su dominio. A los grupos de alumnos participantes no se les permite escatimar esfuerzo alguno: desde la primera carta de pedido del material necesario hasta la revisión de las liquidaciones finales. Este procedimiento salva al abismo que separa el aprendizaje escolar de una profesión de su práctica futura, a menudo amarga. Además, en la economía moderna de desarrollo técnico e industrial, casi toda la actividad politécnica se manifiesta en forma de una incorporación del profesionalista aislado al grupo profesional que en conjunto lia de realizar la obra. Esto exige por parte de cada uno una comprensiva subordinación al trabajo común. Si ya durante el desarrollo profesional la colectividad de trabajo es al mismo tiempo unidad educativa (muy en contraste con la acostumbrada formación individual), la futura colaboración

con terceras personas se facilita desde un principio. Por último, esta forma de organización de la comunidad de trabajo, constituida en torno de la tarea real común, permite la selección del más apto para las diversas especializaciones que integran la total labor, o sea una más productiva división del trabajo. Y en conclusión, en todo ello se ha realizado un trozo de concepción del mundo.

Pues si la sociedad capitalista se esfuerza por capacitar al individuo, mediante un sistema individual minuciosamente desarrollado de la educación técnica, para la futura lucha que es la competencia profesional, hay que deducir consecuentemente que una venidera economía socialista planificada habrá de contar con que todos sus trabajadores, y en especial también sus técnicos intelectuales, estén capacitados en las diversas formas del ejercicio colectivo de su profesión.

### ***De los talleres***

En el desarrollo del plan fue interesante ver el diligente entusiasmo con que los diversos talleres llevaron a la propia realidad de su correspondiente ramo estas tesis inspiradas por un espíritu social.

El taller de tejidos se hallaba a la cabeza de todos. Con unos veinticinco telares (del más sencillo telar campesino al complicado telar de lacquard), este taller podía elaborar cumplidamente telas para muebles, cortinas, guarniciones de sillería, tapices y alfombras para las necesidades populares. Muestra de la penetración científica de sus conocimientos textiles es la tela para tapizar paredes, limpiamente construida, destinada al salón de conferencias de la primera escuela sindical de Alemania en Bernau-Berlín. En lugar de las alfombras y tapices decorativos, tan gustados antes con sus complejos artísticos de jóvenes muchachas, fueron surgiendo cada vez más tejidos de experimentación, en los que habían de tejerse hilos de los nuevos materiales, tales como el celofán, el aluminio, aleaciones metálicas ligeras, vidrio flexible, etc. Por último se logró firmar un contrato de utilización de patente con una fuerte casa comercial, para la fabricación de una serie de telas para muebles y cortinas que luego fueron muy solicitadas como “telas Bauhaus”.

En el taller de pintura mural se discutió resueltamente la confección de muestrarios de escalas de colores para las necesidades del pueblo. Se idearon procedimientos nuevos y baratos para el acicalamiento exterior e interior, y se ensayó en muebles nuevas lacas protectoras por el procedimiento de barnizado con brocha de aire. El revoca lento de fachadas de una serie de edificios públicos en Dessau dio ocasión para sistematizar en el cuadro urbano, mediante el color, la acentuación social. Por último, un grupo de jóvenes pintores de arte empezó un nuevo estudio del problema del empapelado de habitaciones en las condiciones climáticas de la Europa Central. Ciertamente había viviendas populares baratas en una arquitectura agradablemente objetiva; pero no existía para el consumo en masa material barato, unicolor y estructural, para empapelar. La fábrica de papeles para tapicería de Braamsche, en Hannover, una de las siete más fuertes de Alemania, se aseguró el derecho de fabricación de nuestros “papeles Bauhaus”, que se convirtieron en un rotundo éxito en el mercado de la construcción. Ya en el año de su introducción, en 1929, fueron empapeladas con ellos 20,000 piezas en Alemania y países adyacentes. Pedagógicamente este caso dio motivo para tratar de manera

típica el problema del "color en el espacio interior", y para realizar la "higiene en la vivienda popular" mediante tapicería barata y lavable.

El taller de reclamos, en contratos de utilización de patente, se aseguró de todas las firmas que contrataban sobre los productos del Bauhaus, la totalidad del trabajo de proyectos para catálogos, anuncios en periódicos, atracción mediante carteles. Para la Casa lunkers, de extensión mundial, que construye aeroplanos y aparatos sanitarios, el taller de reclamos se encargó del acondicionamiento total de un complicado pabellón en la Exposición de la Edificación en Berlín (1928), instalación cuyos gastos ascendieron a 24,000 marcos. Se hizo un anuncio luminoso para la fábrica de chocolates Suchard y otro para la Oficina de Turismo de la Municipalidad de Dessau. Para el Museo de Higiene de Dresden hubo que confeccionar maquetas plásticas, y para las necesidades del Bauhaus todos los objetos de reclamo, libros y revistas. La "exposición ambulante" del instituto, empero, exigía una constante variación, y las numerosas participaciones en exposiciones extranjeras una utilización constantemente renovada de los medios de atracción. Por último todos estos encargos ofrecían la deseada ocasión de sistematizar los medios de reclamo (forma, color, luz y material) en relación con la fuerza psicológica de atracción entre las masas.

Un taller de fotografía fue añadido de nueva creación. Su maestro, Peterhans (actualmente en Chicago), era matemático de profesión, lo que es muy significativo. Ahora enseñaba fotóptica y fotoquímica, y en un período de perfeccionamiento de tres años los jóvenes eran instruidos sistemáticamente para hacerse reporteros fotográficos, fotógrafos de anuncios, etc. En este taller la "obra real" consistía por ejemplo en una serie de reportajes para un acontecimiento de actualidad O construcción de una obra, en ampliaciones para exposiciones, en fotoplásticas, fotomontajes, carteles fotográficos, en la serie de fotografías para ilustración de un libro científico, y sobre todo en la colaboración con el taller de reclamos.

Si el taller de metalurgia se había ocupado con anterioridad de ornamentos de plata y lámparas de formas caprichosas, ahora se dedicó a enviar, mediante contrato y por semanas, a un colaborador a Koerting und Mathieusen, la mayor fábrica de lámparas de Alemania, establecida en Leipzig, colaborador que controlaba, en lo tocante a la obra, toda la producción de esta casa exportadora y remitía a su taller, para su conclusión, nuevos modelos de lámparas en serie. Estudiantes inventivos convirtieron las formas rígidas de la silla metálica en plegables, giratoria elásticas, buscando un mayor efecto utilitario biológico. Así nacieron artículos adecuados para su producción en serie, tales como taburetes para la cocina, sillas de trabajo para obreros, asientos plegables para salas populares.

En la carpintería fue más fácil realizar la nueva concepción porque en este taller siempre se había respetado el standard y el tipo. Se trataba más bien de pasar del standard de la gran burguesía al de las necesidades de las masas. Se descubrieron muebles "ensamblables", fáciles de montar con sus diversos elementos.

La vida de las masas se había hecho más "móvil", la penuria de la existencia había aumentado, y era preciso hacer mudanzas más frecuentes. Así, se construyeron "muebles ligeros" de la madera más delgada, que no valía la pena de ser transportados y podían ser abandonados como cosa sin valor. Se realizaron suministros relativamente grandes de muebles para unidades de vivienda e incluso edificios, con la mira puesta en combinar entre sí los diversos

muebles mediante la simplificación de elementos. Esto permitía al usuario componer y modificar a voluntad el conjunto de muebles para los diversos fines. Por último, se obtuvo mediante contrato, para la fabricación en serie de los modelos de la carpintería, la cooperación con una colectividad de carpinteros de Bremen, cuyos productos se introdujeron en el mercado como "muebles Bauhaus". En el internado del Centro Escolar de la Federación General de Sindicatos Alemanes, por ejemplo, sesenta estancias para IZO estudiantes fueron provistas de ese modo con nuestros muebles.

Hasta el taller escénico abandonó su actitud de arte abstracto renunciando al juego sin contenido de cubos, superficies, colores y luz en favor de un espectáculo verdaderamente allegado a la realidad. No tardó esta colectividad en emprender excursiones escénicas, haciendo que obritas sociales de crítica de las costumbres fueran juzgadas por el propio pueblo en los teatros populares dentro y fuera de Alemania. "Al servicio del pueblo". Los hombres volvieron a ser redimidos de la faramalla cubista de fórmulas, y los monigotes se convirtieron de nuevo en seres de carne /v hueso que se lanzaron a la historia de la época con un sentido realista y de crítica social. Pero el último sketch no pudo ser repetido, por disposición de la superioridad, porque era demasiado realista y flagelaba certeramente a la Tercera República.

### ***Sobre la construcción***

En la sección de construcción fue donde los resultados del "estilo mediante la obra práctica" se hicieron más visibles externamente. En ella laboraba una selección internacional de arquitectos: el holandés Mart Stam, el alemán Ludwig-Hilberseimer (actualmente en Chicago), el danés Edvard I-leiberg, el austriaco Anton Brenner y los suizos Hans Wittwer y Hannes Meyer. En nuestra teoría de la construcción desarrollamos una "edificación funcional", que en oposición a la interpretación vulgar de este término se salía de los límites de lo "puramente técnico". Mediante el análisis del estado de la sociedad y un cuidadoso estudio de todos los factores biológicos esperábamos alcanzar una profundización y enriquecimiento de la arquitectura, dedicando especial atención a los factores psicológicos de la organización de la Vida. Fue investigando el espacio vital de diversas familias de obreros y empleados, para tipificar mejor su célula de habitación. Por último se realizó un análisis urbanístico de conjunto de la ciudad de Dessau, que demostró claramente las deficiencias y el carácter de clase de esta "ciudad modelo". Los barrios obreros se hallaban sin excepción en las zonas insalubres por la proximidad de industrias, y las instituciones culturales se concentraban en las zonas habitadas por la población acomodada. Pero el Ayuntamiento nos prohibió dar a conocer los resultados de este trabajo de investigación.

En el taller de arquitectura abrimos en un esfuerzo común, a través de las grandes dificultades iniciales, un camino a la realización de nuestros proyectos de edificación. El Ayuntamiento encargó una oficina de turismo, casas modelo para pequeños burgueses, planos de colonización para 15,000 nuevos habitantes, propuestas para la reconstrucción del mercado de la ciudad. Del exterior vino el encargo de una casa para un médico en la sierra de Eifel, de bocetos para un sanatorio de tuberculosos, para una colonia de pescadores de caña cerca de Berlín. A principios del año 1930 una docena de estudiantes de arquitectura ejecutaron, según nuestros planos, la construcción de nueva planta de noventa viviendas proletarias en cinco

edificios de balcones corridos, en la colonia Toerten- Dessau. Estas viviendas, con tres habitaciones, cocina, baño y calefacción central independiente, era de lo más barato que podía ofrecer el mercado de la vivienda en Dessau, pues rentaban 27.50 marcos al mes. La participación mensual de los estudiantes que trabajaron en la edificación osciló entre IZO y ISO marcos.

### ***Del aspecto económico-social***

La situación económica del Bauhaus como conjunto de sus diversos talleres y de cada uno de sus miembros mejoró visiblemente con la creciente productividad del trabajo del Bauhaus. Las medidas económico-comerciales eran tomadas por una oficina mercantil especial de explotación. De los ingresos por encargos ejecutados, suministros, derechos de registro y honorarios se restaban directamente los gastos correspondientes a cada encargo (material, viajes, salario). El beneficio bruto restante se distribuía en partes iguales entre las tres unidades de organización de cada trabajo: 1/3 al Bauhaus, 1/3 al taller correspondiente, 1/3 al grupo de colaboradores que había participado directamente. De los derechos de patente por muestras o inventos que adquiría la industria, el autor (alumno) recibía igualmente 1/3 del importe de los derechos. Cada colectividad de taller disponía libremente de las participaciones que ingresaban de la ganancia bruta; el maestro director del taller recibía, según los casos, de un diez a un quince por ciento en aquélla. En el año comercial de 1939 se logró pagar a los estudiantes, como participación directa en la ganancia bruta, unos 32,000 marcos. El promedio de gastos mensuales (sostenimiento) de un estudiante ascendían entonces a unos 75 marcos, o sea 900 marcos al año. El promedio de ingresos anuales por el trabajo en el Bauhaus de los estudiantes (aproximadamente ciento) que participaban financieramente en el trabajo del taller, ascendió, pues, a unos 320 marcos, lo que equivale a un subsidio escolar de un 35 por ciento para todos los residentes del taller. El camino de la liberación económica del alumno mediante su trabajo productivo en una obra común quedaba claramente trazado.

La estructura social interna del Bauhaus se modificó desde la base bajo la presión del trabajo colectivo productivo realizado en los talleres y de la nueva concepción de nuestra misión de plasmadores al servicio de las amplias masas y de mejores posibilidades económicas de un estudio productivo, pues mientras anteriormente una mayoría de hijos de familias acomodadas buscaban en el Bauhaus una manifestación individual "al servicio del arte abstracto", y muchos se distinguían en el lienzo en la simiesca imitación de sus célebres maestros Klee, Kandinsky, Feininger, ahora fueron apareciendo entre los estudiantes (cuyo número oscilaba entre 150 y 190) cada vez más elementos de la clase obrera y de las capas inferiores de la burguesía; obreros calificados y profesionistas que esperaban un perfeccionamiento en el Bauhaus. Representantes del movimiento sindical, marxistas como el Prof. Hermann Duncker, especialistas en pedagogía sexual como el Dr. Max Hodann, acudían al nuevo medio educacional en calidad de maestros invitados. Grandes sabios rivalizaban por participar en el desenvolvimiento teórico. Así, el anciano Prof. Wilhelm Ostwald, creador de una teoría científica de los colores, y al profesor Conde de Duerckheim, investigador de fenómenos psicológicos.

Las fuerzas progresistas de diversas ramas de la industria en Alemania y países vecinos fueron buscando cada vez más el contacto con el Bauhaus, para asegurarse nuevos tipos standard para su fabricación o para utilizar jóvenes especialistas muy calificados. Las exposiciones ambulantes del Bauhaus en diversas ciudades europeas hicieron lo demás, y popularizaron los resultados de los talleres del Bauhaus en amplios medios técnicos. A la propagación de los objetivos del Bauhaus contribuyeron conferencias del director y de los profesores en casi todas las grandes ciudades europeas, así como una revista y un “Círculo de Amigos del Bauhaus”, con ramificaciones por toda la Tierra y al que pertenecían más de quinientos miembros selectos. Así no es ninguna casualidad que hoy actúen en los países de mayor desarrollo industrial o social, enseñando o trabajando, técnicos del antiguo Bauhaus: fotógrafos, metalúrgicos, especialistas en reclamos, peritos textiles, gentes de teatro, especialistas en muebles y arquitectos y constructores de toda clase.

Si en vista de estos resultados prácticos y positivos de la actividad del Bauhaus éste se vio por último atacado de nuevo por la reacción en el verano de 1930, esto no se debió primordialmente a la comprensible repulsa de las fuerzas conservadoras de la población que veían amenazada su cultura clásica burguesa por un nuevo mundo de formas. Algunos círculos de artesanos, como carpinteros, techadores y maestros de la herrería artística se vieron amenazados en su existencia por la nueva “edificación” propagada por el Bauhaus. Ya no había techumbres empinadas formadas con tejas, y el alambre de vidrio eliminaba de las ventanas las rejas decorativas. La minoría de grandes maestros del arte en el interior del Bauhaus se vio arrinconada por un método de plasmación fundamentado en la ciencia. Pero el Ayuntamiento de Dessau fue dándose cuenta, a cada mes que pasaba, de que el hostilizado instituto podía liberarse económicamente y cada vez más, mediante el desarrollo de la producción de los talleres, del presupuesto municipal. Con ello el Bauhaus se habría escapado de las manos de los partidos locales como objeto de poder en disputa. Por esta razón se le dio el cerrojazo.

## **CENTRO DE EDUCACIÓN SINDICAL "ADGB" EN BERNAU, CERCA DE BERLÍN 1928-1930**

La Escuela Federativa de la Unión General de Sindicatos Obreros de Alemania (ADGB)<sup>145</sup> es una obra de solidaridad de la clase obrera alemana, antes de Hitler: AV2 millones de miembros de los sindicatos contribuyeron con 50 piennigs cada uno, para la realización de este centro de cultura sindical.

Al colaborador voluntario y consciente de su clase del movimiento sindical, este instituto debía proporcionarle las posibilidades de desarrollar sus conocimientos mediante el estudio del movimiento sindical, así como de organización industrial, derecho de seguros, derecho obrero, higiene industrial y materias similares. Las Federaciones Sindicales se encargarían de que durante la permanencia de 1 a 2 meses en la Escuela Federativa el funcionario estudiante no tuviese que preocuparse por el sustento suyo ni de su familia. Simultáneamente, el sindicalista estudiante, durante su permanencia en Bernau había de ser fortalecido mediante alimentación excelente y educación física, al mismo tiempo que el ambiente distinto y novedoso lo conduciría en esa residencia a una cultura y a un modo de vivir más elevado.

A 40 kilómetros de Berlín, en el bosque municipal de Bernau que comprende unas 6,000 fanegas, se rentó un claro de 6,21 hectáreas por un período de 99 años, y en este movido y encantador paisaje Norte-alemán, único en su género, entre 1923 y 1930 nació, a la orilla de un laguito, la obra entera.

El proyecto que se ejecutó fue resultado de un concurso limitado al que fueron invitados seis de los mejores arquitectos que entonces vivían en Alemania (entre ellos Erich Mendelsohn y Bruno Taut).

Hannes Meyer obtuvo el premio y el encargo de proceder a la ejecución, no sólo por haber propuesto una construcción llena de vida sino también por haber ideado para este centro de instrucción una novedosa organización social pedagógica:

Los 120 trabajadores estudiantes de ambos sexos son agrupados en 12 células de 10 miembros cada una. ¿Miembros ocupan una habitación, en calidad de camaradas. 5 de estas camaradería 3 constituyen una célula con residencia común y separada de las demás, y cuyos miembros se reúnen para tomar sus alimentos en el comedor y para estudiar en las aulas, formando también un solo grupo de gimnasia. El colectivo grande de las 12 células unidas puede ser reunido, junio con el personal docente y los invitados, en el "Gran Auditorio",

En el comedor y en el estadio. Mediante estas rigurosas subdivisiones se pretendía lograr que durante la permanencia relativamente corta en la Escuela Federativa, el trabajador individual se incorporase con la mayor rapidez e intensidad posible a la vida en conjunto del colectivo escolar, a través del compañerismo a dos y de la vida en las células.

El personal docente y sus familias fueron colocados por separado, en viviendas de carácter independiente que trataban de responder a las singularidades de la vida familiar.

---

<sup>145</sup> Publicada en *Arquitectura y decoración*, núm. 12, pp. 240-246. México, 1938.

La construcción misma es apenas una traducción plástica de estas funciones social-pedagógicas, pues la distribución del conjunto en alas escolar, residencial, social y administrativa, y el zig-zag independiente de las casas de los maestros, son transposición directa del diagrama de funciones.

La multiplicidad de estos grupos formados queda ordenada a lo largo de un tubo de comunicación en forma de pasillo cerrado por cristales que, adaptándose primero al terreno con 5 metros de declive, al final asciende al ala escolar en elegante escalera, para en seguida deslizarse en suspensión libre a lo largo de los salones escolares.

Las personas que llegan se dan primera cuenta de la proximidad de la escuela por el cambio del pavimento: en medio del bosque una vía de concreto bifurca de la carretera principal, y los golpes de las ruedas se convierten en ligero deslizamiento.

En la entrada principal delatan sus funciones el ruedo para vehículos, los 4 garajes en colocación aparte, la cabina de observación de cristales del administrador, la grúa para mercancías en la entrada secundaria, el alero para el autobús, las tres chimeneas de la calefacción por petróleo y los solemnes peldaños de la escalera de entrada.

El salón de entrada comunica con la administración, los guardarropas y los excusados, con el Auditorium Máximum, el comedor y, de frente, con el pasillo de cristal, donde la orientación se facilita por medio de una organización por colores de los cinco conjuntos residenciales. Parecidas a las señales ferroviarias se encuentran en este pasillo de comunicación las señales luminosas de color verde, amarillo, azul y rojo, y en el interior de los bloques residenciales, cada uno de tres pisos, el color básico rojizo al ascender se convierte en carmín, luego en bermellón y después en rosa, los tres colores de célula de la pared de entrada en el corredor respectivo.

Obras funcionales típicas son las que revela la instalación del "Auditorium Maximum" con sus 200 asientos: la presión sobre un botón por parte del orador aumenta o reduce la ventana de la sala, de 14 metros de ancho, como si se tratase de una cámara fotográfica. Otro botón desplaza los tres elementos de la pared frontal, y sin el menor ruido aparecen los mapas, diagramas o grabados que se desean.

Un botón más permite el empleo de todos los registros del arte de la iluminación, desde la opaca media luz hasta el brillo deslumbrador de reflectores de escena. Aparece con rojo el revestimiento del piso, en negro el mobiliario y en plata el revestimiento de cellophan de la pared. Y el orador mismo, frente al blanco cuadrado que le sirve de fondo aparece como nítida silueta docente.

En el comedor nos atrae una escala de los acabados más diferentes: desde la superficie de botica de las blancas mesas hasta el concreto natural en las estructuras visibles de cemento armado de muros y techos. Además se intenta, mediante distintas variaciones del vidrio de las grandes áreas de ventanas, acercar a los comensales una y otra vez con la naturaleza.

En los 3 **auditorios** con alta luz lateral por ambos lados, el techo inclinado hacia el interior reparte la luz del día y la eléctrica del alumbrado indirecto superior proporcionalmente sobre las superficies de trabajo de todas las mesas. Mediante botones de presión el profesor

aumenta o reduce la superficie de las ventanas, o bien hunde al salón en negra obscuridad para la proyección de imágenes.

En la confortable terraza (en forma de cuarto de círculo), el motor visible de la cortina avanza en dirección del movimiento solar, de Oriente a Poniente, cual locomotora de juguete, arrastrando tras de sí la tela que proporciona la sombra.

Dentro del marco de la **organización psicológica** del ambiente en conjunto de estos 120 trabajadores estudiantes, los salones sociales destinados al movimiento y a la recreación han sido ejecutados de la manera más multiforme. Durante los períodos de lluvia, frecuentemente de varios días de duración, la posibilidad de dedicarse a actividades variadas y de gozar de siempre distintos panoramas es indispensable en provecho del buen humor de la colectividad. A esto se debe el variado desarrollo del pasillo mayor de cristal: ascendiendo y después descendiendo, con rincones salientes y paredes de vidrio que permiten dominar con la vista el establecimiento en su conjunto, y con alineamientos de ventanas que permiten a la persona observar los grupos de flores colocados exprofeso u observar simplemente la naturaleza virgen de toda obra humana.

Se ha procurado no tocar el hermoso claro del bosque. Nada de veredas, nada de desplazamiento artificial de la tierra. Donde se plantaron flores y arbustos, ello se limitó a los sitios que se abarcan desde las ventanas de las casas, como en el sector del jardín de la biblioteca y de la terraza. El incomparable paisaje forestal en donde quiera penetra a través de la obra humana, cuyos elementos de vida, el estadio, la alberca, etc., se le adaptan sin dificultad. Y en las construcciones en zigzag de las casas para profesores el paisaje se extiende hasta abajo de los edificios, y el moderno morador de construcciones lacustres desciende en el interior de la casa hasta su cubierta sección de jardín.

La Escuela Federativa del ADGB en Bernau demuestra que un estudio a conciencia del complejo de vida conduce a una expresión arquitectónica rica y movida. Comprueba que el hombre constructor entra en competencia con la naturaleza creadora cuando transforma consecuentemente los hechos sociales y biológicos en realidades plásticas.

### **Índice de Construcción:**

Colocación de la primera piedra	29. JUL. 1928
Inauguración de la obra	4 M A Y O 1930
Días de trabajo, total	443

### **Área cubierta:**

Ala escolar	555.76 m <sup>2</sup>
Ala residencial	1,282.17 m <sup>2</sup>
Ala principal	1,051.57 m <sup>2</sup>

Casas para Maestros	593.87 m <sup>2</sup>
Casa de transformadores	28.91 m <sup>2</sup>
Casa de bombas	7.62 m <sup>2</sup>
<b>Total 3,521.00 m<sup>2</sup></b>	

### **Espacio Construido:**

Ala escolar	4445.72 m <sup>2</sup>
Ala residencial	10,670.90 m <sup>2</sup>
Ala principal	6,430.56 m <sup>2</sup>
Casas para maestros	3,525.75 m <sup>2</sup>
Casas de transformadores y bombas	197.26 m <sup>2</sup>
<b>Total 5,270.19 m<sup>2</sup></b>	

### **Costo:**

Por metro cúbico de espacio cubierto 54.96 Marcos

Costo total de la construcción, aprox. 2,800,000 Marcos.

### **Sistema de Construcción:**

- Construcción en cemento armado de los soportes y techos, en combinación con mampostería de revestimiento de piedra en los muros exteriores.
- Cimientos de hormigón armado.
- Construcción de los pisos con traveses de concreto armado y bóvedas planas de piedras de 10 X 15 X 25 cm. sistema Klein.
- Aislamiento del concreto de los diferentes pisos, con baldosas de xilolita de 3 cm. de espesor, 1 cm. de cubierta de harina de turba acústicamente absorbente, y encima revestimiento de linóleoum Walton de 3.6 mm. o corcho-linóleo de 5 mm. de espesor.
- Construcción del techo como la de los entrepisos, cubierto con 4 cms. de planchas de turba isotérmica y 4 cms. de concreto superior 1:5, Revestimiento exterior de Ruberoide en capas dobles.

### **Equipo de Calefacción.**

- Calefacción por agua caliente bombeada, con hornos Oil-o-matic.

- 3 calderas de 34.0 m<sup>2</sup> de superficie de caldeo c/u. 4 tanques de petróleo de 5000 lts. c/u. igual a 20,000 litros. —Calor requerido igual a 900,000 calorías.—
- Superficie de calefacción: 1,453 m<sup>2</sup>.

### **Preparación de Agua Caliente.**

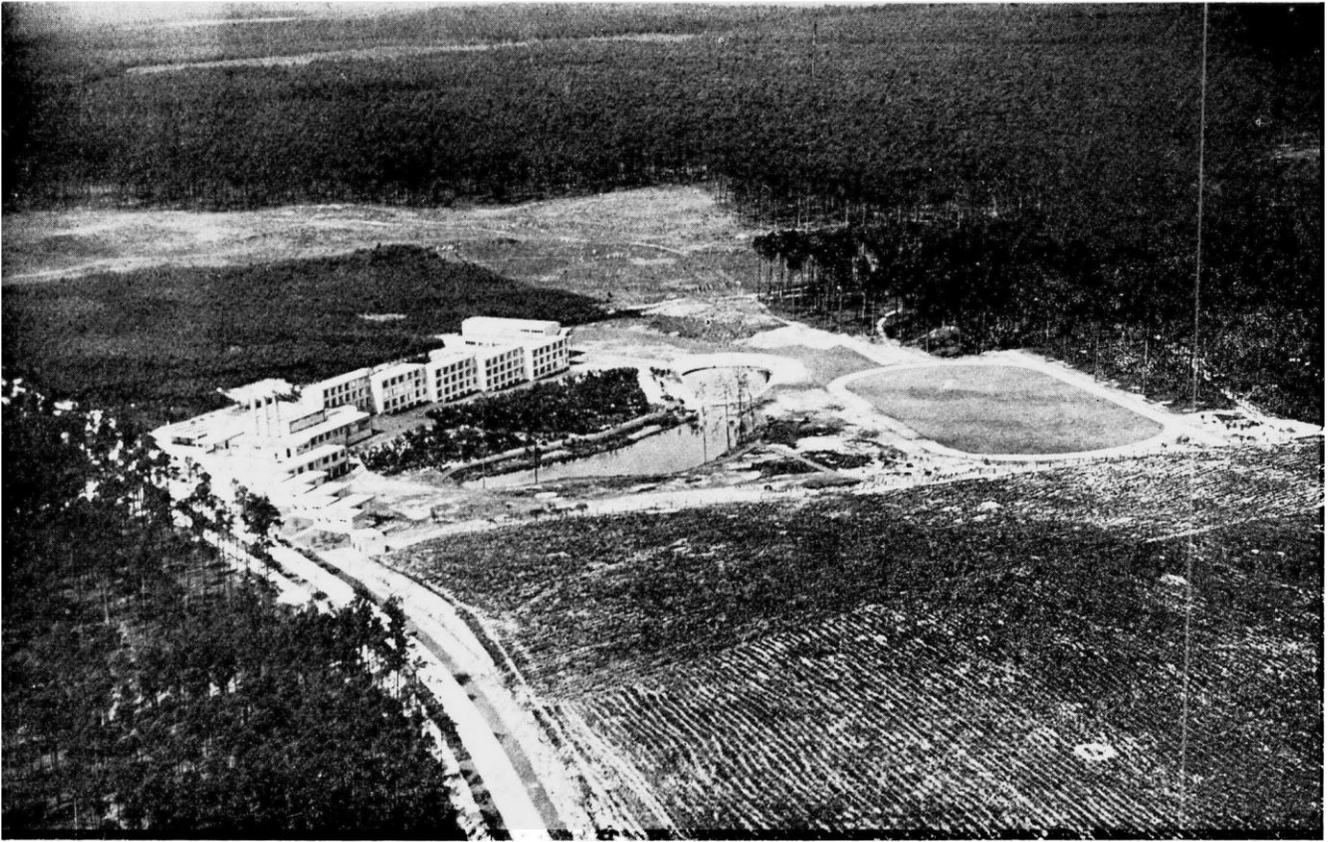
- 2 calderas de 17.5 m<sup>2</sup> de superficie de caldeo c/u.
- 2 aparatos Oil-o-matic.
- 2 boilers de 3000 litros c/u.

### **Instalación Eléctrica.**

- Entrada: corriente trifásica de 6000 Volts.
- Baja tensión: corriente trifásica de 220/380 Volts.

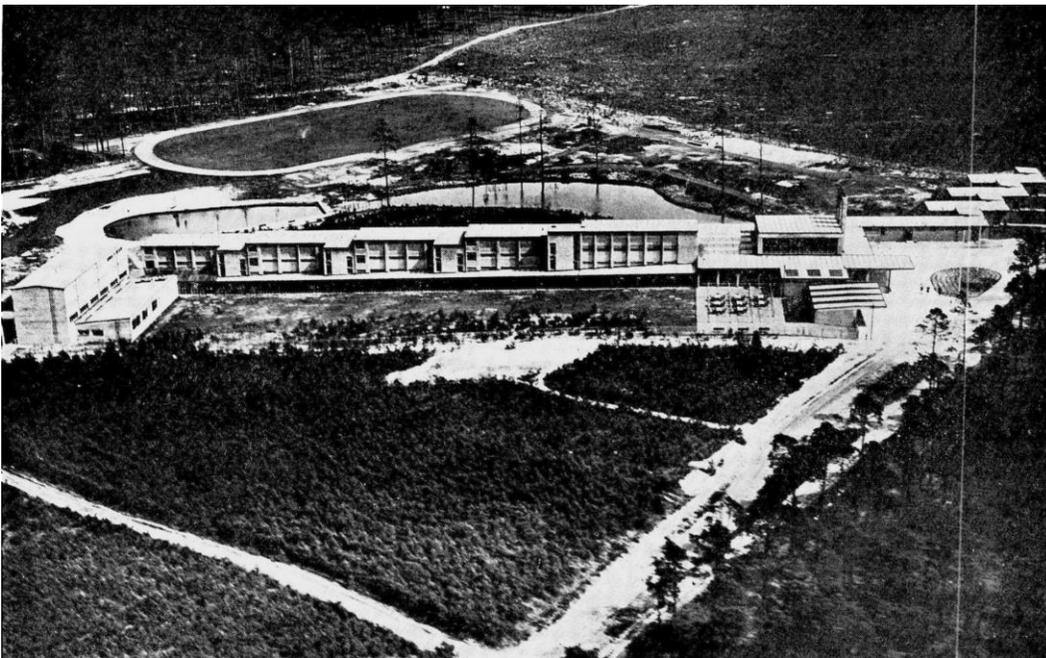
### **Instalación Deportiva:**

- Superficie del campo deportivo: 60 x 100 mts. Pista de 4.80 mts. de ancho por 312 mts. De largo.
- Pista para sprinters: 100 mts. de largo.
- Alberca: 50 mts. de largo por 20 mts.
- Altura de la torre de trampolines: 3.05 mts. sobre la superficie del agua.



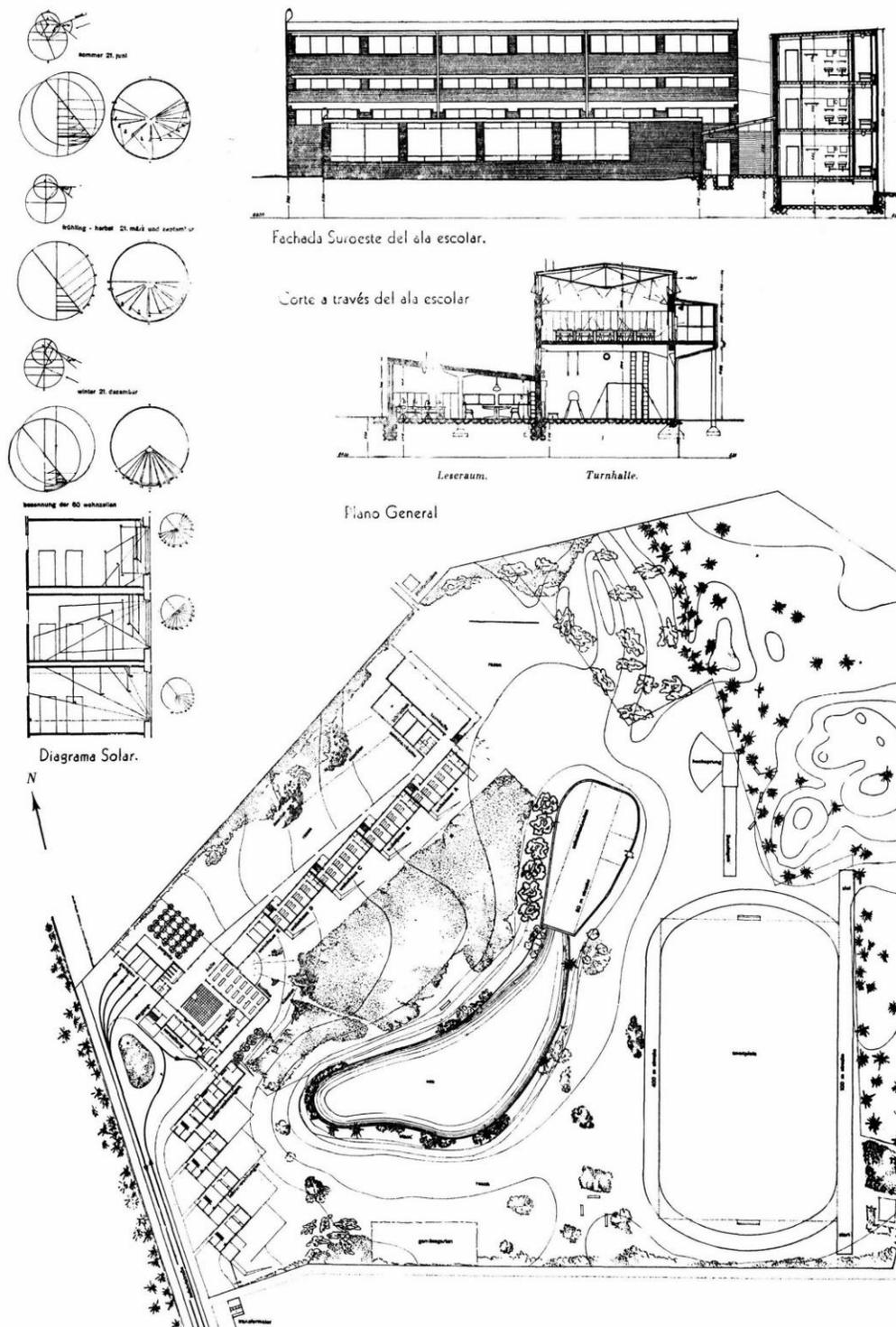
**Imagen 115.** Vista Aérea del ADGB

**Fuente:** Revista Arquitectura y decoración, núm. 12, pp. ---. México, 1938.



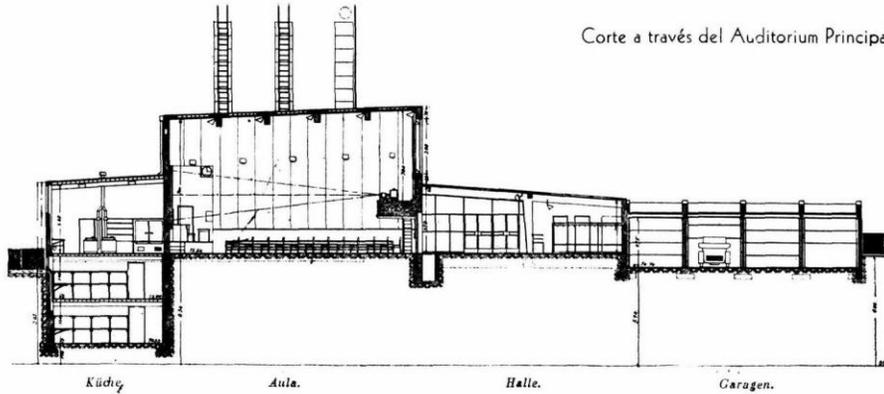
**Imagen 116.** Vista Aérea del ADGB

**Fuente:** Revista Arquitectura y decoración, núm. 12, pp. ---. México, 1938.



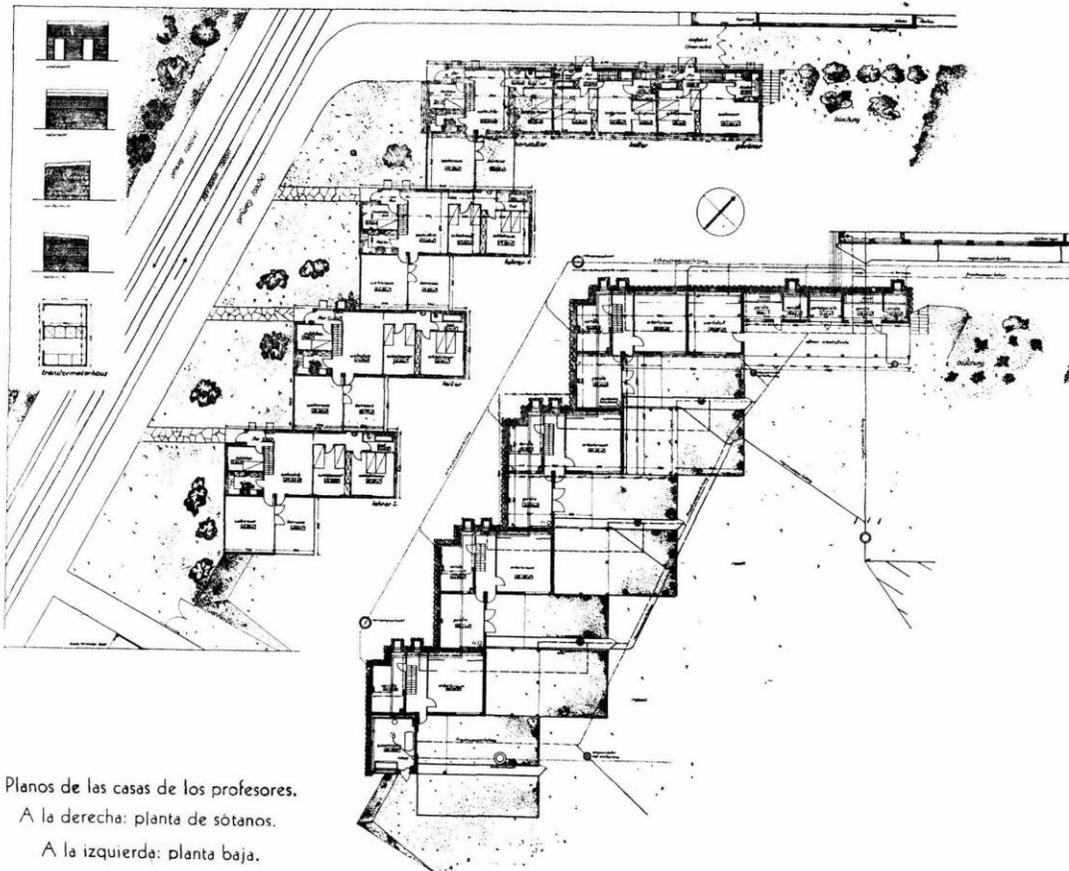
**Imagen 117.** Planos que muestran el proyecto del ADGB, plantas y cortes.  
**Fuente:** Revista Arquitectura y decoración, núm. 12, pp. ---. México, 1938.

Corte a través del Auditorium Principal



Casa del Administrador, del Asistente y del Jardinero .

Casa de un profesor



Planos de las casas de los profesores.

A la derecha: planta de sótanos.

A la izquierda: planta baja.

**Imagen 118.** Planos de las casas de los profesores del ADGB, plantas y cortes.  
**Fuente:** Revista Arquitectura y decoración, núm. 12, pp. ---. México, 1938.

## EL ARQUITECTO SOVIÉTICO

La suerte del arquitecto<sup>146</sup> está íntimamente ligada a la de su sociedad. Es una de las herramientas humanas, que sirven al poder dominante para fortalecer su propia posición. A pesar de su utilidad biológica, la arquitectura de todas las épocas ha servido de mantenedora del poder. Ya esté el arquitecto al servicio de un Papa, como Bramante, o como servidor del rey, como Le Nôtre, o como funcionario colonial, como Tolsá, o como privilegiado de la burguesía, como Tony Garnier. A esto hay que añadir que cada actividad arquitectónica está hondamente cimentada en las necesidades social-económicas y en la edificación espiritual sobrepuesta a éstas. El arquitecto siempre necesita colaboración. Realiza sus obras junto con trabajadores y economistas, con industriales y amas de casa, con artesanos y patrones. En el concepto tradicional indio el futuro arquitecto tenía que perfeccionarse primero en el oficio del carpintero, del albañil, del pintor, del escultor y del herrero. Eran hombres ya maduros de cuarenta años los que eran nombrados "maestros en arquitectura". En la sociedad capitalista el arquitecto figura entre las "profesiones liberales", una razón para que los banqueros, especuladores y demás caballeros de la coyuntura lo puedan emplear liberalmente, y hasta el abuso, para tapar con el trabajo decorativo de su "arquitectura" las postemas del cuerpo social. La arquitectura tampoco es un arte autónomo, como nos lo quieren hacer creer ciertas primadonas del tablero. Siempre el arquitecto nació y se formó en el vientre de su sociedad, madre de cierta edad y de una época bien definida. Por eso encontramos en el foco de las clásicas formaciones sociales los arquitectos más capaces y más creadores.

La sociedad socialista en la URSS, creada por la revolución de octubre de 1917, es una novedad sin precedente. Por primera vez en la historia humana el pueblo mismo se apoderó de las fábricas y de los medios de producción. Nacionalizaron también el suelo.

Transformaron la economía privada y hasta entonces anárquica, en economía planificada y dirigida. Al mismo tiempo que se efectuó el gran cambio en la situación de todos los intelectuales en la URSS, se ha cambiado totalmente la posición y el papel del arquitecto. Se ha transformado la estructura arquitectónica del nuevo estado.

Fuera de las fronteras de la URSS es sumamente difícil formarse una idea del concepto actual de la arquitectura de aquel país. Se desconciertan los espíritus al ver publicaciones de allá, llenas de edificios de carácter diverso, llenas de clasicismos, llenas de intenciones opuestas. Habla de "atrasada" al verlas el arquitecto progresista de este continente americano, justamente orgulloso de sus procedimientos superindustrializados, cuando allí están buscando "lo Nacional". Hablan aquí de "Nuevo Academismo" frente a ensayos soviéticos logrados para juntar, por vía dialéctica, el magnífico pasado de la arquitectura rusa con el presente dinámico. Su falta de conocimientos en materia de economía política les impide usar otro patrón que el usual en su ambiente diario local. Sin embargo su "jaula de vidrio", tan moderna en este continente allá, en aquella realidad opuesta, puede aparecer como "obra desplazada". Su mueble en estilo "Chippendale", expresión aquí aparentemente conservadora, allá, en la etapa

---

<sup>146</sup> Publicado en *Arquitectura*, núm. 9. México, 1942.

actual -entiéndase esto bien- del desarrollo de la calidad impecable en la ebanistería, puede convertirse en obra progresista, muestra de la más alta cultura artesana.

Por eso proyectaremos a continuación unos rayos de luz sobre el campo de batalla de la arquitectura soviética, con la esperanza de que se destaquen algunos de los detalles que, en su conjunto, la caracterizan. Porque solamente a una campaña estratégica puede compararse la lucha continúa en favor de la nueva arquitectura en la URSS. Un hormigueo de millares de constructores, ingenieros y arquitectos, cuyas ideas a veces no se realizan por falta del parque indispensable: los materiales de construcción. Una lucha donde en ciertos campos de batalla los combatientes están todavía en la retaguardia, mientras ciertos otros grupos nacionales ya penetraron profundamente en el "glacis". Así los ucranianos, los armenios, los uzbekos. Los combates decisivos de tal campaña se llaman "Metro-Moscú" o "Canal Volga-Moskva", y sus resultados indican la futura dirección de toda la arquitectura soviética actual. Esta es la lucha por una cultura arquitectónica verdaderamente nueva y de acuerdo con las respectivas etapas de la edificación socialista de la URSS, y conforme a la voluntad dinámica hacia una existencia mejor para los 193 millones de hombres de aquel país.

Un vistazo sobre unas páginas de la planificación económica de la URSS nos permite presentir la magnitud y el volumen del trabajo de edificación, realizado en el curso de los tres primeros quinquenios:

<u>INVERSIONES DE CAPITAL DEL ESTADO SOVIÉTICO</u>		
Primer Quinquenio	1928-1932	51,000,000,000 rublos
Segundo Quinquenio	1933-1937	115,000,000,000 rublos
Tercer Quinquenio	1938-1942	181,000,000,000 rublos
<u>AUMENTO DEL INGRESO NACIONAL</u>		
Primer Quinquenio	1928-1932	20,500,000,000 rublos
Segundo Quinquenio	1933-1937	50,500,000,000 rublos
<u>AUMENTO DE EGRESOS PARA LA EDIFICACIÓN CULTURAL</u>		
Primer Quinquenio	1928-1932	24,000,000 rublos
Segundo Quinquenio	1933-1937	110,000,000 rublos
<u>VALOR DE TODAS LAS CONSTRUCCIONES Y RECONSTRUCCIONES</u>		
Primer Quinquenio	1928-1932	39,000,000,000 rublos
Segundo Quinquenio	1933-1937	109,000,000,000 rublos

**Imagen 119.** Tabla de inversiones y valor de la construcción.  
Fuente: (Noelle, 2002, p71)

Durante el segundo Quinquenio (1933 – 1937) el estado soviético gastó 16,300.000.000 rublos para la construcción de viviendas y en la economía comunal. Se construyeron 20,607 escuelas normales, de ellas 4254 urbanas y 16,353 rurales. Aumentó, con ritmo acelerado, la producción industrial, de un 100% tomando como base 1929, a un 238.3% en 1934, a un 293.4% en 1935, a un 382.3% en 1936, a un 424.0% en 1937 y a un 477.0% en 1938.

Durante el tercer quinquenio (1938-1942) está realizándose un enorme esfuerzo a favor de la vivienda soviética. Se construye toda clase de habitaciones urbanas con un total de 35,000,000 de metros cuadrados de superficie habitable, más 10,000,000 m<sup>2</sup> en construcciones individuales de viviendas, en su mayoría de tipo semirural. Lo más significativo de ese Tercer Quinquenio es el aumento continuo en la producción de materiales de construcción, que ilustramos mediante estas pocas cifras comparativas:

EN MILLONES DE TONELADAS

	<u>1937</u>	<u>1942</u>	<u>%</u>
Cemento	5.5	10.0	183
Madera comercial	111.3	200.0	180
Madera aserrada	28.8	45.0	156
Hierro fundido	14.5	22.0	152
Acero	17.7	28.0	153
Laminado, incluyendo tubos y forja a base de lingotes	13.0	21.0	162

**Imagen 120.** Tabla de producción de materiales para la construcción.

**Fuente:** (Noelle, 2002, p72)

Para facilitar una comprensión más honda de los problemas de la edificación de la URSS, tenemos que darnos cuenta de los cambios fundamentales en la estructura de la población soviética, ocurridos durante el Primer y Segundo Quinquenio.

COMPOSICIÓN SOCIAL DE LA URSS

1. Obreros y empleados.	17%	35%
2. Campesinos Koljosianos (incluyendo a los artesanos asociados en cooperativas).	3%	55%
3. Campesinos individuales y artesanos no asociados.	73%	6%
4. Elementos capitalistas (los nepman y los kulaks).	5%	0%
5. La población restante (estudiantes, ejército, pensionados, etc.).	2%	4%
<u>Total:</u>	100%	100%

**Imagen 121.** Tabla de la composición social de la URSS.

**Fuente:** (Noelle, 2002, p72)

Esta nueva estructura de la población en la URSS, es por un lado el resultado natural de la colectivización en la agricultura, con 243,000 koljosos nuevamente organizados (hasta 1939), y por otro lado del reagrupamiento de grandes masas de trabajadores en los nuevos centros industriales. Paso a paso desaparece en contraste cultural entre el campo y la ciudad. El koljosiano campesino colectivo) de la agricultura ultra-mecanizada con sus 523,000 tractores

y 182,000 segadoras-trilladoras), aspira al mismo nivel cultural que el obrero urbano. Sus ingresos anuales han aumentado desde 1932 hasta 1937 de 2,132 rublos a 5,843 rublos en el promedio por familia. Está liquidado su analfabetismo. Penetraron en su cerebro los exactos métodos de la doctrina marxista, y alejaron de su pueblo el misticismo ortodoxo. Ahora requiere una vivienda-modelo, con agua potable salubre y con separación higiénica entre hombres y ganado. Ahora quiere muebles, muelles, tina de baño, radio "allround", y una biblioteca selecta dotada con las obras del gran sabio-agrónomo I. V. Michurin ¡la realización de todos estos nuevos elementos de la existencia rural es una de las tareas primordiales del arquitecto soviético!

Gigantesca como la escala de la edificación del país, es la multitud de profesionistas formados por el estado soviético hasta ahora. En 1937, al fin del segundo Quinquenio, eran 9,591,000 personas las que formaban la "intelectualidad soviética". Por lo tanto un 13-14% de toda la población. De éstas, unas 250,000 eran ingenieros y arquitectos. En el curso de 10 años, de 1928-1937, han sido graduados en los institutos superiores, universitarios y politécnicos, 568,000 especialistas técnicos-científicos, y en los técnicum 943,000 técnicos. Entre los primeros se cuentan 211,000 ingenieros para la industria de la construcción, y entre los graduados del año 1938, 25,200. En comparación, entre 1926 y 1939, la cantidad de ingenieros, arquitectos y constructores aumentó de 32,000 a 305,000. La igualdad de hecho entre hombres y mujeres la explica bien la proporción de los dos sexos entre los 600,000 estudiantes que asistieron, en 1938-39 a los 708 institutos superiores técnicos-científicos. ¡De estos 45% eran mujeres!

En los talleres de proyecto del "Comisariado del pueblo de la Industria pesada", en 1940, colaboraron 13,000 mujeres, lo que corresponde a un 19.1% del personal técnico superior de dicha administración. Entre estas 13,000 mujeres, eran arquitectas, 2,500, geólogas, 2,700, ingenieras, 8,600. En el plan del Tercer Quinquenio (1938-1942) la tarea pedagógica en el sector técnico-científico está fijada con frase lapidaria: "Formación de 1,400,000 técnicos de varias especialidades y de 600,000 especialistas con educación superior, e.d. arquitectos, ingenieros, etc."

La carrera del arquitecto es de seis años, y se realiza en uno de los institutos superiores de arquitectura de Moscú, Kiev, Leningrado, etc. Tales estudios se estiman como cualquier otro trabajo productivo. Por eso lo subvencionan ampliamente los sindicatos y el estado. Como un 90% de los alumnos de arquitectura pertenecen al medio obrero y campesino, los demás son hijos de intelectuales. El plan de estudios para arquitectos, realizado en 1940 por el "Instituto Superior de Arquitectura" de Moscú, prevé un total de 5,700 horas durante los seis años, repartidas en la siguiente forma:

a. Materialismo dialéctico, Economía política y Marxismo-Leninismo	376 horas
b. Idiomas extranjeros	280 horas
c. Deportes militares	284 horas
d. Proyectos, Construcciones, Urbanismo, Historia de arquitectura, Acuarela. etc	4,760 horas
	Total 5,700 horas

En el curso de los seis años de estudios, el alumno tiene que elaborar veinte proyectos, presentar cuarenta y tres informes autocríticos sobre el desarrollo de sus estudios, y sufrir cuarenta y tres exámenes. En el sistema de estudios practicado durante el Primer Quinquenio, los alumnos escogieron, ya al entrar en el instituto, su especialidad de entre los cuatro sectores: Arquitectura Industrial, Arquitectura rural y Viviendas y edificios sociales. Actualmente, por el contrario, se está formando un solo tipo de arquitecto, que puede perfeccionarse en su futura práctica en una de las especialidades anotadas.

Los tipos de organización de los talleres de construcción y de arquitectura son muy variables. Hay “Direcciones de arquitectura y planificación” dentro de los “Comisariados del pueblo de economía comunal” en las diferentes repúblicas. Hay “Departamentos de arquitectura” unidos a los soviets regionales o municipales. Existen los “mamuts” de la planificación técnica, trusts de millares de colaboradores, tales como el GIPROGOR RSFSR ruso, el GIPROGRAD RSUU ucraniano, el BELPROGOR RSSB bieloruso. Además hay tipos regionales de “Trust de planificación”, que se llaman OBLPROGOR O OBLPROEKT. Para terminar mencionaremos los “Talleres de arquitectura y planificación rurales”, incorporados al Comisariado del Pueblo de la Agricultura, encargados de proyectar los koljoses y sovjoses. En 1939 el ingreso por honorarios al trust GORSTROI PROEKT de Moscú, especializado en urbanismo, ascendió a 7,000,000 de rublos. Entre las organizaciones más poderosas por su alta calidad arquitectónica figuran los diez “Talleres de arquitectura” del MOSSOVIET de Moscú, cuyos arquitectos, urbanistas e ingenieros están encargados de la reconstrucción de la capital.

El papel jurídico del arquitecto soviético es el de un “empleado del estado”. Nunca es arquitecto privado. En realidad se sirve del aparato administrativo y técnico de su trust para elaborar los proyectos que le confían y goza de gran libertad y autonomía en su acción profesional. Es el responsable principal del trabajo profesional de su brigada o de su sector (taller). Es responsable de la alta calidad del proyecto y de la entrega fija de éste en una fecha estrictamente definitiva. Por eso tiene amplio derecho de escoger a sus colaboradores, de acuerdo con la dirección del trust, el “triángulo”.

El núcleo social del trabajo profesional es la “brigada”. Formada con relación a la tarea confiada a ella, la brigada se compone de dibujantes, técnicos, ingenieros, economistas, etc. Varias brigadas reunidas constituyen un “taller” (sector), encabezado por un arquitecto-maestro o por un ingeniero-jefe. Todas las brigadas y talleres del trust rivalizan entre sí en el cumplimiento del “plan”. Este estímulo en el trabajo se llama “competencia socialista”. Pues del instituto de planificación económica nacional “GOSPLAN” cada trust recibe, año tras año su respectivo “plan de producción”, unidad de planificación dirigida. El trust reparte las tareas de su “plan” entre brigadas y talleres y según el resultado final de la “Competencia Socialista”, la brigada se llama “La Tortuga” o “El Avión”.

La brigada recibe la parte principal del honorario pagado por el dueño de su proyecto (una cooperativa de viviendas, un koljoz, un soviet local, etc.) y la reparte entre sus miembros a base de una clave, fijada por el sindicato del trust. Cada colaborador tiene derecho a un salario mínimo variable (1936 min. 300 rublos / max. 1500 rublos mensuales). Ciertos trabajos, como proyectos tipos o estándares, se pagan por sueldo. Según los principios del movimiento

“estajanovista”, el rendimiento del trabajo de arquitecto es muy variable, y depende de la eficiencia del profesionalista y sobre todo de la duración de la labor.

Al igual que las fábricas soviéticas, la dirección del “trust de arquitectura” está en manos del “triángulo”, formado por el director técnico-administrativo, por el presidente sindical y por el secretario del partido. Este triunvirato toma sus decisiones con voto decisivo del director. Los asuntos generales del trust, sobre todo en lo que toca a la crítica del trabajo profesional y de las medidas colectivas, se tratan en la “asamblea de fábrica” de cada trust, donde el “triángulo” responde a las sugerencias y quejas. La aprobación de los proyectos terminados la hace el “TEJSOVIET” (consejo técnico) del trust, compuesto de destacados especialistas-consultantes. Después los proyectos pasan a las autoridades locales, regionales o de la República.

Son obligatorias en toda la URSS la estandarización y normalización adoptadas por las autoridades superiores (p.e.j tipos de aulas escolares, dimensiones de la vivienda, medida higiénicas, normas constructivas, etc.). Por eso no hay una legislación especial de la construcción y no hay órganos de inspección y control de las obras de carácter policíaco.

Ahora trasladémonos al lado del arquitecto soviético para enterarnos de su modo creador de trabajo. Su actividad profesional no está sometida a la dictadura del rendimiento del terreno, ni está frenada por la propiedad privada del suelo. Al proyectar, el arquitecto dispone del terreno con entera libertad, modificando su configuración si lo necesita. Determina la densidad de población de la manzana o la cantidad de pisos de su casa de apartamentos basándose únicamente en las necesidades sociales, biológicas y estéticas. Él debe precaverse contra el peligro de imitar a los clásicos en lugar de interpretarlos y debe evitar seguir mecánicamente las directivas, sin estudiar lo dialéctico de cada caso.

Prescindiendo de una categoría general de rendimiento, la renta de la vivienda soviética tampoco es un factor decisivo en su proyecto, porque está fijada por la legislación, relacionándola con el salario del habitante y con la superficie de las piezas, sin tomar en cuenta el valor propio de la vivienda (en la práctica el promedio de la renta es de un 3-6% del ingreso personal del habitante).

A través de su tipo de vivienda el arquitecto soviético debe crear el espacio de vida de una familia socialista, cuyos miembros todos tienen derechos verdaderamente iguales: ambos esposos trabajan, ambos estudian. Los niños se consideran jóvenes ciudadanos y requieren su “rincón rojo” y la trabajadora doméstica es una compañera, con escritorio, que asiste al tecnicum nocturno. Estos hombres todos quieren una habitación distinguida, con absorbedor de basura y calentada por la TEZ, central turbo-eléctrica de la ciudad.

En la “arquitectura industrial” el proyectante tiene que resolver el conjunto de máquinas y flores, porque los trabajadores, dueños de los talleres, bajo los “sheds” ultramodernos de sus fábricas, quieren la presencia animada de plantas en el ambiente de su trabajo diario. Estos colaboradores de la industria socialista, joviales y orgullosos, nos enseñan su fábrica, su casa cuna, su comedor común, su auditorio, su biblioteca y las diferentes platabandas de flores en su parque de descanso.

Este arquitecto soviético no debe asustarse ante tareas profesionales de tamaño extraordinario. Ni ante las tectónicas del canal “Volga-Moskva”, ni ante la altura de 415 metros del “Palacio de los Soviets” en Moscú. Tampoco debe aturdirse ante el dinamismo precipitado de ciertas construcciones. En Moscú, en los años 1935, 1936 y 1937, se obligó a los arquitectos a construir, dentro de un plazo de 150-200 días cada vez, 72, 150 y 71 escuelas normales, respectivamente, de 340 asientos cada una. En Tadshikistan, en 1939, millares de campesinos construyeron en solo 66 días el canal de Ferghana, de 270 kilómetros de longitud, con todos sus puentes, esclusas, etc., y los ingenieros-arquitectos tenían que acomodarse a tal ritmo extraordinario de ejecución, al que obligaba la masa entusiasmada.

Estas mismas masas intervienen en forma muy viva en la construcción de sus edificios. Para las nuevas estaciones del “metro” de Moscú ofrecieron las piedras más preciosas los trabajadores de las lejanas minas del Ural, de Karelia, de Crimea, insistiendo en que se reflejará en el conjunto arquitectónico del “metro” toda la riqueza geológica del país. Para el “Palacio de los Soviets” en Moscú los profesionistas elaboraron unos 400 anteproyectos mientras las masas mandaban y siguen mandando millares de proposiciones: asientos plegables y sumibles en el piso para la sala principal de unos 20,000 espectadores; un proyecto de abastecimiento de bebidas para unos 30,000 visitantes del edificio, elaborado voluntariamente por una brigada de obreros especializados en servicios de restaurante, etc., etc.

El arquitecto soviético está fuera del prejuicio moderno: “La arquitectura no es más que técnica”. Esta consigna está refutada por la voluntad misma de sus dueños: las masas. En su ambiente urbano, quieren ellos verse rodeados de obras artísticas que personifiquen los héroes del colectivo, los “estajanovistas” y los pioneros de las ciencias de su país. Quieren ellos honrar por medio de esculturas y pinturas murales a sus mejores constructores del socialismo.

A Krivonos, maquinista de locomotora; a Vinogradova, la mejor tejedora; a la koljosiana Demchenko, la famosa cultivadora de remolachas; al herrero Busyguin, iniciador de un nuevo procedimiento de trabajo metálico; al agrónomo Lisenko, creador de nuevas especies de plantas; a Papanin, explorador del Polo Norte; a Cherebichny, aviador especializado en vuelos árticos, y al minero Stajanov, iniciador de nuevos métodos de trabajo más productivos. Estas masas, que saben bien que son dueñas de la sexta parte del mundo, exigen una alta interpretación artística de su historia revolucionaria y de su vida colectiva. Por eso demandan una arquitectura rica y sincronizada con las demás artes.

Estas masas esperan que sus compañeros arquitectos se hagan intérpretes de sus culturas nacionales, de sus folklores regionales y de sus costumbres constructivas locales, desarrollándolos sin copiarlos. Hay que recordar que son dieciséis repúblicas, con más de ochenta idiomas y culturas nacionales, las que forman la URSS, y cada una está edificando el papel socialista de su propia cultura en plena libertad. Por eso la cultura soviética la forma el caleidoscopio de culturas nacionales, con su variedad multiforme, basado en un solo contenido: el socialista.

Finalmente estas masas exigen al arquitecto un profundo respeto a la herencia histórica. Porque no han sido conquistados por el proletariado ruso los palacios feudales y las iglesias

para destruirlos, sino para incorporarlos a un mundo nuevo y que estén al servicio de todos. Hoy estas obras maravillosas de los arquitectos clásicos rusos, de los Uitomsky, Rastrelli, Leblon; de los Bashenov, Kasanov, Rossi, Gilliardi, etc., han sido transformados en sanatorios, casas de descanso, museos y bibliotecas.

La cultura soviética no puede florecer sobre un montón de cascote. Cada cultura nueva está seleccionando lo mejor de la anterior para hacerla evolucionar. En la URSS nunca han quemado las obras inmortales de Pushkin, de Gogol, de Lermontov.

Aquellos nobles progresistas del tzarismo feudal son los antecesores de los revolucionarios literarios de hoy: de Alex Tolstoi, de Sholojov, de Pogodin. Por este camino ya se ha formado una literatura soviética de reputación mundial. ¿Por qué negarles entonces a los arquitectos soviéticos que echen por el mismo camino?

Aquel que realiza con mayor integridad todos estos principios es estimado como “maestro del realismo socialista” en arquitectura.

El 2 de abril de 1932 se publicó el decreto oficial que invitaba a todos los artistas, actores, músicos, arquitectos, escritores y cineastas, a disolver sus núcleos sectarios y a reunirse en organizaciones centrales, donde tendrían que continuar sus luchas fraternales por la cultura soviética. Pocos meses después fue fundado el SSA, Federación de Arquitectos Soviéticos.

Después de su familia y su taller, para el arquitecto soviético el SSA es el tercer centro de gravitación vital. Es el SSA el órgano social y profesional de sus luchas espirituales por la nueva arquitectura, de su perfeccionamiento profesional y de su incorporación social a su medio de peritos de la edificación. El sector local del SSA pone a disposición del miembro y de su familia, club, biblioteca, restaurante, campo deportivo y de juegos, y organiza gratuitamente posibilidades de natación, de deportes militares, de aviación, de paracaidismo, de tiro, de hipismo y automovilismo, y cursos de pintura, de danzas, de música y de lenguas. Por conducto del SSA el miembro puede procurarse un nuevo apartamento, billetes gratuitos o de precio reducido para un sanatorio en el Cáucaso, o un lugar en la casa de descanso para pasar el fin de semana con toda la familia (los de Moscú: en el famoso castillo de Sujanovo, estilo empire, perteneciente al SSA, a treinta kilómetros al sur de la capital). Sin que intervenga el SSA no se toman decisiones oficiales en asuntos de arquitectura, no se abre ningún concurso ni se hace ningún nombramiento.

Sus propios gastos los cubre el SSA mediante un reparto general de un 1/2-1% de todos los honorarios que ingresan a los trusts y talleres de proyectación. Además pagan cuotas modestas los miembros y candidatos (en 1936 eran de 6 rublos al año y los salarios obligatorios de los arquitectos oscilaban entre los 300 y los 1,500 rublos mensuales). El órgano oficial del SSA es la “ARJITECTURA SSSR”, revista mensual y sin anuncios, de 80 páginas, con una tirada de 6,500 ejemplares (1941), dirigido por el Srio. Gral. Arq. K. Alabián.

Según los principios soviéticos de colaboración en común, cada arquitecto miembro del SSA está obligado a someter a la crítica colectiva toda su producción profesional y el medio profesional por su parte, tiene el deber de ayudar al miembro en la elaboración de sus proyectos mediante una intervención fraternal y objetiva. (Aquella tesis occidental del “secreto profesional”, resultado del miedo a la competencia, que reina en los talleres privados, en la

URSS eliminaría automáticamente al arquitecto de su medio profesional). Es esta “crítica colectiva” por parte de los colegas o de los profanos, obreros, futuros habitantes, etc. el instrumento indispensable y eficaz en el curso de la labor creadora del arquitecto soviético. No hay aprobación de un proyecto por las autoridades sin que el autor presente las actas de esta crítica “coram público”.

De vez en cuando los arquitectos de una región van a visitar a los de otra. “Encuentro creador” se llama a estas entrevistas en común dedicadas al intercambio de experiencias y a estudios comparativos de la situación arquitectural y regional. La “Casa del Arquitecto” en Granatny Pereulok 7, de Moscú, está llena de la vida bulliciosa de más de 1,000 miembros y unos 500 candidatos jóvenes. Se suceden exposiciones, conferencias, cursos, recepciones, encuentros.

Se organizan “Representaciones de Artes aficionadas” y no se recatan los maestros más destacados en arquitectura en mostrar sus otras facultades en las danzas caucásicas, en el silbar artístico, en la caricatura dibujada. Se organizan encuentros interculturales con la Federación de actores o la de pintores para tratar los problemas comunes de la cultura soviética. Se organizan recepciones en honor de los mejores albañiles del “Metro”, de los exploradores del Polo Norte o de las mujeres soviéticas, ases del paracaidismo mundial.

El estado mayor profesional de la “Arquitectura Roja” se encuentra en la VAA, Academia Soviética de Arquitectura, de Moscú. Fundada en 1934, la VAA creció rápidamente y hoy es ya un organismo multiforme y compuesto de estos sectores:

- a). Instituto de Aspirantes.
- b). Instituto de Edificios de masas (Viviendas).
- c). Instituto de Urbanismo.
- d). Instituto de Edificios Sociales e Industriales.
- e). Gabinete de Técnica de la construcción.
- f). Gabinete de Historia y Teoría de la Arquitectura.
- g). Laboratorio de Cerámica, de Muebles y de Pintura aplicada.
- h). Museo de Arquitectura.
- i). Casa Editorial

El 31 de agosto de 1939 fueron nombrados los veinte primeros “Académicos de arquitectura”. Hoy ya son treinta y dos y entre ellos figuran arquitectos de reputación mundial, como los dos hermanos A. A. Vesnín y V. A. Vesnín; como el “clasicista” I. V. Sholtovski, como B. M. Iofán, co-autor del “Palacio de los Soviets”, y -entre los más jóvenes-- K. S. Alabián, arquitecto del “Teatro del Ejército Rojo”, y A. G. Mordvinof, iniciador de nuevos métodos rápidos de construcción.

La actividad pedagógica de la VAA se desarrolla en el “Instituto de Aspirantes”. Fueron sesenta nueve arquitectos formados los ue en 1940-41 se perfeccionaron en cursos de tres años para adquirir el diploma de “maestro-profesor en arquitectura”. Pues a este instituto son llamados

arquitectos selectos de todo el país que se han destacado en la práctica. Durante los tres años de perfeccionamiento en la VAA reciben el salario normal de arquitectos y se dedican, en colaboración con los académicos y demás profesores, a profundos estudios científico-arquitectónicos. Del Plan trienal de estudios, con un total de 3,756 horas, corresponden un 79.2% a proyectos, teoría e historia de la arquitectura, un 6.2% a cursos de arte, un 8.4% a idiomas extranjeros y un 6.2% a dialéctica e historia del materialismo. La proporción entre aspirantes profesores-maestros es casi de 1:1, lo que permite una intensificación extraordinaria de los estudios.

La recopilación y sistematización de los documentos históricos de la arquitectura rusa y soviética está concentrada en el “Museo de Arquitectura”, Donskai, Moscú, incorporado a la VAA. Sus cuatro sectores enseñan las cuatro épocas del desarrollo histórico de la arquitectura en el país:

- I. Arquitectura rusa de los siglos XI-XIV.
- II. Barroco ruso de los siglos XVII-XVIII.
- III. Clasicismo ruso y Empire ruso del siglo XIX.
- IV. Arquitectura soviética del siglo XX.

Además hay una colección de obras esculturales para edificios, y en este museo se guardan, entre otros, cuatrocientos anteproyectos, que se presentaron en los tres concursos para el “Palacio de los Soviets”. Mencionaremos otro sector muy activo de la VAA; La Editorial de arquitectura, pues son 43,800 obras en 701,000,000 de ejemplares las que fueron publicadas en 1940 por las editoriales del Estado. Entre estas las publicaciones de la “Editorial de la VAA” no se destacan por las cifras astronómicas de otras ediciones soviéticas, pues son de 2,000-5,000, sino por su alta calidad profesional. Así difunde la Editorial de la VAA los clásicos teóricos de la arquitectura, traducidos por primera vez al ruso, los Vitruvio, Alberti, Vignola, Palladio, Letarouilly, Viollet-le-Duc, Burckhardt, Gemueller, Brinkmann. Publica monografías de edificios soviéticos, popularizándolos en ediciones hasta de 20,000 o aún de 200,000 ejemplares. Publica obras científicas cuidadosamente elaboradas por los arquitectos especialistas de la VAA, resultado de estas nuevas formas de colaboración en común. Entre los últimos apuntaremos tres de alcance internacional: A. B. Bunin y M. G. Kruglova: Composición arquitectónica de las ciudades, 1940; Prof.V. A. Kuznetsov: Construcciones arquitectónicas, 1940; V. A. Shkvarikov: Planificación de la ciudades rusas en los siglos XVIII y XIX, 1939.

¿Hay algún otro país donde haya sido posible editar en el último decenio una literatura científico-arquitectural independiente, sin anuncios y sin fines comerciales accesorios?

El desarrollo histórico de la arquitectura soviética es idéntico al de las cuatro etapas económicas en la URSS. El Periodo de Reconstrucción y de la NEP (Nueva Política Económica) de 1923-1927 y los tres Planes Quinquenales de 1928-32, de 1933-37, y de 1938-42. A continuación dibujamos un borrador del cuadro arquitectural de estas cuatro épocas tan distintas:

## **El Período de Reconstrucción y de la NEP (1923-1927)**

Después de los sangrientos años de la Primera Guerra Mundial, de la Revolución Rusa de 1917 y de la Guerra Civil Rusa y contra los Intervencionistas (1918-1922) toda la intelectualidad avanzada de Europa y América presintió la erupción cultural del volcán bolchevique. Se pasaba por alto el hecho de que la creación de cada cultura verdaderamente nueva se lleva a cabo conforme a todos los actos del parto de la nueva sociedad misma. En el campo de la arquitectura los primeros innovadores no eran entonces los arquitectos, sino los pintores, cineastas, escultores, y dramaturgos, individualista anarquizante cada uno de ellos y luchador por su propio “Ismo”: Malevitch, papá del “suprematismo”, y Lisitzky, inventor del “prounismo”, Tatlin, el narciso del “tatlinismo”, y Rodshenko, Altman y Gabo, representantes del “constructivismo”, puro, purista o purificado. Las masas quedaron fuera, escucharon -entusiasmadas y boqui-abiertas) los poemas del gran poeta Vladimir Maiakovski y se entusiasmaron frente a sus “cuadros-ventanas” tan satíricos.

La famosa espiral de la “Torre de la Tercera Internacional” fue construida por Tatlin, cual castillo en el aire soviético. El artista-soñador Gabo compuso sus “construcciones cristalinas” con las trizas de la Rusia empobrecida. Ladovsky tenía la visión de una “Biblioteca Lenin” cilíndrica y Leónidov inventó nuevas formas de clubs para obreros, casi gaseométricas. En París, en la “Exposición de las Artes decorativas” de 1925, A. Melnikov presentó la primera tarjeta de visita: el fantástico “Pabellón de la URSS”. Se refugiaron en la VJUTEMAS de Moscú, especie de academia no-académica las sectas más sectarias de artistas. En ella se tiraban los trastos a la cabeza toda clase de maestros y entre una y otra discusión echaban miradas amorosas a la gran orquesta sinfónica que tocaba a Musorgsky sin batuta ni director, mientras el edificio se poblaba de estudiantes-obreros que se dedicaban al estudio, con grandes sacrificios, y listos todos para construir viviendas comunes, cocinas-fábricas y ciudades socialistas. Por las ventanas veían a las masas que reconstruían lo destruido y esperaban un futuro edificando con ladrillos y concreto armado soviético.

## **El Período del Primer Plan Quinquenal (1928-1932)**

Es el periodo de la edificación de la industria pesada y del agrupamiento de millones de trabajadores alrededor de las nuevas fábricas. El periodo de la colectivización en el campo. El periodo de la dinámica consigna: “Alcanzar y sobrepasar” a los países capitalistas. Todavía falta casi por completo el aparato de la edificación mecanizada e industrializada. Los pocos materiales de construcción se reservan para edificios industriales. Hay una falta tremenda de especialistas de todas las ramas de la construcción, entre ellos arquitectos y técnicos.

Hay crisis de viviendas; hay crisis de escuelas; hay crisis de vestidos. Todos ellos del tipo “Crisis del crecimiento”. La vieja intelectualidad rusa permaneció indiferente u hostil. Los pocos profesionistas científico-técnicos se concentraron en su gran mayoría en los principales centros de las repúblicas. La vasta provincia soviética se quedó sin arquitectos, sin ingenieros, sin técnicos. Todas las fuerzas se unieron en la edificación de los quinientos núcleos industriales, los de Magnetogorsk, Cheliabinsk, Molotov, Kusnetsk; del Dnieprogés, del canal del Báltico al

Blanco; a los “combinados” industriales, químicos, eléctricos, de papel y de máquinas de producción. Entre los núcleos rurales los sovjos, “Gigant” batió todos los records y su incubadora eléctrica tenía una capacidad para empollar 500,000 huevos a la vez. Entre otros, los arquitectos, reinaba la misma gigantomanía: “Combinados” de habitaciones de 1,000-3,000 habitantes en un solo bloque. Fábricas-cocinas para 10,000-25,000 comidas diarias. (En aquella época proyecté un “combinado” técnico-escolar para 12,000 alumnos, en la ciudad de Gorki). Junto a unos 12,000-14,000 especialistas extranjeros fueron importados cientos de arquitectos y técnicos, y en un solo día de octubre, en 1930, se fletaron dos vagones de urbanistas de Berlín a Moscú. A estos extranjeros, los soviéticos los trataron como rarísimos instrumentos de precisión, guardándolos en el algodón de las pocas viviendas modernas, dándoles el privilegio de una alimentación casi lujosa y salarios extraordinarios. Desde Europa y Estados Unidos estos especialistas foráneos llevaron consigo el bagaje de los últimos tipos de construcción supermecanizados y normalizados. El choque entre este concepto de ellos y la realidad soviética de entonces era a veces de carácter seísmico. Faltaban armamentos metálicos, triplay, cemento, vidrio, guarniciones. Valían oro los clavos y tornillos. Las construcciones favoritas eran las de madera carentes de elementos metálicos. Los pocos proyectos “occidentales” que fueron realizados eran defectuosos, agrietados, y no correspondían al clima. Los insectos rusos descubrieron muy pronto la riqueza en juntas de estos edificios, compuestos de elementos estandarizados, y la ejecución “industrializada” de la obra duraba mucho más que la tradicional del artesanado local “estilo viejo”. Por fin, bajo las nubes rosas del entusiasmo de las masas, se elevaron los primeros gigantes, listos y utilizables. El rastro “combinado de carne” de Leningrado, el “Dom ZIK”, “combinado de habitaciones” de Moscú, el “Palacio de la Industria” de Iarkov, el “Dnieprogés”, central hidroeléctrica ucraniana, el “combinado de papel” de Balajna. Se terminó la primera joya arquitectónica del país: el Mausoleo de Lenin en la Plaza Roja de Moscú. Para terminar, diremos que en aquella época la arquitectura industrial tomó la delantera. En las demás ramas arquitecturales se experimentaba en busca de nuevos tipos de edificios sociales, clubs, escuelas, sanatorios, etc., mientras el problema tan palpitante de la habitación quedaba muy a la zaga.

### **El Período del Segundo Plan Quinquenal (1933-1937)**

Es la época de la prosperidad naciente y el principio de una vida colectiva con bienestar. Los sueldos y salarios ascienden de 34,935,000 rublos en 1933 a 96,425,000 rublos en 1938. En el campo se mecanizan casi todos los trabajos del koljosiano. La producción industrial se acelera bajo los impulsos del “movimiento estajanovista”. A saltos se desarrolla la fabricación de zapatos, textiles, conservas. La vida de las masas anteriormente tan serena y severa, se llena de alegría. En las tiendas cooperativas aparecen los primeros modelos de la moda soviética. En los clubs y restaurantes se toca el “jazz” y se organizan bailes de sociedad. En las panaderías se venden sin restricción doce clases de pan. Los mejores estajanovistas son premiados con “leicas” y con “fords” de producción soviética. Surgen los primeros tipos de lámparas, cubiertos inoxidable, muebles acolchados, fabricados en la URSS. La nueva legislación matrimonial, con la prohibición del aborto y la restricción de los divorcios, estimula los debates sobre los problemas del interior de la familia soviética. Millares de cuadros

técnicos, nuevamente formados, permiten una amplia descentralización de los núcleos de planificación y de ejecución de obras y los empujan hacia la provincia.

En la “arquitectura pura” se desencadenan los primeros huracanes: sobre el “Palacio de los Soviets”, sobre los edificios del canal Volga-Moskva, sobre las estaciones del “Metro”. Hasta en las regiones más lejanas se construyen nuevas ciudades: Komsomolsk, a orillas del Río Amur en el Lejano Oriente; Igarka, a lo largo del Yenissei en la costa ártica; Karaganda, en los desiertos de Kasakstan del Asia Central. En los nuevos sistemas urbanísticos se abandonan los principios del “combinado mixto” de viviendas y núcleos colectivos. En los nuevos proyectos de manzanas, unidades de 2,000-4,000 habitantes, quedan cuidadosamente separadas las dos zonas de vida, la privada y la colectiva. Por un lado apartamentos para familias o casas para solteros, y por el otro clubs, casas-cuna, escuelas, tiendas colectivas, etc.

Los profesionistas extranjeros ya no son necesarios. Con paso vacilante entran en la escena arquitectónica los académicos de la preguerra. Junto con la juventud investigan nuevamente la herencia clásica y arqueológica. Poco a poco se forma aquella nueva síntesis entre lo histórico y lo moderno, entre el hallazgo nacional y la importación internacional, que se manifestó en el “Pabellón de la URSS”, en París, 1937 (Arq. B. M. Iofán) o en el “Sanatorio NKTP” en Kislovodsk (Arq. M. I. Ginsburg). Los jóvenes arquitectos buscan ardientemente nuevas formas de colaboración con los escultores, con los pintores y con los especialistas de la “arquitectura verde”: los creadores de parques. Y una mujer logró la interpretación escultural de este lirismo tan dinámico del ciudadano soviético, con acero inoxidable y una altura de veinticuatro metros: “Óbrero y koljosiana”, de Vera Mújina, en 1937.

### **La Reconstrucción de Moscú (1935-1944)**

En el entreacto del Segundo al Tercer Quinquenio el cronista de la arquitectura soviética tiene que anotar la tarea de la reconstrucción del Gran Moscú y su transformación, en diez años, en un capital de cinco millones de habitantes. Esta es la tarea-guía para muchas del urbanismo en la URSS. Empezó en 1932, con la elaboración de ocho anteproyectos por parte de ocho brigadas de urbanistas, y a esta transformación de la capital soviética le precedieron las tres etapas de la ejecución del “Metro”. La decisión definitiva fue tomada en la histórica sesión del “SOVNARKOM” (Consejo de comisarios del pueblo) del 10 de julio de 1935, aceptando como base de esta obra gigantesca el “Plan Stalin”, resultado del trabajo colectivo de cientos de especialistas durante tres años. En julio de 1940, fueron publicadas unas cifras que ilustran algunos de los resultados obtenidos en la realización del “Plan Stalin”, durante los primeros cinco años de su realización:

	1913	1935	1940
Crecimiento de población (en miles de habitantes)	1,724.8	3,659.8	4,342.0
Superficie de la ciudad (en hectáreas)		17,700	32,500

Distribución de energía eléctrica (en kilowatt por habitante)	87	505	715
Consumo diario de agua potable (en litros por habitante)	61.5	153.0	241.0
Tráfico mecanizado urbano (en millones de pasajeros)	259.6	2,037.7	2,731.1
Cantidad de abonos de gas (por 1,000 habitantes)	7.8	37.1	62.7
Consumo anual de gas (en cubómetros por habitante)	3.5	15.0	21.3
Niños en las escuelas normales (en miles de niños)	67.0	123.0	144.0
Camas para enfermos en hospitales (en miles de camas)	10.6	28.0	37.7
Camas para niños en casas-cuna (en miles de camas)	0.1	13.9	45.4
Libros en bibliotecas públicas (en miles de libros)	93.7	7,294.0	11,293.9
Libros en bibliotecas públicas (por 100 habitantes)	5.4	200.0	260.0
Presupuesto de la ciudad (en millones de rublos)		763.7	2,270.2
Egresos de la ciudad (por habitante)		207.51	390.07
Egresos para la educación (en rublos por habitante)		63.71	100.34
Egresos para la salubridad (en rublos por habitante)		62.54	116.34

En esta primera parte de la reconstrucción de Moscú, de 1935-1940 han sido construidos quinientos bloques de casas de apartamentos, de 7-9 pisos cada uno, con un total de 1,800,000 m<sup>2</sup> de superficie habitable y 379 escuelas normales de 880 plazas cada una. En 1939, de todas las casas de apartamentos en construcción, llegó a concentrarse un 52% en las trece arterias principales y en los tres bulevares concéntricos. Cada una de estas arterias está bajo la dirección de un solo arquitecto-maestro, responsable de toda la reconstrucción de tal sector de 0.8-2.0 kilómetros de longitud. La mayor parte de las nuevas zonas de habitación se encuentran en el sur-oeste de la ciudad, en la región boscosa y rural, ondulada por lomas y hondonadas y atravesada por las plateadas cintas de sus tranquilos arroyos. Es el típico paisaje ruso, donde pasó sus últimos años el gran poeta Máximo Gorki (1935), rodeado de abedules y del cariño de su pueblo.

## **El Período del Tercer Plan Quinquenal (1938-1942)**

En las tareas del Tercer Plan Quinquenal se destacan sobre todo las tres tendencias principales, que por supuesto influyen también en la arquitectura de esta época: alcanzar y sobrepasar en el sentido económico a los países capitalistas más desarrollados de Europa y a los Estados Unidos de América. Elevación del consumo en un 50-100% Elevación del nivel cultural y técnico de la clase obrera al nivel de ingenieros y técnicos.

Al principio del año 1939 fue organizado el “Comisariado del Pueblo para Materiales de construcción”, probablemente único ministerio de esta índole en todo el planeta. Es una manifestación clara del interés del pueblo y del gobierno soviéticos por los asuntos de la construcción. Un conocedor descubriría en este hecho una laguna visible de la economía de la construcción en la URSS. Es cierto que en el último censo del 20 de enero de 1939 se presentan por primera vez las nuevas profesiones de la industrialización de la obra: 15,000 obreros especialistas del armamento y 8,800 conductores de draga. En una declaración oficial del 20 de marzo de 1939 el gobierno reconoció expresamente el gran atraso en la industria de la edificación. Además se declaró la guerra a la gigantomanía de los proyectos, y se recomendó la organización de varios núcleos de tamaño medio en vez de un solo núcleo grande. Se hizo hincapié en la necesidad de afianzar enérgicamente los métodos de construcción rápida y se determinó para el Tercer Quinquenio el crecimiento de la productividad del trabajo en la construcción en un 75 por 100, y la rebaja del coste de los trabajos de construcción en un 12, por 100, en comparación con el nivel de finales del Segundo Quinquenio.

En el frente arquitectural del Tercer Quinquenio ocurrieron, hasta el tan ominoso 22 de junio de 1942, dos acontecimientos muy significativos, que son:

La “Exposición Nacional de Agricultura” de Moscú, de 1939-1941, y la distribución de los “Premios Stalin” en el medio arquitectural, del 20 de marzo de 1941. En la primera, en un terreno de 136 hectáreas, se dio un cuadro general de la agricultura en la URSS a la vez que preciosos índices sobre la arquitectura rural: se exhibieron los últimos tipos, estandarizados en el país mismo, de invernaderos, de silos, de establos electrificados. Se construyó la osada osamenta de un “Pabellón de Mecanización”. A través de unos veinte pabellones nacionales y regionales se mostraron veinte esfuerzos hacia la creación de arquitecturas nacionales. Entre ellos la perla del “Pabellón Uzbeco”. El 15 de marzo de 1941, el gobierno, con la ayuda del “Comité de Asuntos artísticos”, distribuyó por primera vez los “Premios Stalin” a los pioneros de todas las ramas de la cultura soviética: “Música, Pintura, Escultura, Arquitectura, Arte teatral, Ópera, Ballet, Cine; Prosa; Poesía; Drama y Crítica literaria”. Fue distribuida una suma de 7,150,000 rublos, repartidos en 41 primeros premios de 100,000 rublos cada uno y en 61 segundos premios de 50,000 rublos cada uno. Las decisiones del jurado nos indican con gran claridad el peso específico y la dirección de la cultura soviética actual. No fueron premiados los autores, sino las obras, y entre éstas las más realistas. Por lo tanto en arquitectura: El “Edificio de los Soviets” en Kiev (Arq. V. I. Sabolotny), las dos estaciones “Kievskaya” y “Komsomolskaya Ploshchad” en Moscú (Arq. D. H. Chechulin) y el nuevo “Instituto Marx-Engels-Lenin” en Tiflis (Arq. A. V. Shchusev). Todas estas cuatro obras premiadas, muy distintas en su estilo, reflejan sencillamente dos tendencias comunes: son ricas en su conjunto arquitectónico, en los detalles y en el material, y son de una ejecución cuidadosa y perfecta.

**HANNES MEYER.  
INFORMACIÓN BIOGRÁFICA**

México 1939-49	Llamado a México "el 1 de junio de 1939" por el Gobierno de Presidente Lázaro Cárdenas, Director del recién fundado Instituto de Urbanismo y Planificación dentro del Instituto Politécnico Nacional, IPN. Profesor de urbanismo. a- Estudio urbano de Iztapalapa, D.F. (13 000 E.) b- Investigación del espacio habitable de familias trabajadoras y asalariadas en el estado México D.F. (ambos exámenes con alumno del IPN).
Junio de 1941.	Cierre Instituto de Urbanismo y Planificación por falta de fondos. Arquitectura privada: a- Proyecto para el Centro Cultural y Deportivo de la Colonia Española en México, D.F. b- Proyecto para la Nueva Colonia Suiza, México, D.F.
Octubre 1942	Director Técnico del "Sector Vivienda para Trabajadores" en la Secretaría de Trabajo de México a- Proyección del Arbieter - Asentamiento "Lomas Becerra" en Tacubaya / México, D.F. (12.500 habitantes) b- Proyecto de asentamientos agrícolas de los Braceros (trabajadores agrícolas que regresan de EE. UU.) c- Proyectos tipo para bloques de departamentos en México.
Enero 1944	Arquitecto - Secretario (Presidente) de la Comisión de Planificación Hospitalaria y Clínicas del Seguro Nacional de México IMSS (Instituto Mexicano del Seguro Social) a- Proyecto para la red de clínicas en México. b- Elaboración del programa integral técnico-médico para el primer hospital del IMSS "Hospital de la Raza" en México, DF, (600 solicitudes, 1100 habitaciones, etc. con un policlínico para 2200 consultas diarias. 10,000 pacientes como Servicio anual. Costos de construcción: 16,000.000 pesos) (Actualmente en la construcción del edificio según Proyecto del Arq. E. Yáñez.)
Agosto 1945.	Coordinador Nacional del Comité de Escuelas del CAPCE. a- Organización de la primera "Exposición de Construcción Escolar" en el Palacio de Bellas Artes, México, D.F. (Planes para más de 700 escuelas en 26 Stanten México, aulas modelo para Standt & Land en tamaño natural Unterlanger de la planificación escolar de México) Éxitos 1944-45 b- Organización de una foto tec del edificio escolar 5.000 fotos en diseño estandarizado c- Organización del archivo de planos de los planos CAPCFE de 700 edificios escolares estandarizados. d- Organización de una exposición itinerante de la CAPFCE. 118 hojas cada una de 122-183 cm de alto, muchos modelos e-Organización del primer edificio escolar - Revista de México: "Construyamos Escuelas No.1" 1947 ss.
Diciembre hasta el 1947	f- Organización de la memoria "Memoria CAPFCE 1944-1946" especialmente su parte técnico-ilustrativa, así como su imagen estadística 3000 ejemplares / 420 páginas / formato 22 x 32 cm / más de 1000 ilustraciones.

Enero 1946.	Práctica privada como Arquitecto Urbanista.
Abril de 1949.	a- Estudio y planificación urbanística del centro balneario "Agua Hedionda" Cuautla, Morelos, elaboración de los planes de desarrollo detallados de este Baldeort con urbanización simultánea de la ciudad Cuautla (28.000 habitantes) para Banco de Obras Públicas.
	b- Perito balneológico para el desarrollo del Baldeortes Ixtapan de la Sal, que se encuentra en construcción. Valor de construcción 17.000.000. de pesos (comisión de la Nacional Financiera) c- Proyecto de desarrollo urbano de la "Manzana de Corpus Cristi, Avenida Juárez, México DF,) por cuenta del Banco Internacional y el Banco Nacional de México (12,500 m2 / construcción y terreno - costo 90,000,000 / edificios de gran altura hasta 33 plantas = 100 mh de altura) d- Opinión pericial sobre el rascacielos de Amsa, Paseo de la Reforma. 27 pisos -e Legation de Suisse: decoración interior del local comercial. f- Legation de C.R.S. : Ángulo del parque jardín.
1947-1949	Director técnico de la editorial La Estampa Mexicana en publicaciones Stelum honoríficas del taller cooperativo de arte gráfico popular en México, 1937-49. Junto a Lena Bergner: cuida el diseño y la tipografía  Ejecución de los siguientes portafolios gráficos e impresiones: a- Estampas de la Revolución Mexicana del TGP. 500 copias / 85 hojas / 1947 b- Jean Charlotte: Mexihkanantli 150 copias / 10 lintos en color / 1947 c- Leopoldo Méndez: Rio Escondido 150 copias / 10 linograbados / 1948 d- C.T.A.L. 1938-1948, TGP. 300 copias / 10 linograbados / 1948 e- Everardo Ramírez "At my Cities Edge" 75 copias / 15 xilografías, 1948. f- Cuatro series de postales ilustres del TGP 24.000 piezas, 1948. En formato mundial / 12 piezas cada una ... en carpeta g- actualmente En impresión: Álbum del "Taller de la Gráfica Popular, 1937-48" Edición 1800/186 Steinten, 32 x 17 cm / 450 Illustr.
Finales de 1949.	Regreso a Suiza. Sucursal de Prov en Crocifisso dei Savosa / Lugano / Ticino. Se interrumpieron los estudios teóricos para la elaboración de escritos arquitectónicos, enfermedad y fallecimiento el 19 de julio de 1954

México, D.F., 15 de abril de 1949.

*CV basado en el texto mecanografiado de Hannes Meyer (DAM NI, Inv. - No. 82 / 1-107); Inserción posterior de Lena Meyer-Bergner después de que ella copiara estos textos mecanografiados (DAM NI, Inv. - No. 82 / 1-106).*

## RELACIÓN DE IMÁGENES

**Imagen 1.** El Ing. Juan de Dios Bádiz muestra al presidente Don Lázaro Cárdenas del Río, la maqueta del proyecto de futuras instalaciones dentro del plantel de Santo Tomás Foto cortesía del Decanato del IPN.

**Fuente:** (Illán, 2009, p. 27)

**Imagen 2..** Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura en 1939. Fotografía cortesía del Decanato del IPN.

**Fuente:** (Illán, 2009, p. 28)

**Imagen 3.** Hannes Meyer de paseo con el arquitecto Carlos Leduc en los alrededores del Distrito Federal. En la fotografía lo vemos visitando la Pirámide de Tenayuca, en el Estado de México.

**Fuente:** Video, TV.UNAM.mx (Leidenberger, 2018)

**Imagen 4.** Croquis de Hannes Meyer en los alrededores del Valle de México.

**Fuente:** Video, TV.UNAM.mx (Leidenberger, 2018).

**Imagen 5.** Red de Escuelas en Construcción 1944 – 1945 – 1946. Mapa de estadísticas de la Red de Escuelas en Construcción del CAPFCE 1944-46 en la primera Exposición Nacional en el Palacio de Bellas Artes, 1945. Lena Bergner via Archivo de Arquitectos Mexicanos, FA UNAM.

**Fuente:** <https://www.tumbral.com/tag/Exposici%C3%B3n%20CAPFCE>

**Imagen 5.1.** Proyecto para los Bancos de México e Internacional, 1947.

**Fuente:** Revista Arquitectura, selección de arquitectura, urbanismo y decoración. No. 12 Abril de 1943

**Imagen 6.** Mapa de estadísticas de la Red de Escuelas en Construcción del CAPFCE 1944-46 en la primera Exposición Nacional en el Palacio de Bellas Artes, 1945 x Lena Bergner. Lena Bergner via Archivo de Arquitectos Mexicanos, FA UNAM.

**Fuente:**<https://www.tumbral.com/tag/Exposici%C3%B3n%20CAPFCE>

**Imagen 7.** Exposición Nacional del Programa Federal de Escuelas - CAPFCE en el Palacio de Bellas Artes, 1945 - Hannes Meyer, Lena Bergner, Francisco Mora e Isidro Ocampo. Fondo Enrique Yáñez / AAM de la FA-UNAM.

**Fuente:**<https://www.tumbral.com/tag/Exposici%C3%B3n%20CAPFCE>

**Imagen 8.** Sección dedicada las escuelas del Distrito Federal en la primera Exposición Nacional del Programa Federal de Escuelas - CAPFCE en el Palacio de Bellas Artes, 1945 - Hannes Meyer, Lena Bergner, Francisco Mora e Isidro Ocampo. Fondo Enrique Yáñez / AAM de la FA-UNAM.

**Fuente:**<https://www.tumbral.com/tag/Exposici%C3%B3n%20CAPFCE>

**Imagen 9.** Exposición anual del Programa federal de construcción de escuelas, 1945.

**Fuente:** Fondo Enrique Yáñez, AAM-FA

**Fuente:** <https://www.tumbral.com/tag/Exposici%C3%B3n%20CAPFCE>

**Imagen 10.** El Libro Negro del Terror Nazi en Europa, Editorial “El libro Libre” – México, 1943.

**Fuente:** [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:El\\_libro\\_negro\\_del\\_terror\\_nazi\\_en\\_europa.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:El_libro_negro_del_terror_nazi_en_europa.jpg)

**Imagen 11.** Hannes Meyer, Amate, 1948, dibujo para el Álbum TGP. © Hannes Meyer-Archiv, Deutsches Architekturmuseum, Fráncfort del Meno.

**Fuente:** De Arte y Política. Hannes Meyer y el Taller de Gráfica Popular. (FRANKLIN, <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2771/of-art-andpolitics?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=5c974f26e31ae5fdb16fe3b74af9d975>)

**Imagen 12.** El Ajusco, visto desde el Valle de Contreras, D.F. Grabado. 27.5 x 20.5 cm. 1947. Lena Bergner.

**Fuente:** <http://www.bauhaus-imaginista.org-/articles/2771/of-art-and-politics?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=5c974f26e31ae5fdb16fe3b74af9d975>

**Imagen 12.1.** Amate – Tree. Dibujo. 52 x 35 cm. 1948. Lena Bergner.

**Fuente:** <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2771/of-art-and-politics?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=5c974f26e31ae5fdb16fe3b74af9d975>

**Imagen 13.** Algunos miembros del Taller de la Gráfica Popular (TGP) durante una excursión de pintura por las cercanías de la Ciudad de México; de izquierda a derecha: Pablo O’Higgins, Lena Meyer, Raúl Anguiano, Leopoldo Méndez y Hannes Meyer.

**Fuente:** (Guzmán, 2004, p. 25)

**Imagen 14.** Dibujo de Hannes Meyer.

**Fuente:** (Leidenberger, 2018) video, tv.unam.mx

**Imagen 15.** Croquis de los recorridos que Hannes Meyer realizó en el Acueducto del Padre Tembleque.

**Fuente:** (Leidenberger, 2018) video, tv.unam.mx

**Imagen 16.** Original de la litografía de Hannes Meyer. Acueducto del Padre Tembleque, se ubica entre los límites del Estado de México y el Estado de Hidalgo.

**Fuente:** Hannes Meyer, Los Remedios, 1948. © Hannes Meyer-Archiv, Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main, foto: Uwe Dettma.

**Imagen 17.** Exposición URSS (Bellas Artes, 1942). ©Hannes Meyer-Archiv, Deutsches Architekturmuseum, Fráncfort del Meno.

**Fuente:** <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2771/of-art-and-politics?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=5c974f26e31ae5fdb16fe3b74af9d975>

**Imagen 18.** Exposición de la URSS (¿Bellas Artes? ¿1944?). © Hannes Meyer-Archiv, Museo Alemán de Arquitectura, Fráncfort del Meno.

**Fuente:** <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2771/of-art-and-politics?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=5c974f26e31ae5fdb16fe3b74af9d975>

**Imagen 19.** Lena Meyer-Bergner. 1972-02-21.

**Fuente:** Google Arts and Culture.

- Imagen 20.** Hannes Meyer director de la Bauhaus de Dessau. Hacia 1928.  
**Fuente:** (Ilustraciones Bauhaus Dessau 1925-1932,) (Wringler, 1972, p.474).
- Imagen 21.** Hannes Meyer: asentamiento de Freidorf, una de las dos pequeñas calles laterales al oeste con los tipos de casas I y IA. Freidorf 1922.  
**Fuente:** (Koch, 1989, p.45)
- Imagen 22.** Hannes Meyer: asentamiento de Freidorf, plano del sitio, axonometría del espectáculo de vuelo, perfiles de calles y explicaciones para la planificación de la implementación, 8.12. 1920. Pag. 41. Imagen 5.  
**Fuente:** (Koch, 1989, p.41)
- Imagen 23.** Proyecto para el concurso de arquitectura para la construcción Petersschule en el casco antiguo de Basilea, 1926. Arquitecto Hannes Meyer, Basilea, Bauhaus-Dessau. Arquitecto Hans Wittwer.  
**Fuente:** (Wittwer, 1989, p.79)
- Imagen 24.** Maqueta para el proyecto de la Petersschule, Basilea. Hannes Meyer en colaboración con H. Wittwer, 1926  
**Fuente:** (Wittwer, 1989. P. 82)
- Imagen 25.** Hannes Meyer, Hans Wittwer, Petersschule, Basilea, 1926;  
**Fuente:** (Wittwer, 1989. p. 82)
- Imagen 26.** Hannes Meyer, Hans Wittwer: Draft Petersschule, Basel, variante de la revisión del borrador del concurso, 1927; Perspectiva desde el noroeste con edificios adyacentes.  
**Fuente:** (Wittwer, 1989. p. 84)
- Imagen 27.** Hannes Meyer, en el periodo de 1928, no se formó en la Bauhaus, visitó la Bauhaus por primera vez en diciembre de 1926 (inauguración del edificio) y en abril de 1927 fue incorporado como docente en la sección de arquitectura de la que poco después pasó a ser director.  
**Fuente:** (Wringler, 1972, p.421).
- Imagen 28.** Hans Wittwer 1928, fue a la Bauhaus junto con Meyer en 1927, primero fue ayudante en la sección de arquitectura en 1928 fue promovido a profesor ordinario y diseñador jefe.  
**Fuente:** (Wringler, 1972, p.421).
- Imagen 29.** Hannes Meyer, Hans Wittwer: borrador del concurso del Palacio de la Liga de Naciones, Ginebra, 1927; Axonometría del suroeste. Proyecto no realizado.  
**Fuente:** (Wittwer, 1989, p. 93).
- Imagen 30.** Hannes Meyer y Hans Wittwer . Proyecto para el concurso de la Secretaria de la Sociedad de Naciones en Ginebra Suiza, 1926.  
**Fuente:** (Wittwer, 1989, p.---).
- Imagen 31.** Borrador, axonometría del suroeste.  
**Fuente:** (Dokumentation, 1972, p. 115)

- Imagen 32.** Escuela Federal del Sindicato General de Trabajadores de Alemania (ADGB), en Bernau, Suiza. 1928-1930. Fliegerbild der Gesamtanlage von Süden. Imagen aérea de toda la instalación desde el sur.  
**Fuente:** (Documentation, 1989. p. 199)
- Imagen 33.** Hannes Meyer, Escuela Federal de la Federación General de Sindicatos Alemanes (ADGB). Bernau, cerca de Berlín, vista aérea, construida en 1928-1930  
**Fuente:** (Wingler, 1962, p.481)
- Imagen 34.** Vista noroeste de los edificios residenciales A-E en construcción.  
**Fuente:** (Dokumentation-Bundesschule des ADGB, p.206)
- Imagen 35.** Exterior de la escuela de Bernau.  
**Fuente:** (Dokumentation-Bundesschule des ADGB, p.206)
- Imagen 36.** Theo Van Doesburg.  
**Fuente:** <https://moovemag.com/2014/05/theo-van-doesburg-y-el-neo-plasticismo/>
- Imagen 37.** Theo van Doesburg y el Neo-Plasticismo  
**Fuente:** <https://moovemag.com/2014/05/theo-van-doesburg-y-el-neo-plasticismo/>
- Imagen 38.** Theo van Doesburg y Cornelis van Eesteren. Proyecto de Contra-Construcción (Axonométrica). 1923.  
**Fuente:** <https://www.moma.org/collection/works/232>
- Imagen 39.** Theo van Doesburg. Rhythmus eines russischen Tanzes. 1918 | pinturas.  
**Fuente:** <https://www.moma.org/collection/works/232>
- Imagen 40.** Theo van Doesburg. Composición XII, en blanco y negro. Oeffentlichekaun Kuntsammlung (Emanuel Hoffmann – Stiftung) Basilea. 1918.  
**Fuente:** (Cirlot, 1972, p. 492)
- Imagen 41.** Hannes Meyer: o.T. (Horizontal / Vertical / Construcción) Linóleum, 1925/26.  
**Fuente:** (Dokumentation, 1972, p. 67)
- Imagen 42.** Piet Mondrian. Sección del Mapa del mundo. Desde 1913 experimentó un claro avance hacia la abstracción que culminó en 1917 con el abandono definitivo del referente externo.  
**Fuente:** [https://www.tallerdearterivas.com/2020/02/piet-mondrian\\_5.html](https://www.tallerdearterivas.com/2020/02/piet-mondrian_5.html)
- Imagen 43.** Hannes Meyer: o.T. (Abstracción Horizontal / Vertical), Tiras de cellon sobre un fondo de cellon.  
**Fuente:** (Dokumentation, 1972, p. 69)
- Imagen 44.** Hannes Meyer: o.T. (Arquitectura Abstracta I), Linóleo, 1925/1926.  
**Fuente:** (Dokumentation-Freie künstlerische Arbeiten p.62)
- Imagen 45.** Hannes Meyer: o.T. (Arquitectura Abstracta II), 1925/1926  
**Fuente:** (Dokumentation-Freie künstlerische Arbeiten p.63)

- Imagen 46.** Hannes Meyer: Lino Co-op, Linóleo, 1925.  
**Fuente:** (Dokumentation-Freie künstlerische Arbeiten p.63)
- Imagen 47.** Hannes Meyer: Vitrina Co-op, con productos Co-op, exhibidos en Gante y Basilea, Ejecución, 1925. Fotografía: Th. Hoffmann  
**Fuente:** (Dokumentation-Freie künstlerische Arbeiten. p.62)
- Imagen 48.** Esquema de enseñanza de la Bauhaus, 1923.  
**Fuente:** (Droste, 1989, p. 138)
- Imagen 49.** Walter Gropius en Weimar, 1920. Ilustraciones Bauhaus estatal, Weimar, 1912-1925.  
**Fuente:** (Wringler, 1972, p.247)
- Imagen 50.** Vista aérea del edificio de la Bauhaus. 1926.  
**Fuente:** (Wringler, 1972 p. 184-185)
- Imagen 51.** Maestros de la Bauhaus, en el corredor que comunicaba el primer piso de edificio de los talleres con el ala de la escuela profesional. Diciembre de 1926. De izquierda a derecha. Wassily Kandinsky y su esposa Nina, Georg Muche, Paul Klee, Walter Gropius. En ese corredor, en el piso de debajo de la zona que unía el edificio de talleres con el ala de la escuela profesional, estaban las oficinas administrativas, y en el piso de arriba se alojaba la sección de arquitectura.  
**Fuente:** (Wringler, 1962, p. 392)
- Imagen 52.** Anuncio de la Bauhaus en "Red", 1929 H.1S.30  
**Fuente:** (Droste, 1989, p. 143)
- Imagen 53.** Las firmas de Hannes Meyer y de los profesores ordinarios e invitados nombrados por él: Hannes Meyer, Hans Wittwer, Alfred Arndt, Edvard Heiberg, Ludwig Hilberseimer, Walter Stam, Friedrich Engemann, Anton Brenner.  
**Fuente:** (Wringler, 1972 p. 172)
- Imagen 54.** Impresión de un collage (copyright desconocido) de una revista japonesa publicada por Meyer 1930.  
**Fuente:** (Droste, 1989, p. 164)
- Imagen 55.** Enseñanza de arquitectura de Hannes Meyer. Tabla para el estudio de las relaciones con el vecindario y con el exterior en un bloque, 1929.  
**Fuente:** (Droste, 1989, p. 165)
- Imagen 56.** Plano para la organización racional de la obra Suburbio de Dessau-Törten (año de construcción 1926).  
**Fuente:** Los documentos de la Bauhaus, La Bauhaus en Dessau (era H. Meyer) (Wringler, 1972 p. 171)
- Imagen 57.** El barrio de Dessau-Törten, cuyos tres primeras secciones fueron construidas por Gropius 1926-1928, ampliado y proyectado por Hannes Meyer en 1928, quien hizo intervenir en la elaboración a la Sección de Arquitectura de la Bauhaus  
**Fuente:** (Wringler, 1972 p. 171)

- Imagen 58.** La sección de Arquitectura fue dirigida durante este periodo por Hannes Meyer, que dio personalmente lecciones teóricas. La enseñanza en la Sección de Arquitectura  
**Fuente:** (Wringler, 1972 p. 184-185)
- Imagen 59.** Wassily Kandinsky y Paul Klee, 1929 Foto: Nina Kandinsky y Lily Klee  
**Fuente:** (Kesten, 1972, p.127)
- Imagen 60.** Necrología para la Bauhaus de Dessau. Página del periódico. Del "Neue Leipziger Zeitung" 4 de septiembre de 1932. En las dos fotografías: Mies van der Rohe y Gropius. "¿Fin de la Bauhaus? Quiera el cielo que no sea así, porque nuestra Bauhaus es necesaria para la arquitectura como el pan para el hombre. Este era el lugar en que los estudiantes, sin que se les inculcara la tradición podían hablar ensayando y volviendo a ensayar, la vía de las buenas formas del arte.  
**Fuente:** (Wringler, 1972, p.532)
- Imagen 61.** Hannes Meyer, Director de la Bauhaus, 1928-1930 y un representante importante del funcionalismo en la arquitectura de la nueva construcción.  
**Fuente:** (Droste, 1972, p.8)
- Imagen 62.** Salida de la Bauhaus en Dessau, 1930: Bela Scheiffer, Antonio.  
**Fuente:** (Tolziner, 1989, p.249)
- Imagen 63.** Ex-Alumnos de la Bauhaus en la manifestación del 1 de mayo de 1931 en Moscú.  
**Fuente:** (Tolziner, 1989, p.250)
- Imagen 64.** Portada del catálogo de la exposición "Bauhaus Dessau 1928-1930", Moscú. 1931 de mayo de Gebhard, 1930.  
**Fuente:** (Tolziner, 1989, p.253)
- Imagen 65.** Sala de la exposición "Bauhaus Dessau, 1928-1930" en el Museo Estatal de Arte Nuevo Occidental de Moscú 1931.  
**Fuente:** (Tolziner, 1989, p.254)
- Imagen 65.1.** Sala de la exposición "Bauhaus Dessau, 1928-1930" en el Museo Estatal de Arte Nuevo Occidental de Moscú 1931.  
**Fuente:** (Tolziner, 1989, p.254)
- Imagen 65.2.** Certificado de la agencia comercial de la URSS en Berlín para Hannes Meyer del 11, 10, 1930.  
**Fuente:** (Jung, 1989, p.268)
- Imagen 65.3.** Certificado de arquitectura académica de Hannes Meyer, 15.4.1934bis 28.10.1935 trabajó como jefe científico de investigación en el campo de la edificación residencial y pública.  
**Fuente:** (Jung, 1989, p. 286)
- Imagen 66.** Philipp Totziner, Anotinine Urban, Tibor Weiner, Hannes Meyer (consultor) concurso de diseño Palacio de los Soviets Moscú, 1931. Fotografía 39.  
**Fuente:** (Tolziner, 1989, p.256)

- Imagen 67:** Philipp Totziner, Anotinine Urban, Tibor Weiner, Hannes Meyer (consultor) concurso de diseño Palacio de los Soviets Moscú, 1931. Fotografía 40.  
**Fuente:** (Tolziner, 1989, p.256)
- Imagen 68.** Philipp Totziner, Anotinine Urban, Tibor Weiner, Hannes Meyer (consultor) concurso de diseño Palacio de los Soviets Moscú, 1931. Fotografía 48.  
**Fuente:** (Tolziner, 1989, p.260)
- Imagen 69.** Hannes Meyer. Plan de ampliación y reconstrucción del Gran-Moscú, 1932, Esquema General.  
**Fuente:** (Jung, 1989, p. 270)
- Imagen 70.** Hannes Meyer. Plan de ampliación y reconstrucción del Gran Moscú, 1932, Esquema General.  
**Fuente:** (Jung, 1989, p. 270)
- Imagen 71.** Hannes Meyer. Plan de ampliación y reconstrucción de Gran-Moscú, 1932, reconstrucción del centro.  
**Fuente:** (Jung, 1989, p. 272-273)
- Imagen 72.-** Hannes Meyer. Plan de ampliación y reconstrucción de Gran-Moscú, 1932, reconstrucción del centro.  
**Fuente:** (Jung, 1989, p. 274)
- Imagen 73.** Hannes Meyer. Plan de ampliación y reconstrucción de Gran-Moscú, 1932, reconstrucción del centro.  
**Fuente:** (Jung, 1989, p. 275)
- Imagen 74.** Hannes Meyer. Planificación de la nueva ciudad Nishni Kurinsk - 1932  
**Fuente:** (Jung, 1989, p.278)
- Imagen 75.** Hannes Meyer, Planificación de la nueva ciudad Sozgorod a Gorkach como extensión entre Molotowo y Perm, 1932.  
**Fuente:** (Jung, 1989, p. 279)
- Imagen 76.** Hannes Meyer. Documentación "Birobidscha" en el Zeitscherift "URSS en construcción en 1935.  
**Fuente:** (Jung, 1989, p. 282)
- Imagen 77.** Imagen. "Birobidscha", construyendo una casa de dos pisos, 1933. Fotógrafo: Hannes Meyer.  
**Fuente:** (Jung, 1989, p. 282)
- Imagen 78.-** Hannes Meyer. Inventario de las instalaciones administrativo-económicas en la localidad existente de Birobidscha", 1934  
**Fuente:** (Jung, 1989, p. 284)
- Imagen 79.-** Hannes Meyer. Hogar infantil cooperativo. Mümliswil, 1937-39, vista sureste.  
**Fuente:** (Dokumentation, 1989, p. 295)

**Imagen 80.** Vista al patio de la cochera, dormitorio y "sala abierta" para deportes, juegos, tumbonas y estacionamiento.

**Fuente:** (Dokumentation, 1989, p. 297)

**Imagen 81.** Bosquejo del plano del sitio. Estudio del diseño de 1938

**Fuente:** (Dokumentation, 1989, p. 296)

**Imagen 82.** Planos de piso planta alta, tipo habitación para 4 niños, 10-16 años, y 4 niños, 6-10 años. Habitación de tipo transversal para 4 niños, de 10 a 16 años. 5 de diciembre de 1937

**Fuente:** (Jung, 1989, p. 297)

**Imagen 83.** Plano del jardín 8 de marzo de 1939.

**Fuente:** (Dokumentation, 1989, p. 300)

**Imagen 84.** Vista sureste de la construcción realizada en 1937.

**Fuente:** (Dokumentation, 1989, p. 302)

**Imagen 85.** Niños debajo del dosel en la esquina del patio entre el ala sur y este.

**Fuente:** (Dokumentation, 1989, p. 302)

**Imagen 86.** Hannes Meyer en su habitación en Moscú.

**Fuente:** (Jung, 1989, p.287)

**Imagen 87.** Lena Meyer-Bergner en su habitación en Moscú.

**Fuente:** (Jung, 1989, p. 287)

**Imagen 88.** Proyecto y construcción de la Rectoría General, Universidad Autónoma Metropolitana. 1993-1998, ubicación: Prolongación Canal de Miramontes no. 3855, Col Ex-Hacienda de Tlalpan, Delegación Tlalpan.

**Fuente:** <https://www.info7.mx/nacional/liberaran-estudiantes-la-rectoria-general-de-la-uam/1581622>

**Imagen 89:** Centro Médico Nacional IMSS. (1954 – 1958) fotografía de los años sesenta. Conjunto, planeado por el arquitecto Enrique Yáñez.

**Fuente:** <https://www.eluniversal.com.mx/galeria/metropoli/cdmx/la-ciudad-en-el-tiempo-centro-medico-nacional>

**Imagen 90.** Hospital La Raza. (1946-1952) obra realizada por Enrique Yáñez.

**Fuente:** [https://www.mural.ch/index.php?kat\\_id=w&sprache=spa&id2=4345&alimit=0&prozess=1&submitted=2&submitted2=](https://www.mural.ch/index.php?kat_id=w&sprache=spa&id2=4345&alimit=0&prozess=1&submitted=2&submitted2=)

**Imagen 91.** Hospital General del Centro Médico Nacional La Raza.

**Fuente:** <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/sociedad/hospital-de-especialidades-de-la-raza-cumple-40-anos-de-estar-la-vanguardia>

**Imagen 92.** Anteproyecto de un Hospital en Uruapan. 1938. Isométrico. 95x73cm. Tipo de documento: COPIA. Registro UAM-A: 5

**Fuente:** [http://cosei.uam.mx/pdf/Planos\\_CARLOS\\_LEDUC.pdf](http://cosei.uam.mx/pdf/Planos_CARLOS_LEDUC.pdf)

- Imagen 93.** Proyecto: Centro Médico de Investigaciones de Oncocercosis. 1939.  
Perspectiva. Tipo de documento: COPIA 39x24 cm. Registro UAM: 17.  
**Fuente:** [http://cosei.uam.mx/pdf/Planos\\_CARLOS\\_LEDUC.pdf](http://cosei.uam.mx/pdf/Planos_CARLOS_LEDUC.pdf)
- Imagen 94.** Proyecto: Casa para trabajadores de la Finca Guatimoc, 1943. Perspectiva.  
22x40cm.  
**Fuente:** [http://cosei.uam.mx/pdf/Planos\\_CARLOS\\_LEDUC.pdf](http://cosei.uam.mx/pdf/Planos_CARLOS_LEDUC.pdf)
- Imagen 95.** Proyecto: Escuela de Artes y Oficios en Juchitán. 1944. Isométrico. 69x46cm.  
**Fuente:** [http://cosei.uam.mx/pdf/Planos\\_CARLOS\\_LEDUC.pdf](http://cosei.uam.mx/pdf/Planos_CARLOS_LEDUC.pdf)
- Imagen 96.** Jorge L. Medellín, Maison du Mexique, París, 1951-53 (fuente: structurae.net).  
La Casa de México en París fue un edificio proyectado en 1951 por Jorge L. Medellín.  
<https://www.arquine.com/reproporcionando-la-arquitectura/>
- Imagen 97.** La construcción de la Estación Buenavista, 1959, estuvo a cargo del arquitecto Jorge L. Medellín y se inauguró la nueva estación durante la presidencia de Adolfo López Mateos.
- Imagen 98.** El 8 de marzo de 1959, durante el gobierno presidido por el presidente Adolfo López Mateos, se puso en servicio la nueva Estación de Ferrocarriles Nacionales de México.  
**Fuente:** <http://www.mexicomaxico.org/Tranvias/ESTACIONES%20FC/Estaciones.htm>
- Imagen 99.** Proyecto y reconstrucción del Archivo General de la Nación, realizado por el Arquitecto Jorge L. Medellín. Fotografía de Luis Salmerón. 2014.  
**Fuente:** <http://www.wikimexico.com/articulo/el-archivo-general-de-la-nacion>
- Imagen 100.** Interior del Archivo General de la Nación *Foto: Lulú Urdapilleta*  
**Fuente:** <https://www.maspormas.com/especiales/archivo-general-de-la-nacion-2/>
- Imagen 101.** Alberto Beltrán García, El Éxodo, S/f, Linografía, 50.2 x 65.5 cm soporte / 29.5 x 57.2 cm (imagen), Acervo Académico de Artes.  
**Fuente:** <https://academiadeartes.org.mx/miembros/beltran-alberto/>
- Imagen 102.** Alberto Beltrán García. Alegoría contra la reacción. Linoleografía, 14.8 cm x 16.2 cm.  
**Fuente:** (Posada, Méndez, Beltrán, 1981, p. 41)
- Imagen 103.** Alberto Beltrán García, Lluvia Radioactiva, S/f, Linografía, 50.3 x 32.5 cm soporte / 27 x 16.2 cm (imagen), Acervo Académico de Artes.  
**Fuente:** <https://academiadeartes.org.mx/miembros/beltran-alberto/>
- Imagen 104.** Instituto de Planificación y Urbanismo I.P.N., octubre de 1940, Plan de Estudios  
**Fuente:** (López, 1989, p. 174)

- Imagen 105.** Léna Bergner-Meyer. Tinta negra y grafito, 1943. **Fuente:** Imaging Department © President and Fellows of Harvard College Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Gift of Markus Michalke in honor of Timotheus R. Pohl, 2007.193.
- Imagen 106.** Léna Bergner-Meyer, técnica de tejido, detalle del telar, tinta negra y grafito, 1943. **Fuente:** Imaging Department © President and Fellows of Harvard College Harvard Art Museums/ Busch-Reisinger Museum, Gift of Markus Michalke in honor of Timotheus R. Pohl, 2007.200.
- Imagen 107.** Léna Bergner-Meyer. Tinta negra y grafito, 1943. **Fuente:** Imaging Department © President and Fellows of Harvard College Harvard Art Museums/Busch- Reisinger Museum, Gift of Markus Michalke in honor of Timotheus R. Pohl, 2007.196.
- Imagen 108.** “Tejido para cortinas de hilo de algodón y artisela en dos colores con una multitud de ligamentos,” 1935. **Fuente:** Arquitectura y Decoración 16 (septiembre de 1939).
- Imagen 109.** Tejido de Jacquard de hilo de algodón, 1935. **Fuente:** Arquitectura y Decoración 16.
- Imagen 110.** Léna Bergner, dibujo de proyección isométrica, boceto original para El metro subterráneo. **Fuente:** Colección The Metropolitan Museum of Art.
- Imagen 111.** “La artista trabajando en su telar para gobelinos y tapetes con nudo.” **Fuente:** Arquitectura y Decoración 16 (septiembre de 1939).
- Imagen 112.** Tapete Romba, 1938. **Fuente:** Arquitectura y Decoración 16 (septiembre de 1939).
- Imagen 113.** Planta de EL PALACIO DE LAS NACIONES EN GINEBRA. 1926-1927  
**Fuente:** Revista Arquitectura y decoración, núm. 12, pp. 239. México, 1938.
- Imagen 114.** Palacio de las Naciones, Ginebra, Suiza.  
**Fuente:** Revista Arquitectura y decoración, núm. 12, pp. 236. México, 1938.
- Imagen 115.** Vista Aérea del ADGB  
**Fuente:** Revista Arquitectura y decoración, núm. 12, pp. ---. México, 1938.
- Imagen 116.** Vista Aérea del ADGB  
**Fuente:** Revista Arquitectura y decoración, núm. 12, pp. ---. México, 1938.
- Imagen 117.** Planos que muestran el proyecto del ADGB, plantas y cortes.  
**Fuente:** Revista Arquitectura y decoración, núm. 12, pp. ---. México, 1938.
- Imagen 118.** Planos de las casas de los profesores del ADGB, plantas y cortes.  
**Fuente:** Revista Arquitectura y decoración, núm. 12, pp. ---. México, 1938.
- Imagen 119.** Tabla de inversiones y valor de la construcción.  
**Fuente:** (Noelle, 2002, p71)
- Imagen 120.** Tabla de producción de materiales para la construcción.  
**Fuente:** (Noelle, 2002, p72)
- Imagen 121.** Tabla de la composición social de la URSS.  
**Fuente:** (Noelle, 2002, p72)

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDA, E. (2006). Historia de la arquitectura mexicana. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España.
- ANDA, E. de (2008). Vivienda colectiva de la modernidad en México. Los multifamiliares durante el periodo presidencial de Miguel Alemán (1946-1952). México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- ARAI, A; CACHO, R; GUERRERO, E y HERNÁNDEZ B. (1938). “Proyecto de la ciudad obrera de México”, Arquitectura y Decoración. Revista mensual de arte, núm. 11 (septiembre) pp. 203-216.
- CIRLOT, J. (1972). Arte del Siglo XX. Arquitectura y Escultura. Editorial Labor, S.A., Barcelona, España.
- CISNEROS, A. (1993). La ciudad que construimos. México: UAM Iztapalapa.
- CUEVAS, J. (1923). “Primeras hiladas para nuestro arte cívico”, Anuario 1922-1923. Sociedad de Arquitectos Mexicanos (1923): 68-77”, en Carlos Ríos Garza, ed., Anuario SAM 1922-1923, ed. digital. México: Facultad de Arquitectura, UNAM (Raíces digital, 1).
- DROSTE, M. y KLEINERRÜSCHKAMP, W. (1989). “Hannes Meyer. 1889-1954. Achitekt, urbanist, lehrer”. Editorial Wilhem Ernts & Sohn. Berlín, Alemania.
- DROSTE, M. (1989). “Unterrichtsstruktur und Werkstattarbeit am Bauhaus unter Hannes Meyer”, en Hannes Meyer 1889-1954. Architekt urbanist lehrer. Catalogue /Exposition of the Bauhaus Archive Berlin and the Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main. Berlín: Ernst and Sohn.
- DUSSEL, S. (1995). “La arquitectura de Hannes Meyer y Max Cetto: de la modernidad alemana a la mexicana”, en Renate von Hanffstangel et al., coords., México: el exilio bien temperado. Puebla: UNAM/Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas/Instituto Goethe México.
- ESENCIA Y ESPACIO, Nueva época, revista semestral, número 28 enero-junio 2009. Instituto Politécnico. Nacional. México, D.F.
- FRANKLIN, R. (1997). “Hannes Meyer in Mexico”. Haifa: Haifa Technion-Israel Institute of Technology, tesis de doctorado.
- FRANKLIN, R y MÜLLER, W. (2017). El principio coop: Hannes Meyer y el concepto del diseño colectivo. Goethe-Institut México, D.F.
- GARCÍA-GARRIDO, S. (2018). “Imprenta y tipografía en la Rusia de la Revolución. Del radicalismo sin objetivo a experiencia del futuro”, en: *Arte, Individuo y Sociedad*. Ediciones Complutense, Madrid, España.
- GORELIK A. y LIERNUR F. (1993). *La sombra de la vanguardia: Hannes Meyer en México 1938-1949*. Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- GUZMÁN, A. (2005). Alberto Beltrán, el Maestro, en: Apuntes, retratos y testimonios de un artista inolvidable. Homenaje a Alberto Beltrán. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de Culturas Populares e Indígenas. México, D.F. pp. 85
- GUZMÁN, X. (2004). Carlos Leduc. Vida y Obra. Universidad Autónoma de México. Facultad de Arquitectura. México, D.F.

- HAYES, M. (1992). *Modernism and the posthumanist subject. The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*, Cambridge, Mass, MIT Press, USA.
- IGLESIAS, P. (1987) [1982] "Aproximación a la teoría de la renta del suelo", en Patricio Iglesias (comp.) *La teoría de la renta del suelo*, Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Azcapotzalco, México, pp. 10-28.
- IGLESIAS, P. "La Política Financiera Pública del DF, 1970-1983", en *Revista A*. Vol. VI, No. 15, mayo-agosto, UAM-A, México, (1985).
- JUNG, K. (1989). "Planung der sozialistischen Stadt. Hannes Meyer in der Sowjetunion, 1930-1936. En hannes meyer 1889-1954 architekt urbanist lehrer, Catalogue/Exposition of the Bauhaus Archive Berlin and the Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main. Berlín: Ernst and Sohn.
- KIEREN, M. (1989). *Der architect Hannes Meyer. Bauhaus-arc. Berlin, Alemania*.
- KIEREN, M. (1990). *Hannes Meyer. Dokumente zur Frühzeit. Architektur-und Gestaltungsversuche, 1919-1927*. Heiden, Switzerland, Arthur Niggli.
- KIEREN, M. (1989). "'Die neue baulehre ist keine stil-lehre'. Hannes Meyer als Architekt und Lehrer am Bauhaus Dessau", *Archithese*, vol. 34, núm. 5.
- KLEINERÜSCHKAMP, W. (1989). "Exilarchitektur: Hannes Meyer in Mexiko", en Hannes Meyer 1889-1954 Architekt Urbanist Lehrer. Catalogue/Exposition of the Bauhaus Archive Berlin and the Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main. Berlín: Ernst and Sohn.
- LEIDENBERGER, G. (2018). "Architect Hannes Meyer: globetrotting modernist and socialist in a tumultuous world, 1889-1954"
- LEIDENBERGER, G. (2014a). "'Todo aquí es volcánico': el arquitecto Hannes Meyer en México, 1938 a 1949", en Laura Rojas y Susan Deeds, coords., *México a la luz de sus revoluciones*, vol. 2. México: El Colegio de México.
- LEIDENBERGER, G. (2014b). "La colonia obrera Lomas de Becerra (1942-1943) del arquitecto Hannes Meyer. Proyecto pionero de la vivienda social en México", en Héctor Quiroz Rothe, comp., *Aproximaciones a la historia del urbanismo popular. Una mirada desde México*. México: Facultad de Arquitectura, UNAM.
- LIERNUR, F. (1993). "La 'síntesis didáctica': regionalismo, indigenismo y clasicismo en el pensamiento maduro de Hannes Meyer", en Adrián Gorelik y Jorge Francisco Liernur, eds., *La sombra de la vanguardia: Hannes Meyer en México, 1938-1949*. Buenos Aires: Proyecto Editorial (Historia de la Arquitectura moderna, 1).
- LÓPEZ, R. (1989). *La Modernidad Arquitectónica Mexicana. Antecedentes y vanguardias 1900-1940*. Cuadernos Temporales 15. Coordinación de Extensión Universitaria. División de Ciencias y Artes para Diseño, Unidad Azcapotzalco. Universidad Autónoma Metropolitana. p.172-175.
- LÓPEZ DE LA PARRA, M. (2011). *El antiguo barrio de San Ildefonso. Un ensayo de exégesis histórica*. México: Universidad Obrera "Vicente Lombardo Toledano".

- LÓPEZ, R. (1984). Orígenes de la arquitectura técnica en México, 1920-1933. La Escuela Superior de Construcción. México: UAM Xochimilco.
- MENDOZA, E. (2008). "Ricardo Agustín Rivas Rivas, maestro de la ESIA TEC", blog Arquitectura y pensamientos, 8 de julio.
- MEYER, H. (1926). "Die neue Welt" ["El nuevo mundo"], *Das Werk*, vol. 13, núm. 7: 205-224.
- MEYER, H. (1928). "Bauen", *Bauhaus*, núm. 2.
- MEYER, H. (1938). "La formación del arquitecto", *Arquitectura y Decoración. Revista Mensual de Arte*, núm. 12 (octubre).
- MEYER, H. (1940). *Bauhaus-Dessau: 1927-30, Experiencias sobre la enseñanza politécnica. Revista Edificación*, núm. 34, (Julio-Septiembre). México. IPN
- MEYER, H. (1942). "El arquitecto soviético", *Arquitectura México*, núm. 9.
- MEYER, H. (1972). *El arquitecto y la lucha de clases*. Gustavo Gili, Barcelona, España.
- MEYER-BERGNER L. (1980). *Hannes Meyer. Bauen und Gesellschaft*. VEB Verlag der Kunst. Dresden, Alemania.
- MONTES, J y RÍOS, C. (2011). *Enrique Yáñez y el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas. Un aporte del funcionalismo a la arquitectura mexicana*. México: Facultad de Arquitectura, UNAM.
- NOELLE, L. ed. (2002). *Hannes Meyer. Pensamiento*. México: Conaculta-INBA (Cuadernos de Arquitectura, 5).
- PERALTA, H. (2005). "El Alberto que conocí" en: *Apuntes, retratos y testimonios de un artista inolvidable. Homenaje a Alberto Beltrán*. Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, CONACULTA. México, D.F. p. 37-40
- PERALTA, H. (2005). "El Taller de la Gráfica Popular", en: *Apuntes, retratos y testimonios de un artista inolvidable. Homenaje a Alberto Beltrán*. Dirección General de Culturas Populares e Indígenas. CONACULTA. Arte Popular México. México, D.F. p. 41.
- PERLÓ, M. (1981). *Estado, vivienda y estructura urbana en el cardenismo*. México: Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.
- PEVSNER, N. *Las academias de arte*. Madrid, Cátedra, 1982. p. 186
- REVISTA PROA 333. (1984). *Arquitectura Diseño, Urbanismo, Industrias. Internacional 13*. Editorial PROA, Bogotá, Colombia. "Mis recuerdos de Hannes Meyer. Entrevista con Alberto Beltrán", p. 10.
- REVISTA DISEÑO UAM 3. (1984). *Cuestionario de Félix Beltrán, por Alberto Beltrán*. No. 3. Noviembre 1984. División de CYAD-Azcapotzalco-Xochimilco. México, D.F. p.55-56.
- RICHARDSON, W. (1989). "Architecture, Urban Planning and Housing during the First Five Year Plans: Hannes Meyer in the USSR, 1930-1936", *Urban Studies*, vol. 26, núm. 1: 155-163.

- RIVADENEYRA, P. (1982). "Hannes Meyer en México (1938-1949)", en Alexandrina Escudero, ed., *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1980*, 2 vols. México: SEP/INBA (Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico, 20-21, 22-23).
- RIVADENEYRA, P. (1982). "Hannes Meyer en México: 1938-1949". *Tesis para optar por el Grado de Maestría en Historia del Arte*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. México, D.F.
- SAINT, A. (1983). "The Battle of the Bauhaus", en *The Image of the Architect*. New Haven: Yale University Press.
- SÁNCHEZ, G. (2006). "La modernidad urbana en México. Fuentes teóricas y prácticas de la primera mitad del siglo XX", *Secuencia*, núm. 64 (enero-abril): 81-108.
- SÁNCHEZ, G. (2002). *Planificación y urbanismo de la Revolución mexicana*. México: UAM Azcapotzalco.
- SÁNCHEZ DE CARMONA, M. (2010). "El trazo de las Lomas y de la Hipódromo Condesa", *Diseño y Sociedad*. p. 16-23, México, D.F.
- SÁNCHEZ-MEJORADA, M (2005). *Rezagos de la modernidad. Memorias de una ciudad presente*. México: UAM Azcapotzalco, en <http://zaloamati.azc.uam.mx//handle/11191/-2493>.
- SCHEFFLER, L. (1990). "Alberto Beltrán. Entre la creación y la gestión". *Tragaluz. Boletín del SID, DGCP*, núm. 0, julio-agosto.
- SCHNAIDT, C. (1965). *Hannes Meyer: buildings, projects and writings*. Verlag Arthur Niggli. Teufen, Alemania.
- SLUIS, A. (2016). *Deco Body, Deco City. Female Spectacle and Modernity in Mexico City, 1900-1939 (The Mexican Experience)*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- TOCA, A. (2017). *Bauhaus: mito y realidad*. México, Universidad Autónoma Metropolitana. CDMX.
- TOCA, A. (2010). *Héroes y herejes: Juan O 'Gorman y Hannes Meyer*. Universidad Autónoma Metropolitana, *Revista Casa del Tiempo*, junio 2010. México D.F.
- URBIOLA, Xavier. (2004). *Carlos Leduc vida y obra*. UNAM. México, D.F.
- VÁSQUEZ, C. (1991). *Para una Historia de la Arquitectura Mexicana*. UAM y Tilde Editores. México, D.F.
- VILLEGAS, F. (2003). *El artista Alberto Beltrán*, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Tesis de Doctorado en Historia del Arte.
- WICK, R. (1986). *Pedagogía de la Bauhaus*. Alianza Editorial. Madrid, España.
- WINGLER, H. (1962). "La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín. 1919-1933". Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España.
- WINGLER, H. (1969). *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin*. Chicago: mit Press,
- WINGLER, H. (1975). *La Bauhaus*. Gustavo Gili. Barcelona, España.

- WINGLER, H. (1983). Las escuelas de arte de vanguardia 1900/1933. Taurus Ediciones. Madrid, España.
- WINGLER, H. (1989). Der Architect Hannes Meyer. VEB für Bauwesen. Berlín, Alemania.
- ZAMORANO, C. (2013). Vivienda mínima obrera en el México posrevolucionario: apropiaciones de una utopía urbana (1932-2004). México: CIESAS/Conacyt (Ediciones de la Casa Chata).
- ZAVALA V, FARÍAS M., MONDRAGÓN M. (2020). Léna Bergner: de la Bauhaus a México. BITÁCORA ARQUITECTURA Número 46, julio - noviembre 2020. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/58083>

### **Páginas Web.**

- <https://academiadeartes.org.mx/miembros/beltran-alberto/>, consultado en: 3 julio 2021
- <https://academiadeartes.org.mx/miembros/yanez-enrique/> , consultado en: 3 julio 2021
- <https://artsandculture.google.com/asset/lena-meyer-bergnerunbekannt/ QE46b7yDhw-FaQ?ms=%7B%22x%22%3A0.5017852300476708%2C%22y%22%3A0.49999999999999999%2C%22z%22%3A8.123881462591147%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.8170762588620728%2C%22height%22%3A1.2374999999999996%7D%7D>
- <http://bauhaus-online.de/en/atlas/personen/hannes-meyer.>
- <https://carlosbaronblog.wordpress.com/tag/neoplasticismo/>, consultado en: 26 agosto 2021
- <https://www.dcubanos.com/somos/felix-beltran/> , consultado en: 28 mayo 2021
- [https://es.wikipedia.org/wiki/Acueducto\\_del\\_Padre\\_Tembleque](https://es.wikipedia.org/wiki/Acueducto_del_Padre_Tembleque), consultado en: 21 julio 2021
- [https://es.wikipedia.org/wiki/Alberto\\_Beltr%C3%A1n\\_\(artista\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Alberto_Beltr%C3%A1n_(artista)) consultado en: 29 abril 2021
- [https://es.wikipedia.org/wiki/Hannes\\_Meyer](https://es.wikipedia.org/wiki/Hannes_Meyer), consultado en: 3 julio 2021
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Hans\\_Wittwer](https://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Wittwer), consultado en: 3 julio 2021
- [https://es.wikipedia.org/wiki/Liga\\_de\\_Escritores\\_y\\_Artistas\\_Revolucionarios](https://es.wikipedia.org/wiki/Liga_de_Escritores_y_Artistas_Revolucionarios), consultado en: 3 julio 2021
- [http://es.wikipédia.org/wiki/Nueva\\_objetividad](http://es.wikipédia.org/wiki/Nueva_objetividad), consultado en: 3 julio 2021
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Otto\\_Bartning](https://en.wikipedia.org/wiki/Otto_Bartning), consultado en: 3 julio 2021
- [https://es.wikipedia.org/wiki/Theo\\_van\\_Doesburg](https://es.wikipedia.org/wiki/Theo_van_Doesburg)
- [https://elpais.com/cultura/2013/03/22/album/1363931260\\_529587.html#foto\\_gal\\_9](https://elpais.com/cultura/2013/03/22/album/1363931260_529587.html#foto_gal_9)
- [https://elpais.com/cultura/2013/03/22/album/1363931260\\_529587.html#foto\\_gal\\_13](https://elpais.com/cultura/2013/03/22/album/1363931260_529587.html#foto_gal_13)
- [http://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wpcontent/Files/raices/RD12/revistas/decoracion\\_11.pdf#page=35>](http://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wpcontent/Files/raices/RD12/revistas/decoracion_11.pdf#page=35)

<https://jalbertomendoza.wordpress.com/2008/07-/08/ricardo-agustin-rivas-rivas-maestro-de-la-esiatec/>>, consultada el 30 de noviembre de 2017.

<https://museoamparo.com/biografias/perfil/67/victor-jimenez>

<https://obrasweb.mx/arquitectura/2018/03/28/carlos-leduc-el-arquitecto-que-primero-leyo-el-entorno>, consultado en: 19 mayo 2021

<https://obras.expansion.mx/arquitectura/2019/02/08/rafael-lopez-es-recordado-como-un-monstruo-teorico-de-la-arquitectura>, consultado en 10 octubre 2021

<https://repositoriodigital.ipn.mx/bitstream/123456789/25539/1/5-EnsenanzaArquitecturaMexicoIpn.pdf>

<https://tv.unam.mx/portfolio-item/hannes-meyer/>, consultado en: 19 agosto 2021

<https://www.arquine.com/reproporcionando-la-arquitectura/>, consultado en: 30 mayo 2021

<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bartning.htm>, consultado en: 3 enero 2021

<http://www.c-bentocompany.es/152239183/2013932/posting/>, consultado en: 24 marzo 2021

<http://www.elem.mx/autor/datos/14968>

[www.esenciayespacio.esiatec.ipn.mx](http://www.esenciayespacio.esiatec.ipn.mx)

<https://www.gob.mx/cultura/prensa/antonio-toca-fernandez-defensor-de-la-memoria-la-estetica-y-el-equilibrio-en-la-arquitectura-y-el-urbanismo?state=published> consultado en: 17 mayo 2021

<https://www.hisour.com/es/new-objectivity-architecture-style-28570/>, consultado en: 3 julio 2021

<https://www.posgrado.unam.mx/urbanismo/Doc/tutores/RafaelLopezRangel.pdf>, consultado en 10 octubre 2021

<http://www.redalyc.org/pdf/369/36906517.pdf>, consultado en: 4 abril de 2021

<https://www.repositoriodigital.ipn.mx/handle/123456789/15408>, consultado en: 19 agosto 2021

<http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/58083> consultado en: 3 julio 2021.

[http://www.sistemamid.com/panel/uploads/biblioteca/2014-05-22\\_03-41-35102622.pdf](http://www.sistemamid.com/panel/uploads/biblioteca/2014-05-22_03-41-35102622.pdf)

<https://www.tumbral.com/tag/Exposici%C3%B3n%20CAPFCE>, consultado en: 21 agosto 2021

[https://www.urbipedia.org/hoja/Hannes\\_Meyer](https://www.urbipedia.org/hoja/Hannes_Meyer), consultado en: 6 junio 2021.

[https://www.urbipedia.org/hoja/Moisei\\_Ginzburg](https://www.urbipedia.org/hoja/Moisei_Ginzburg), consultado en: 21 julio 2021.

El documento contiene 243 páginas y 121 imágenes.

---

## Re: JDIC077 Informe de Sabático

5 mensajes

---

**Director de Ciencias y Artes para el Diseño** <dircad@azc.uam.mx> 2 de febrero de 2022, 19:42  
Para: SECRETARIA ACADEMICA CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO <sacad@azc.uam.mx>, OFICINA TECNICA DIVISIONAL CYAD - <consdivcyad@azc.uam.mx>  
Cc: DEPARTAMENTO INVESTIGACION Y CONOCIMIENTO <investigacionconocimiento@azc.uam.mx>

Estimadas Mtra. Areli, Lic. Lupita, envío por este medio el informe del sabático de la Dra. Tere Ocejo a efecto de que sea analizado por la comisión respectiva del Consejo Divisional.  
Saludos cordiales.

### **Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas**

Director de la División de Ciencias y Artes para el Diseño  
**Universidad Autónoma Metropolitana Azc.**  
dircad@azc.uam.mx  
Tel: 55 53189145  
M: 55 48701011

El mié, 2 feb 2022 a las 15:00, DEPARTAMENTO INVESTIGACION Y CONOCIMIENTO (<investigacionconocimiento@azc.uam.mx>) escribió:

Estimado Mtro. Salvador,

Reciba por este medio el informe de sabático de la Mtra. Tere Ocejo para el trámite correspondiente.

Saludos cordiales,  
Sandra Molina

Metropolitan Autonomous University  
Head of Research and Knowledge Department

+52 55 5318 9174  
@InvestigacionyConocimientoUAMAZC  
www.azc.uam.mx

---

## SECRETARIA ACADEMICA CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO

<sacad@azc.uam.mx>

2 de febrero de 2022, 19:48

Para: Director de Ciencias y Artes para el Diseño <dircad@azc.uam.mx>  
Cc: OFICINA TECNICA DIVISIONAL CYAD - <consdivcyad@azc.uam.mx>, DEPARTAMENTO INVESTIGACION Y CONOCIMIENTO <investigacionconocimiento@azc.uam.mx>

Estimado Mtro. Salvador,

Confirmando que se recibió el correo electrónico, pero no se adjuntó el informe del periodo sabático de la Mtra. Teresa Ocejo.

Lo anterior, para que se le dé seguimiento al trámite con la Comisión correspondiente, muchas gracias.

Saludos cordiales,  
Areli

[El texto citado está oculto]

Para: Director de Ciencias y Artes para el Diseño <dircad@azc.uam.mx>

Estimado Mtro. Salvador,

Para comentarle que no se adjunta ningún archivo.

Saludos

[El texto citado está oculto]

---

**Director de Ciencias y Artes para el Diseño** <dircad@azc.uam.mx>

3 de febrero de 2022, 19:03

Para: SECRETARIA ACADEMICA CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO <sacad@azc.uam.mx>, OFICINA TECNICA DIVISIONAL CYAD - <consdivcyad@azc.uam.mx>

Mtra. Areli, envió el archivo del informe de sabático.  
Saludos cordiales.

**Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas**

Director de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

**Universidad Autónoma Metropolitana Azc.**

dircad@azc.uam.mx

Tel: 55 53189145

M: 55 48701011

[El texto citado está oculto]

---

## 2 adjuntos



**firma.jpg**  
39K

 **JDIC077. InofrmeSabatico MTOC.pdf**  
12211K

---

**SECRETARIA ACADEMICA CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO**

<sacad@azc.uam.mx>

3 de febrero de 2022, 19:28

Para: Director de Ciencias y Artes para el Diseño <dircad@azc.uam.mx>

Cc: OFICINA TECNICA DIVISIONAL CYAD - <consdivcyad@azc.uam.mx>

Muchas gracias Mtro. Salvador, acuso de recibido.  
Saludos cordiales,  
Areli