

CONVERSACIÓN DE IGNACIO DÍAZ MORALES CON FERNANDO GONZÁLEZ GORTÁZAR

GONZÁLEZ GORTÁZAR, Fernando. *La Fundación de un Sueño: La Escuela de Arquitectura de Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1995 (Fundamentos; Arquitectura y urbanismo)

GG. Arquitecto, vamos intentando reconstruir la historia de la fundación y los primeros años de nuestra Escuela de Arquitectura. ¿En dónde pondría usted el inicio?

DM. Pues mira, yo creo que en el episodio aquél que me hizo preocupar por una escuela de arquitectura.

GG. ¿Cuándo fue eso?

DM. Fue en 1930. Digo, desde 1926 estaba yo estudiando.

GG. ¿En la Escuela Libre de Ingenieros?

DM. En la Escuela Libre de Ingenieros que opté por acabar. Además de las materias necesarias para arquitectura, que eran muy deficientes claro está, quería yo saber cuáles eran las esencias de la arquitectura, y nadie me lo decía. Así que pasé, así me recibí, buscando en mis libros y demás. En 1930 tuve el encuentro, para mí feliz, con Pepe Villagrán.

GG. ¿Cómo fue eso, arquitecto?

DM. O iba todos los años, todas las vacaciones desde 1926 a México. Las vacaciones aquí eran en julio y agosto...

GG. En México eran en invierno...

DM. Y allá eran en invierno. Entonces yo me iba y me metía a la escuela de San Carlos. Ahí me hice amigo de toda la pandilla, que ahora ya están igualmente grandes que yo. Y entonces...

GG. ¿Quiénes estaban en la pandilla?

DM. Pues estaban Enrique de la Mora, Enrique del Moral, este... Alonso Mariscal, Mauricio Campos, que fue mi más grande amigo; luego Yáñez, que acaba de morir...

GG. Enrique Yáñez...

DM. Enrique Yáñez; ellos eran los que estaban ahí, yo me metía de oyente, y me empecé a hacer amigo de ellos.

GG. ¿A Enrique de la Mora usted lo conocía desde Guadalajara?

DM. Desde Guadalajara, sí. El fue el que me llevó primero, porque era el único que yo conocía.

GG. ¿Por qué se fue a México el Pelón de la Mora?

DM. Porque a su papá le fue muy mal, y tenía ya diez hijos... No, tenía como ocho hijos, y se tuvo que ir a México porque aquí no tenía trabajo; don Manuel de la Mora, que fue muy buen ingeniero. Fue el que hizo el colegio de los jesuitas, el edificio Mosler... Aquí hizo muchas cosas.

GG. ¿El edificio qué, perdón?

DM. Mosler.

GG. ¿En 16 de Septiembre y Prisciliano Sánchez?

DM. No, en 16 de Septiembre, entre Madero y López Cotilla. Y entonces don Manuel se fue a México y detrás se fueron los muchachos, a estudiar. Entonces empezó a estudiar arquitectura, pero se fue desde que había terminado la preparatoria. Manuel su hermano empezó a estudiar ingeniería.

GG. ¿Por él empezó usted a ir a San Carlos?

DM. No, yo conseguí ir a San Carlos y me lo encontré a él adentro.

GG. Sí.

DM. Y me dio mucho gusto verlo; yo no sabía que estaba Enrique adentro. Entonces, él me presentó con todos los demás. Yo oía que todos hablaban de Pepe Villagrán y de Pepe Villagrán, y lo trataban

con mucha familiaridad. Y supe que además era el director...

GG. ¿El arquitecto Villagrán era director de San Carlos?

DM. Llegó en esos últimos años, en 1930 llegó a ser el director de San Carlos.

GG. Perdóneme que vuelva atrás. ¿Quiénes eran maestros allí?

DM. Pues estaba por ejemplo don Carlos Lazo, el viejo; los dos Mariscal... luego, estaba Francisco Centeno, un señor Concha... No me acuerdo ahorita. Entonces, yo estaba en el hotel Guardiola, enfrente de Sanborn's, y me dicen: mira, en la tarde vamos a salir a tales horas, y llegamos ahí para tomarnos un café contigo; y te vamos a llevar a Pepe. "¿Hombre, encantado!" Fueron Mauricio Campos, Enrique Yáñez, Enrique del Moral... ¿Quién más fue...? Pepe Villagrán y Enrique de la Mora.

GG. Enrique de la Mora.

DM. Naturalmente. Fuimos buenos amigos; fue mi compadre. Entonces llegaron a las seis y media de la tarde. Ahí nos conocimos: Pepe Muy gentil, muy educado también...

GG. ¿Qué tanto era más grande que usted, villagrán?

DM. Me llevaba como siete, ocho años; ocho años me llevaba. Entonces fue la primera persona que oí yo hablar con cierta profundidad, como yo tenía ganas de oír, respecto a la arquitectura. Me espeta su definición, que para mí fue salvadora, aunque desde el principio le encontré algunas cosas que no aceptaría y no acepté nunca, y él sí corrigió la suya. Yo no tenía todavía ninguna opinión mía. Entonces fue cuando me dijo: "Arquitectura es el arte de construir la morada integral

del hombre". Para mí realmente fue una frase fenomenal, fue una tabla para agarrarme, porque estábamos aquí con la confusión espantosa de que... Ya había empezado, y había seguido yo a la Bauhaus desde 1920, 1919 en que se fundó...

GG. Sí...

DM. Yo había seguido a la Bauhaus con un interés enorme. Empiezan en 1919, también, los plagios de Le Corbusier a la Bauhaus, especialmente con la "Casa Herramienta" en la *Révue de Psychologie* de París, del diez y nueve, no me acuerdo si fue octubre o noviembre. Una revista pequeña; ahí decía: *La maison outile*...

GG. ¿Cuál era la actitud del arquitecto Villagrán?

DM. De respeto. Yo era un pobre diablo de provincia, que él no tenía porqué respetar nada. Entonces, yo con mi poco discernimiento me atreví, en 1931 o 32, a decir en una reunión de maestros y alumnos en la escuela de San Carlos: "Francamente, yo encuentro a Le Corbusier un charlatán". ¡Uh!, por poco me aniquilan, por poco me matan... Entonces, como te decía, esa vez que me llevaron a Pepe empezamos a platicar a las seis y media de la tarde con todos, y se fueron yendo poco a poco, poco a poco, y nos quedamos Enrique de la Mora, Mauricio Campos, Pepe y yo hasta las dos de la mañana, hablando al respecto de las esencias de la arquitectura.

GG. Sí.

DM. Y diciéndole a Pepe: "Oiga, arquitecto, a mí no me parece correcto que a la arquitectura se le llame "arte de construir", porque quiere decir que es la artesanía para construir, la habilidad constructiva...

GG. El arte es el resultado, no el proceso...

DM. No, no, "el arte de construir" es el procedimiento; o sea, cuando tú sabes construir muy bien una cosa, tienes...

GG. Claro, por eso digo que la arquitectura no es eso, no es un procedimiento: es un resultado.

DM. Es un resultado. Entonces, hay que ir a las esencias. Así, discutimos. Discutimos aquella vez, y seguimos discutiendo toda la vida hasta que se murió él. Después nos hicimos íntimos amigos, entrañables amigos.

GG. Lo sé.

DM. Vivía en mi casa cuando venía a Guadalajara...

GG. Lo sé también...

DM. Y se metía a la biblioteca y se encantaba. Entonces, desde aquellos años estaba yo con el brete: "no, yo tengo que hacer una escuela de arquitectura". Desde 1930 me propuse hacerla. Entonces, estuve haciendo las pruebas que ya te he contado, para crear la escuela.

GG. Cuéntenoslas, por favor.

DM. En una ocasión, a los prohombres de Guadalajara (cuyos nombres me callo, los guardo *in pectore*), los convidé a una comida en el *Country* diciéndoles: "Quiero proponerles un plan..."

GG. ¿En el *Country* o en el Casino Francés?

DM. Fue en el *Country*.

GG. ¿Dónde después estuvo la Casa Loyola?

DM. Exacto.

GG. era el Club Campestre.

DM. Sí, sí, sí. Entonces, los convidé. Eran cerca de doce, y los convidé a comer a mis costilla; yo era un pobre diablo, como siempre he seguido siendo. Fueron, y después de la comida, ya en el café, les expuse el problema. Les dije: "miren, señores, Guadalajara está creciendo de una forma enorme, y va a crecer más todavía, va a rebasar todo lo que nos imaginamos. Entonces, necesita Guadalajara arquitectos de aquí, con arraigo aquí, que la quieran, porque a Guadalajara y a la están destrozando". Se acababa de abrir, por ejemplo, la prisión de...

GG. ¿De Escobedo?

DM. De Escobedo, y yo estaba haz de cuenta que me habían matado a una gente de mi familia.

GG. ¿Porqué, arquitecto?

DM. Porque se le podía haber dado la vuelta haciendo una plazoleta muy bonita...

GG. Y haber conservado aquello.

DM. El edificio. Y en último extremo, pues podía haberse hecho alguna alternativa. En fin...

GG. ¿Era un edificio importante, arquitecto?

DM. No, pero era de aquí. Tenía un...

GG. claro, eso es suficiente.

DM. ¿Verdad? Y tenía dos torreones hermosísimos a los lados. Ahí verás en las fotografías de Araz que no era ninguna cosa bien proporcionada, la hizo un militar... Entonces, total...

GG. Empezaba ya la depredación.

DM. Sí, sí, sí, ya empezaba. Entonces, resulta que les dije: "por tanto, es negocio para las fuerzas vivas de Guadalajara – que después resultó que eran fuerzas "vivas"- el hacer la escuela de arquitectura. Por tanto, los invito a que formemos un grupo de ustedes que maneje el dinero, y yo me encargo de dirigir la escuela por el principio. La echamos a andar, y verán ustedes que va a ser un éxito para Guadalajara."

GG. Ajá.

DM. Les expliqué todo aquello; entonces empezaron las discusiones y las preguntas. Total, eran ya como las cuatro y media o cinco de la tarde, y seguíamos todavía con preguntas y todo eso. Al final "te felicito", y pa-pa-pa, aplaudieron todos: perfecto. Entonces, ya llevaba yo escritos en máquina los papeles de "vale por la cantidad de tanto"...

GG. Se los pasó...

DM. Les pasé vales a todos. Con una sorpresa verdaderamente, ¡Feliz!, Me encontré que todos los vales llegaban a doscientos y tantos mil pesos, que entonces era un capitalazo... Y más para mí. Entonces me fui encantado, les di las gracias. ¿Entonces el lunes se los mando? "sí, claro". Era un sábado. Ya el domingo me fui a buscar secretarías, para que a primera hora del lunes... Se me hacía tarde que amaneciera el lunes. Ya como a las once o doce de la mañana mandé a una señorita a avisar a cada uno de aquellos señores...

GG. A cobrarles...

DM. A cobrarles. Entonces, se tardaron, se tardaron, se tardaron. Por fin, cerca de las dos y media va llegando. Dice: perdón, señor, ni uno me pagó. ¿Y por qué no te pagaron? NO, PORQUÉ UNO ME DECIA: "Hasta que te pague fulano, entonces pago yo", y viceversa el otro. Y así lo mismo uno de otro. De manera que me quedé yo así, y luego fui con ellos, pues les tenía mucha confianza a algunos: "Ahí está la firma, ¿Es eso lo que vale su firma? ¿Quieres que te la rompa?" "pues no te pago ahorita". "Toma, eso es lo que vale tu firma". Voy con Xavier: "Oye Xavier...", lo mismo le dije. Luego fui con el señor Manuel Dávalos... También... Hasta un señorón, tampoco quiso pagar. Mira, ¡me dio una descorazonada! Fui a visitarlos de nuevo: "¿No puedo esperar nada de ustedes?" "pues por lo pronto, no..." ¡Esa es palabra que tienen algunas personas!

GG. Sí.

DM. ¡Y firmando!

GG. ¿Eso fue en qué año, arquitecto?

DM. Pues deber haber sido en 1936, 37.

GG. Y usted, en aquel momento, ¿Cómo pensaba fundar una escuela? ¿Con qué maestros, con qué programas?

DM. Mira, yo no sabía. Yo había hecho un programa, más o menos de acuerdo a lo que había visto en la escuela de San Carlos, con algunas pequeñas modificaciones. Si algún día me lo encuentro, te lo enseño.

GG. Me gustaría mucho. ¿Había influencia de la Bauhaus en los programas?

DM. No, todavía no.

GG. Todavía no.

DM. Pero sí la conocía, ciertamente la conocía. Total, pasó el tiempo. Luego quise hacer otro empelo con un grupo de intelectuales, que no tenían dinero y por tanto no podían pagar. Total, estaba yo desesperado. Estaba en esas cuando viene la cosa de...del advenimiento de tu papá a la gubernatura.

GG. Sí.

DM. Cuando llegó, yo no tenía el gusto de conocerlo. Entonces un buen día, siendo ya gobernador, me mandó llamar, y me dijo esto: "Dos de sus amigos me han dicho que usted tiene un proyecto de unas plazas en el centro de Guadalajara".

GG. Ajá.

DM. "sí, licenciado; ¿Puedo saber quiénes son esos amigos?" "Sí: Luis Barragán y el ingeniero Aceves", que eran los únicos con quienes yo había platicado de ese proyecto.

GG. Sí.

DM. Entonces, "pues me interesaría verlos". "Sí, licenciado, a la hora que usted disponga". "¿Podemos mandar por ellos a su despacho?" "Sí, licenciado, como no". Entonces, ahí les dijo que fueran por un encargo al despacho, y yo hablé para que se los entregaran. Yo me sonreí, y tu papá se picó un poco. "¿Y de qué se ríe usted?" "Ay, licenciado, no, si no es que me ría, es que me parece una cosa encantadora. Eso de que se puedan tumbar cuatro manzanas en el corazón de Guadalajara, en este momento, sería una cosa sublime". "Ah, pues verá usted que lo vamos a hacer".

GG. Y usted se había sonreído por incrédulo.

DM. No, no por incrédulo: porque

veía que era una cosa titanesca, francamente, como fue. Encincuenta y tres, cuando estaba terminándose aquello, cuando tu papá vio terminada la plaza de la Liberación y la inauguraron los señores aquellos, me dice: "¿Quihubo, arquitecto, la hicimos o no?" "sí, licenciado, pues cómo no". "¿Se acuerda de aquella vez que usted se rió cuando me la enseñó?" "Sí, licenciado". "Pues eso fue... me caló un poco..." Dije: "¡Pues bendita cosa!".

GG. ¡Bendita Sonrisa!

DM. ¡Bendita sonrisa! Y ahí empecé. Entonces fue, cuando ya tenía confianza con tu papá, y le dije: "Oiga, licenciado, yo estaba pensando en hacer una escuela de arquitectura, ¿qué le parecería que la hiciéramos?" "A mí me parecería muy bien, cómo no". "Bueno, licenciado, si me da su padrínazgo para ir a hablar con el doctor Farra..." "Sí, como no, vaya". Entonces era el doctor Farra rector; otra gente estupenda.

GG. ¡Maravillosa!

DM. Muy bien; me dice el doctor: "cómo no", y más que ya le había hablado tu papá. La recomendación de tu papá, por una parte, y luego que había sido médico de mi familia desde que era pasante de medicina, ¡imagínate!

GG. Ajá.

DM. Entonces, que así fuera. Me dice: "Nomás hay que hablar con el ingeniero Matute, que está ahorita fundando el Tecnológico, porque sería la única dependencia en donde se pudiera hacer para evitarnos complicaciones en el Consejo Universitario." "Doctor, lo que usted me diga, yo encantado". Entonces fui con Jorge: "Oye, Jorge..." "Me dijo: "Pues yo, encantado, si tú estás de acuerdo en que forme parte del Instituto Tecnológico..." "Absolutamente, encantado. Además, me parece que puede ser un sitio en donde debe estar la carrera de arquitectura".

GG. Realmente, como que fueron una serie de coincidencias y de personajes de primera.

DM. ¡De primera, de primera! Por eso yo... Mira, fue una cosa providencial. Me echan la culpa a mí: yo no tuve ninguna culpa. Hubiera sido un perfecto cretino si no hubiera aprovechado semejante conjunción. ¡Fue una constelación de maravillas! De manera que le doy gracias a Dios de tu padre, porque si no ha sido por tu papá, no hubiera tenido esa aceptación. Y ya te he contado que en un momento...

GG., Usted me contó que el doctor

Farah le dijo que fuera a hablar con el licenciado Zuno.

DM. Pero primero...

GG. Primero fue con Matute. Usted ya lo conocía...

DM. ¡sí, cómo no! Había sido mi discípulo. Cuando Juan Palomar grande fue mi discípulo, fue también Jorge Matute.

GG. Ajá.

DM. Entonces, me dice Jorge: "Yo, encantado, si tú estás de acuerdo en que quede..." "Sí, absolutamente", digo yo, "y es más, quiero que me des una independencia total". "sí te la doy, cómo no". Entonces fui con Farah: "Dice que sí, doctor". "Pues sabes, hay que hablar con el licenciado Zuno", porque él era el que gobernaba y manejaba completamente el Consejo Universitario.

GG. sí.

DM. Entonces fui a hablar con Zuno; me citó en el Museo del Estado.

GG. ¿Era director del Museo del Estado?

DM. Era director, sí.

GG. ¿Ya Ixca Farías se había ido?

DM. Ya se había ido. Estaba muy enfermo Ixca Farías.

GG. Sí.

DM. Entonces fui a hablar con él, y lo acompañó Humberto Ponce Adame.

GG. ¿Humberto Ponce era estudiante de preparatoria?

DM. Tal vez, porque ya iba a empezar la profesional.

GG. De ingeniería.

DM. No sé de qué, pero él fue allí como... creo que era miembro del Consejo Universitario: hechura completamente de Zuno.

GG. Sí.

DM. Entonces hablé con él, le dije cuáles eran mis propósitos. El estuvo muy atento conmigo, el licenciado Zuno, y dice: "Sí, cómo no, me parece muy bien, lo felicito y vamos a apoyar..." Ya me fui. ¿Ya te he enseñado las fotografías de la fundación? Tú las tienes....

GG. Yo no las tengo, pero me las tiene que dar... Arquitecto, ¿Puedo volver atrás?

DM. Sí

GG. Ya que hablaba usted de la "Cruz de Plazas" en torno a la Catedral, ¿Cuándo se inició en Guadalajara la planeación, en el sentido que la conocemos ahora?

DM. Pues mira, no completamente, pero ya el Ingeniero Aurelio Aceves, que tenía buenisimas ideas y que era mi gran refugio... con Luis Barragán y Rafael Urzúa eran mis grandes refugios.

GG. Sí.

DM. El había ya proyectado la circulación alrededor de los arcos aquí en Vallarta...

GG. Sí...

DM. Que ya fue una planeación, cuando todavía aquello estaba completamente sin nada. Por allí te encuentras las fotografías que te he enseñado, del plano de Guadalajara en cuarenta y tres. Apenas se habían acabado los arcos y estaban ahí señaladas todas aquellas cosas.

GG. ¿Cuándo se creó el Consejo de Colaboración Municipal?

DM. En 1943, siendo gobernador García Barragán. Yo le propuse al Consejo de colaboración Municipal, recientemente inaugurado y que había tenido mucho que ver... Por ahí tengo una fotografía, te la voy a enseñar, de un grupo del Consejo, donde estaban Luis González Hermosillo, Carlos Ugarte, en fin, varias personas. Entonces, les fui a proponer...

GG. ¿Carlos Ugarte era hermano de Luis Ugarte?

DM. No, no, Carlos era Ugarte Villaseñor.

GG. Los arquitectos o ingenieros Luis y Francisco Ugarte, que hicieron obras muy interesantes en México, ¿Quiénes eran? ¿No eran tapatíos?

DM. Sí, todos los Ugarte fueron tapatíos. Ellos eran una familia Ugarte Vizcaíno, de aquí de Guadalajara.

GG. ¿Y por qué estos hicieron su obra en México?

DM. Porque fueron a estudiar a México, don Luis y don Francisco estudiaron en México. Don Francisco fue discípulo del famoso Sotero Prieto y compañero del hijo de Sotero Prieto, unos matemáticos fenomenales. Don Francisco fue un topografazo y un matemático extraordinario. Don Luis Ugarte estudió ingeniería civil también en México. Entonces, se vinieron a trabajar a Guadalajara, porque eran tapatíos; habían estudiado allá porque aquí no había escuela, todavía no se fundaban

las escuelas aquí, al grado de que fue entonces cuando don Ambrosio Ulloa pensó en fundar la Escuela Libre de Ingenieros; porque no había más que la escuela de medicina, la escuela de leyes....

GG. Perdone mis cambios de dirección: ¿Volvemos al consejo de colaboración Municipal?

DM. Sí, Entonces, presenté yo el proyecto del plano regulador, de hacer un plan regulador para Guadalajara, cuando estaba ya en auge el plano regulador de México; que yo estaba confundiendo plano y no plan...

GG. Claro.

DM. Que es completamente evolutivo. Estaba ese movimiento en México y entonces yo dije: es lo que hace falta aquí. Incluso platiqué mucho con don Aurelio Aceves al principio, porque él se murió en 46 y estaba totalmente de acuerdo. Estábamos en esas, cuando propongo yo eso al Consejo de Colaboración y entonces lo aprueban. Se lo fui a explicar a Marcelino García Barragán: "Pues sí, me gusta ¿Y cuánto quiere, cuánto es el presupuesto suyo?" "Pues señor general, yo creo que por lo menos, para entrar este año, para empezar, unos ciento cincuenta mil pesos." "Muy bien, a ver..." Lo aprobaron.

GG. Sí.

DM. Entonces yo recluté gente, y empezamos el plano regulador en la calle de Ocampo 19, más o menos: Ocampo, entre Prisciliano Sánchez y Madero.

GG. Sí.

DM. Una casa vieja que estaba allí a media cuadra, muy amplia. Entonces, con objeto de tener más apoyo tecnológico y serio – yo lo consideraba un sabiendo en esto-, convidé yo personalmente a Carlos Contreras para que se viniera, él con su fama urbanista.

GG. De urbanista, sí.

DM. A trabajar aquí. Vino, aceptó.

GG. ¿Por qué prefirió a Carlos Contreras, y no, por ejemplo a José Luis Cuevas?

DM. Porque José Luis... fui con José Luis Cuevas, y él no podía venir. Él dice: "estoy muy ocupado." Y efectivamente tenía un trabajo por todas partes. Y Carlos Contreras tenía trabajos acá...

GG. García Ramos todavía no destacaba.

DM. No, todavía no. Fue discípulo de

Pepe Villagrán, García Ramos...

GG. Así es...

DM. Y muy posteriormente. De manera que entonces vino a Guadalajara Carlos Contreras, trajo un ayudante de México como oficial mayor, que a mí me cayó un poco mal; porque debieron haber formado un equipo. Él dice, "tengo yo confianza y criterio", y bla bla bla. Entonces, vino este señor, empezaron a trabajar aquí; yo ya había mandado volar Guadalajara con al Mexicana Aerofoto, para ubicarla en fotos; ahí tengo todavía un mosaico, uno a diez mil, que yo compré...

GG. Sí.

DM. Y es mío. Y además tengo un mosaico suelto de hojas uno a cinco mil de Guadalajara, voladas entonces.

GG. Estamos hablando de mil novecientos...

DM. Cuarenta y tres. En cuarenta y dos la mandé volar. En cuarenta y tres presenté el proyecto al Consejo de Colaboración Municipal, se aprobó y García Barragán dio el dinero.

GG- ¿Y qué tal funcionó Carlos Contreras?

DM. Al principio bien, pero entonces empezó con cierta megalomanía muy defeña...

GG. Muy capitalina...

DM. En fin. Y entonces, "oiga, mandamos hacer unos mosaicos grandes, uno a dos mil, de Guadalajara, yo quiero que lo apruebe". Bueno, perfectamente bien, lo aprobé y se mandó hacer. Pero mandó hacer dos sin que yo supiera y me cayó muy mal. Yo tuve que salir fuera como por un mes, y al volver me voy encontrando con que en uno de esos mosaicos estaba él ya trazando, sin haberse discutido –porque había un grupo de personas que éramos el consejo; el consejo del Consejo de Colaboración Municipal. Estaban Carlos Ugarte, Jorge Matute, Luis González Hermosillo, al principio también Aurelio Aceves, en fin, varios estábamos ahí. Y entonces él lo había hecho sin consulta, y a mí me pareció muy mal.

GG. ¿Qué es lo que él estaba proponiendo?

DM. En primer lugar, unas aperturas de calles. El fue el que propuso entusiasmo a tu papá, por 16 de septiembre y por Juárez. Y yo me opuse rotundamente contra eso, porque le decía yo que el corazón no hay que tocarlo, por amor de Dios, no hay que tocarlo. Pero montó mucho a tu papá, pro una parte, que él

aprobó la apertura de Juárez. Yo me fui de tristeza.

GG. ¿El arquitecto Villagrán no participó en la planeación de esas cosas?

DM. Sí, lo convidábamos; yo convidaba a mis amigos de México, pero ellos vivían allá. A Pepe fue al único que le pareció un poco...

GG. Arquitecto, pienso que usted tenía razón en que el corazón había que dejarlo.

DM. Sí Señor.

GG. ¿No había contradicción entre ese planteamiento y la "cruz de plazas?"

DM. ¡No!, porque fíjate: la cruz de plazas no es circulatoria, es estancia. A mí lo que me importaba era darle estancia pública a la gente de Guadalajara. Lo que Guadalajara tenía antes, que estaba llena de patios, y se empezaron a acabar esos patios. Yo le quise dar a Guadalajara estancia, las plazas...

GG. Grandes patios colectivos.

DM. Sí, estancias públicas para comunicación. Y mira cómo han funcionado para comunicación. Eso fue lo que entusiasmo a tu papá. Le dije: "Licenciado, estas son plazas para que la gente vuelva a hacer de la ciudad su casa grande". Entonces, no había contradicción, porque las vías de comunicación, y más las de automóviles, no son de comunicación de la gente, sino al contrario: de enojo con la gente.

GG. tiene usted razón. Aunque...

DM. Las calles chicas, sí. Además yo tenía proyectado poner como zona peatonal toda aquella parte del centro, y solamente accidental para ambulancias, cuestiones de aseo, en fin... La situación, por tanto, fue esa.

GG. Entonces Carlos Contreras se lo saltó a usted, como quien dice; a usted y al resto del Consejo...

DM. Completamente. Pero dos cosas: tanto en haber formulado, en aquel mosaico... tenía vías dobles, dejaba media manzana y ponía vías a los dos lados, una de ida y otra de vuelta, y había hecho unas circulaciones y unos anillos así. Por allí debe estar, en Obras Públicas, el proyecto de Carlos Contreras.

GG. Todavía era el Gobernador García Barragán?

DM. Sí todavía.

GG- Quiere decir que después de que salió García Barragán, Carlos

Contreras siguió insistiendo en sus propuestas.

DM. Sí, exactamente.

GG. con el siguiente gobernador.

DM. Y sí. El siguiente gobernador fue Saturnino Coronado, que fue el ¿cómo se llama...?

GG. Interino.

DM. El interino. Y luego vino tu papá.

GG. Y siguió insistiendo.

DM. Siguió.

GG. Y mi papá no escuchó las objeciones.

DM. Diago, yo no supe nada, tu papá no nos platicó nada. De repente, nomás supe yo que se iban a hacer. "Oiga, licenciado, pero mire, yo creo que no..." Dice, "pero me dijeron los urbanistas que era conveniente, que así deber ser; vamos a estudiarlo..." Y finalmente decidió que sí.

GG. Volvamos entonces atrás. Usted me decía que se salió de allí, del Consejo.

DM. Además...

GG. ¿No fue también Carlos Contreras el que proyectó Chapalita?

DM. Sí, Chapalita lo proyectó Carlos Contreras. Eso fue lo que lo motivó. Entonces...

GG. Oiga, arquitecto, en alguna ocasión usted me contó que había alguien, creo que era Juan José Barragán, que proponía que se distribuyeran fábricas por toda la ciudad.

DM. Sí, eso fue cuando yo me opuse. Como yo era presidente del plano regulador, logré con García Barragán que todos los permisos llevaran el visto bueno nuestro.

GG. Sí.

DM. En esto, Juan José Barragán y otros traían los proyectos de las fábricas de aceite de la prolongación Vallarta...

GG. Las que todavía existen...

DM. Sí, todavía si. Y una fábrica de carburos y también no sé qué otra cosa, algo así como una especie de tenería; no exactamente. Entonces yo no di el visto bueno. Se viene Juan José Barragán, ¡Nos dimos una peleada como tú no te puedes imaginar!. Quería darme razones. Le dije: "no, Juan José, mire, Guadalajara va a crecer para allá". "¡No!, dice todavía no llega ni siquiera a la avenida Américas, a..."

GG. Unión, era entonces...

DM. A Unión, "ni siquiera llega ahí". "Así... ¡Yo no doy el visto bueno!" Entonces, la cámara de Comercio se me vino encima: "Y ¿porqué se opone usted? ¿Qué no es frenar el desarrollo de Guadalajara?" "¿Quién le dice a usted que desarrollo es poner fábricas en donde Guadalajara va a crecer? Y aunque no creciera, los humos vienes de allá para acá..."

GG. Los vientos...

DM. Claro, los vientos vienes para acá. Y luego, "¡Los residuos vienes a perjudicar los mantos de los Colomos, y esto no lo ven así!". Entonces me conminaron la Cámara de Comercio, el Centro Bancario y las fuerzas vivas de Guadalajara, con García Barragán. Hubo una sesión en Palacio, molestísima: yo contra todos, esgrimiendo mis argumentos. Y en una de tantas cosas, le dice Juan José Barragán -¡me dio un coraje...!- : "Señor general, dígame al arquitecto que ya quisiéramos tener una chimenea en cada manzana de Guadalajara". Y le dije: "señor General, haga favor de decirle al ingeniero que me parece que es una de las cosas más absurdas que se puedan decir; que Guadalajara, las ciudades no son para que haya fábricas; que haya fábricas en las periferias, o lejanas, pero esto no. Insisto en mi posición, no por mí, sino por Guadalajara..." Después de mucho rato, dice: "Pues mire, arquitecto, si usted no pone el visto bueno me va a obligar a que lo ponga yo."

GG. ¿Eso dijo el gobernador?

DM. Sí. ¡Me piqué!: Sí, señor gobernador, usted tiene todo el poder. Nada más que sepa usted que abajo del oficio en el que usted ponga su visto bueno, está mi renuncia irrevocable, señor." "¡No!, que mire usted, que pa-pa-pa..." Pues lo firmó. Bien, "¿a quién entrego el plan regulador?" "Pues entréguelo allí, a Obras Públicas". Me hicieron mucho la lucha allí todos. Yo me retiré. Entonces estaba de director de Obras Públicas que tenía del vuelo de Guadalajara, todos los documentos y todo el archivo. Yo me fui verdaderamente indignado; el único que se quedó ahí para ocuparse de algunas cosas fue Juanito Palomar que yo había puesto ahí y que era de una eficiencia increíble.

GG- Y que dio la batalla toda su vida.

DM. Entonces, él se quedó ahí, se liquidó todo; ¡Se acabó!

GG. Arquitecto, después de este

paréntesis que puede parecer que no entra en nuestra historia, pero que para mí era importante para ubicar el nacimiento de la escuela dentro de un contexto, nos habíamos quedado en cuando, tanto el ingeniero Matute como el doctor Farah y el licenciado Zuno, y el gobernador del estado, le...

DM. Aprobaron...

GG. Le dieron luz verde...

DM. El espaldarazo. Muy bien. Entonces, pues abrimos, y se inauguró en la forma más modesta. Me dieron un área en la vocacional, teníamos ahí como seis piezas o siete. Ahí empezamos a trabajar en 1948; el primero de noviembre de 1948 abrí yo. Después de haber seleccionado entre aproximadamente treinta y ocho muchachos de solicitud, solamente fueron diez y seis, los que encontramos que deberían de entrar a la escuela.

GG. ¿Con qué criterio se hizo esa selección?

DM. Preparación, capacidad y vocación.

GG. Había habido antes un curso preparatorio, ¿no?

DM. No, entonces lo...

GG. Ah, ¿El curso preparatorio fue ya nada más para estos diez y seis?

DM. Sí, si, nomás para estos, pues ¿ya para qué los demás?

GG. Qué no eran diez y siete, arquitecto?

DM. No, diez y seis.

GG. Eduardo Ibáñez me dijo que eran diez y siete.

DM. No, eran diez y seis: no sabe contar; pero en fin... resulta que... ¡Ah!, te decía lo de la preparación: al principio venían con lo mínimo... Sí, tienes razón, los exámenes de admisión se hicieron antes, y fueron los que entraron a un curso preparatorio ya más macizo. Pero entonces quedó pendiente un par; pudieron seguir allí como oyentes, pero no estaban como alumnos.

GG. Ajá.

DM. Me parece que era Santillán... no me acuerdo bien. Entonces, el curso preparatorio empezó el primero de noviembre de cuarenta y ocho, al diez y seis de enero de cuarenta y nueve.

GG. Sí.

DM. Entonces el seis de enero de cuarenta y nueve se abrió ya por

fin la escuela, el primer año de la escuela.

GG. ¿Con qué planta de maestros, arquitecto, y con qué plan de estudios?

DM. El plan de estudios que yo había hecho y que está ahí en el folleto que te regalé.

GG. ¿Desde el principio era ese?

DM. Desde el principio puse ése, no lo modifiqué. Después... Fíjate, ya para entonces había estado en Europa. En el principio del cuarenta y ocho estuve ahí como ocho meses, en Europa; había ido a visitar las escuelas, porque ya me había dicho tu papá que sí se podía hacer la escuela. Entonces yo me fui a preparar porque dije: "de México no traigo a nadie".

GG. ¿Por qué?

DM. Por la sencilla razón de que los que podía traer, no tenían dinero para pagárseles, y los demás no nos interesaban.

GG. Es decir, usted quería traer gente de primera y no había manera.

DM. Y no había manera. Para mediocres estaba yo ya suficiente aquí, ¡estaba saturado! Yo tenía necesidad de traer gente de valía. Entonces...

GG. ¿En qué momento entra en la historia Julio de la Peña?

DM. Entró un poco antes, pero Julio después salió

GG. ¿Usted invitó a Julio de la Peña a...

DM. Sí, yo invité a todos. Invité a Miguel Aldana, invité a Julio de la Peña, invité a Juan Palomar, invité a Fernando González...

GG. Barba.

DM. Barba. En fin, un buen grupo de gente que yo conocía, a que me ayudaran; y dijeron que sí.

GG. También al canónigo Ruiz Medrano.

DM. Claro.

GG. A don José Arriola.

DM. A don José Arriola, al licenciado Arce y a todos ellos. A todo mi grupo de amigos los convidé. Entonces, con los programas que yo había estudiado en Europa, y con algunas modificaciones que había formulado ya al plan original que había llevado desde San Carlos, entonces ya hice mi propio plan de estudios que es el que está puesto allí.

GG. Sí.

DM. Entonces fue cuando fui a visitar las escuelas de arquitectura que más me interesaban de Europa, cuando conocí a todos estos, muchos de los que me traje; y si no a ellos, a los directores de las escuelas.

GG. A ver, vámonos ubicando en fechas, arquitecto. Usted fue a Europa...

DM. En fines de enero, sería el veintitantos de enero de 1948.

GG. Ese día se fue.

DM. Ese día me fui. A los tres días...

GG. ¿Iba usted con qué intención?

DM. De visitar las escuelas que yo conocía, que habían sido las más ilustres y las que en ese momento me parecían mejores.

GG. Cuando usted fue a ese viaje, ¿ya le había pasado por la cabeza la posibilidad de traer maestros de Europa?

DM. En cierta manera sí, pero me imaginaba que era una cosa inasible. Pero cuando llego a Europa y veo que todo estaba destruido por la guerra, cuando veo que había una oferta enorme y que no había trabajo, se me prendió el farol, desde luego. Dije, ¡Hombre, qué bárbaro!, entonces empecé yo a ver, y tanto que dejé a algunos ya hablados en cierto sentido. Pero...

GG. Desde 1948.

DM. Sí, sí, sí. Entonces, tú comprendes, estando en esto llego a España me encuentro a Alejandro Rangel, a Chepina Muriel y a la Ida Rodríguez, me hablan de Mathias Goeritz y pues me pareció fenomenal: "quiero conocerlo". Y entonces fue todo lo que ya te he contado.

GG. Lo que ya me ha contado, si.

DM. Entonces me vine yo de Europa, después de haber visitado las escuelas que me parecieron bien. Las personas de quienes me hice amigo fueron Rafaello Fagnolli, de un arquitecto Roisecco...

GG. ¿De Dónde?

DM. De Roma. Luego, Campanini, de Milán. Y luego, sobre todo, el que para mí fue uno de mis grandes mentores, Caronia Roberti, de Palermo.

GG. Sí.

DM. Que me pareció una de las escuelas mejores. Entonces, ya venía yo encantado, entusiasmado por los ánimos que me dio Pier Luigi Nervi, y

Caronia Roberti.

GG. Pier Luigi Nervi, ¿qué tipo de ánimos le dio?

DM. ¿qué que qué?

GG. ¿había posibilidades de que Nervi viniera a Guadalajara?

DM. No. Invitado, sí. Pero era un "Señor don" de fama internacional, con asesorías internacionales; estaba dando en aquel tiempo la asesoría para la catedral de San Francisco, California.

GG. Sí.

DM. Etcétera. De manera que era imposible. Pero fue un individuo de una gentileza, que me abrió sus laboratorios de Milán. Cuando volví después, en cincuenta...

GG. No nos adelantemos.

DM. Bueno.

GG. Entonces, regresa usted a Guadalajara con esos ánimos.

DM. Llego yo con esos ánimos, llevo yo aquí volando y me voy con tu papá, después de dejar mis cosas: "Licenciado, vengo por esto... Muy bien... Tenemos necesidad de que se funde la escuela, pero además que pueda usted permitir que me traiga maestros de Europa". "Pues déjeme pensarlo". "Muy bien, licenciado2 -con todo el respeto que me merecía-. Entonces, se abrió la escuela, empezamos a trabajar con la gente que estaba aquí, con ciertas dificultades. Yo ya me había macheteado muy bien mi perfil, empecé a pergeñar mi ... la teoría de la arquitectura y teoría de la composición, y geometría descriptiva, que ahí sí me la sabía bastante bien.

GG. Sí ¡Me consta!

DM. Empezamos a trabajar todos. Pero a mediados de cuarenta y ocho, digo, de cuarenta y nueve, cuando estábamos ya en mayo o junio... Ya había yo dejado pendiente la cosa de Mathias, porque no tenía el dinero, y le hablé a tu papá, en general, de lo que había hecho al principio. Entonces dije yo: ahora sí. Me fui con el licenciado: "Licenciado, mire, si no vamos por esa gente desperdiciamos una oportunidad única..."

GG. Así era.

DM. Sí. "¿Por qué no trae gente de México?". Le dije lo que te acabo de decir a ti: "Porque, licenciado, los que podemos traer, los que convendría traer, no tenemos dinero para pagarles. Usted cree, ¿con cuánto nos traeríamos a Villagrán? Y los que podríamos pagar no nos interesan, porque son una bola de mediocres."

"No, hombre..." "Pues, licenciado, yo así pienso". Total, bueno: lo aprobó. Ahí voy con Jorge Matute: "Jorge, pues mira, dice el licenciado que sí, de manera que dame dinero para irme allá, porque me los traigo". Entonces, me fui. Pero el primero que sale en la historia, el primero que me traje, fue Mathias Goeritz.

GG. Entonces, usted se volvió a ir...

DM. En cincuenta...

GG. Ya casado.

DM. Ya casado. En mi viaje de bodas.

GG. Fue su viaje de bodas.

DM. La pobrecita de mi mujer fue tan gentil, que estuvo siempre al pie del cañón.

GG. cuando usted se fue, ya estaba Mathias en Guadalajara.

DM. Sí, ya había llegado. Yo me fui en cincuenta...

GG. Él llegó a finales, en octubre del cuarenta y nueve.

DM. Sí.

GG. De manera que Mathias llegó bastante antes de los demás.

DM. Sí, bastante antes, casi un año.

GG. Arquitecto, me había usted contado que cuando se casó, Mathias hizo cabeza entre los alumnos.

DM. Para hacerme un regalo de bodas que lo tengo todavía encima de mi cama: Un Santo Cristo Colonial como de un metro cincuenta de alto, hermosísimo, sumamente devoto, que para mí significa mi escuela que tanto quise; y mis grandes amigos. Entonces...

GG. Entonces usted, en cincuenta, se va de viaje de bodas con la intención de reclutar a los maestros definitivos.

DM. Y a traerlos.

GG. ¿Iba usted con un plan prefijado?

DM. Ya había estado en correspondencia, ya había conocido en cuarenta y ocho a las personas. Entonces, yo llevaba mi itinerario.

GG. Sí.

DM. Lo primero, llegamos a Roma.

GG. Sí.

DM. De ahí nos fuimos a Milán para ver...

GG. ¿Pero con quién hizo contacto en Roma?

DM. Con Pier Luigi Nervi.

GG. ¿Vivía en Roma? ¿No estaba en Milán, Nervi?

DM. Ya no, ya vivía en roma. Yo iba a ir a Milán a entrevistarle. Pero llegué a roma y pues ya, en el hotel Flamingo vivía. Entonces, fui con él: "Arquitecto, a quién me recomienda?" "Mire usted, le voy a recomendar a tres personas: en Florencia, Rafaelo Fagnolli..." "Pues ya lo conozco..." "Ah, pues Fagnolli. Luego -me dice- le recomiendo mucho que conozca a Salvatore Caronia Roberti, de Palermo. Y además, aquí en Roma a Julio Roiseco." Perfecto, me fui a visitarlos. Yo ya, anteriormente, había sabido de Caronia Roberti, pero no lo conocía: un hombre modesto y muy bueno. Al primero que vi, porque ya tenía cita prefijada, fue a Fagnolli. Por cierto, nos dio una cena a Margarita y amí el rector de la Universidad de Florencia, el director de la escuela de arquitectura entonces, que era Fagnolli, y ahí llegó Cadore, fue a cenar esa noche con nosotros.

GG. ¿Fagnolli invitó a Cadore?

DM. No, Fagnolli me recomendó a tres, no los conocía: a Cadore, a Kovacevich, y a otro que no me acuerdo del nombre. Entonces yo hablé luego con Cadore, y fue inmediatamente conmigo y hablamos en la mañana. En la noche, el día de la cena, ya fue Cadore con Fagnolli y otro que se llamaba... El director de la escuela de Ingeniería...

GG.. ¿Qué impresión le dio Cadore, de entrada?

DM. Muy seco, muy bueno pero muy macizo. Sobre todo, empecé a platicar con él y era un hombre de pocas palabras, pero claras: iba al grano, y eso me gustó muchísimo.

GG. Sí.

DM. Y así fue siempre, acuérdate cómo es.

GG. Así es.

DM. De pocas palabras, y luego medio taponudo. A mí no me dio nunca un tapón, pero a Fagnolli le echó dos tapones delante de mí: dije ¡Ah, esta es mi gente! Entonces...

GG. Lo sintió de su bando...

DM. Pues sí, claro. Entonces hablé con él. Al día siguiente mandé buscar a Kovacevich, no estaba, que había salido y estaba en Roma, porque era sobrino de Mario Salvi, que entonces era ministro de educación de Italia.

GG. ¿Tanto Kovacevich como Cadore eran ya profesores allá, universitarios?

DM. No.

GG. ¿O eran arquitectos?

DM. Cadore, sí... pero Kovacevich estaba empezando a querer dar la clase de Historia de Arte...

GG. Sí.

DM. Es decir, de Historia de la Arquitectura.

GG. Y usted lo trajo para enseñar Historia de la Arquitectura.

DM. Sí señor, sí, sí.

GG. Y a Cadore, ¿En qué lo pensaba usted?

DM. Para composición. Desde el principio lo pensé para Composición. Me pareció que una gente así, seca y que iba al grano, y que me estuvo platicando de sus conceptos de composición, me pareció muy bien; no creyéndome yo juez, sino que como yo me iba a hacer responsable de quien viniera, pues quería saber a quién me traía, ¿verdad?

GG. Claro.

DM. Y luego, a ver si había afinidad en los principios; si no, ¿para qué venir a pelearnos aquí?

GG. Por supuesto.

DM. Y tampoco me los quise traer por correspondencia, sino hasta que yo hablara con ellos. Eso me decía tu papá; le dije: "Licenciado, mire, es muy peligroso. Yo no me quiero hacer responsable así, y a los que me traiga, me hago responsable de ellos."

GG. Entonces, su primer recluta en este viaje fue Cadore.

DM. Sí. Luego me fui a Milán, ya con la recomendación de Luigi Nervi, para ver a los maestros de ciencias de la construcción.

GG. Sí.

DM. Había estado platicando con Nervi mucho, respecto a cuál sería el programa de Composición, de Teoría de la Composición.

GG. Sí.

DM. Y entonces me fui a Milán con el ingeniero Oberfi, que era Jefe de su laboratorio, un laboratorio fenomenal. Ya me presentó a Silvio Alberti y luego a otro, Brambilla.

GG. ¿Brambilla era español?

DM. No, no, no, también italiano: Brambilla

GG. Ah, Brambilla.

DM. Sí, sí. Entonces, estuve hablando con los dos. Yo llevaba como presupuesto máximo, tanto por parte del rector como de Jorge Matute, que era el del Tecnológico y el que daba los centavos, un máximo de mil quinientos pesos al mes.

GG. Sí.

DM. Cadore los aceptó. Llegó yo con Alberti y Brambilla: "No, señor; nosotros, milaneses, mil novecientos pesos mensuales." Estuve rogando a los dos como tú no te puedes imaginar. Ya cuando estaba en España al final, después de haber arreglado todo, todavía nos dimos un brinco de España a Milán porque no me habían dicho que si los desgraciados. Entonces, tuve que hablarle por teléfono de allá a Jorge: "Oye, Jorge, tienen que aceptar que me lleve a dos maestros por mil novecientos pesos." "bueno, pues si tú crees que están muy bien..." Entonces les dije: "Muy bien, vénganse." A la postre, se rajó Brambilla.

GG. No llegó a venir.

DM. No llegó a venir. Yo les arreglé, les dejé todo listo, pagados sus boletos de viaje, y sus visas y todo lo que tú quieras.

GG. Kovacevich sí vino.

DM. Sí vino... después.

GG. aunque es un personaje bastante fantasmal, del que nadie habla.

DM. Te conté que era un tipo medio chiflado. Yo a él no lo vi en Italia, lo vi en Madrid; me lo encontré estando por allá. Me cayó regular, pero como me había dicho Fagnoli que podía ser una gente útil, me lo traje para acá.

GG. Entonces, ¿después de Milán se fue a España?

DM. No, me fui a Alemania, y después a Austria.

GG. ¿En Alemania qué pasó?

DM. Digo, primero a Austria y después a Alemania.

GG. Sí.

DM. En Austria llegué yo, ya tenía hablados a los maestros, que eran cerca de cuarenta.

GG. En Viena.

DM. En Viena, sí, llamé a todos. Iba a traerlos para la escuela y para el Tecnológico.

GG. Ah, no todos los maestros que usted trajera eran para la escuela.

DM. No.

GG. Había para otras facultades del Tecnológico.

DM. Sí, Jorge vio, se le prendió el foco y también le pidió a tu papá que trajera maestros para el tecnológico.

GG. Para ingenierías.

DM. Para ingenierías me traje a un matemático de Madrid, aquel Herrero morales, y de Alemania me traje a Sheltz para procedimientos industriales, para Ingeniería Industrial.

GG. Pero luego estaba aquel otro alemán que daba Instalaciones en la escuela.

DM. Loëbs. A ése lo conocía en Madrid, que fue la última parte en que estuvimos. Un padre Jesuita tapatío, me dijo: "Hombre, llévate a ese señor, está muy amolado aquí, fue un gran técnico de la casa Heikel, de los aviones", y pa-pa-pa. Medio lo querían complicar con el nazismo. Entonces yo a Loëbs le dije: voy a ir a decir, si ocupo sus servicios yo lo llevo para allá.

GG. ¿El era técnico en qué?

DM. En mecánica. Y además lo iba a llevar también para que diera Instalaciones en la escuela, porque era de una habilidad enorme como buen alemán.

GG. Volvamos a Austria.

DM. Entonces, llegamos con Sekler, que era el director entonces. Me parece que era el director; si no, tenía un puesto muy importante en la Technische Hochschule, es decir, La Escuela Superior Técnica, en donde estaba la escuela de arquitectura.

GG. Sí.

DM. Le hablé por teléfono desde... Ya lo había yo conocido antes, no me acuerdo si en Francia o en Suiza. Entonces, le pedía que si me había el favor de ayudarme a reclutar a los maestros. Yo iba por un momento, rápidamente, de Milán a Viena para revisar, hablar con ellos a ver los que podía traerme para acá. Necesitaba traerme otros matemáticos, un ingeniero mecánico de altura, y todo. Me recibió Sekler, amabilísimo. Estaba paupérrima Viena, todo demolido, todavía patrullada por las cuatro potencias, Rusia, Francia, Inglaterra y Estados Unidos, con jeeps en donde quiera. En los mejores hoteles estaban los estados mayores de las cuatro potencias; aquello estaba

destrozado. Entonces, desde el primer día estaba allí queriendo – porque dieron el aviso de mi llegada a Viena en los periódicos-, un individuo que se llama Drobent. Entonces, empecé a hablar yo con los maestros, y me decía Sekler: "Oiga, ahí está un joven pasante de arquitectura que quiere irse a México" No, pues no podía. "Pues ahí está, hombre, recíballo." Al tercer día, que estaba yo ya verdaderamente rendido, a las once de la noche, me acuerdo muy bien que me dice Sekler: "Oiga, ahí está este joven", y entonces yo empecé a hablar con él. Le dije, "Mire, ¿usted ya se recibió?" "No." "Entonces, mire, cuando se reciba me avisa. ¿Qué es lo que puede usted hacer?" "Lo que usted me ponga a hacer", me dijo. "Porque mire, yo tengo ya completa la planta de maestro, así es que no puedo llevarme a alguien así nomás." Bueno, después dije yo: "Mañana, antes de irme al avión para volver a Milán, quiero ir a los bosques de Viena y conocer más allá todo", pero me dicen: "No tenemos coche..."

GG. ¿Quería usted emborracharse en Grizing...!

DM. ¡Por supuesto! Entonces, resulta que nos oyó Coufal...

GG. Era Eric Coufal el joven este...

DM. Sí, sí. Me oyó Coufal y me dice, le dice a Sekler: "Yo tengo un amigo que tiene un coche grande, un Mercedes de siete asientos". Hombre, qué bueno, magnífico" Me dice Sekler: "pues hombre, ahí está". Como ya había convidado a otros dos arquitectos de la Technische Hochschule, entonces éramos cuatro, cinco personas. Entonces me dice: "¿A qué hora quiere usted salir?" "No, dije, pues lo más temprano posible." "¿A las ocho de la mañana?" "A las ocho de la mañana." Entonces, llegaron a las ocho Sekler, los otros dos arquitectos, Coufal y su amigo.

GG. Sí.

DM. Su amigo se llamaba Franz, Franz no me acuerdo qué. Un cochesazo, viejo; nos fuimos. En esos momentos, Coufal me regaló un precioso angelito de yeso, ¡pero primoroso!, que tengo yo en mi casa; ya lo has visto.

GG. Y a lo he visto, maravilloso.

DM. Entonces le dije, "óigame, ¿dónde compra uno esto?" "No, dice, yo los hago." "Hombre, entonces me lo llevo a usted a Guadalajara cuando se reciba, para que dé clases de modelado.

GG. Sí, sí.

DM. Entonces, se quedó ya esperanzado. Yo me quedé encantado, dije, "hombre, un individuo que sabe hacer esas cosas,

magnífico..." Porque, decía, hace un modelado ya con otro sentido que el de San Pedro Tlaquepaque, que es muy bueno, pero que puede tener otro... Entonces, le prometí, y después se lo cumplí. De allí me volví a Milán, y entonces nos fuimos a Alemania.

GG. En todas esas andanzas lo acompañaba la señora.

DM. Menos en Viena. Porque mira, era de un día para otro, y luego estaba la cortina de hierro, me daba miedo con mi mujer.

GG. Sí.

DM. Después de Milán me fui, en un viaje rapidísimo de un día solamente a Stuttgart. Estábamos en París, donde estuve hablando con Jean Fontaine, arquitecto que estaba dispuesto a venirse, aunque a la postre no se vino. Entonces, de allí me fui como a las siete de la mañana...

GG. A Stuttgart.

DM. Y me volví como a las once de la noche, más o menos. Fui directamente a Stuttgart a hablar con tres que tenía ahí para Urbanismo, para Historia de la Arquitectura por si acaso fallaba el otro, a ver cómo estaba. Llegué yo, ya te he contado las peripecias...

GG. Cuéntemelas, por favor.

DM. Llegué yo y al rector, que me había abierto los brazos, le vino la noche anterior un problema gravísimo en la universidad, y tuvo que convocar a una asamblea general universitaria intempestivamente. Me dejó un recado, que no me podía atender. El director de la escuela de arquitectura, a quien personalmente conocí, me dijo que tampoco podía acompañarme porque tenía la misma cosa. Y cuando yo llegué... La escuela de arquitectura, como todo, estaba demolida, la secretaria estaba aquí, unas aulas allá y otras allá, la biblioteca por acá... No era un solo edificio.

GG. sí.

DM. Eran una serie de ruinas. Entonces hablé con la secretaria: "Señorita, ¿el secretario?" "El secretario amaneció enfermo, de manera que no hay quien lo lleve con los maestros". En esos momentos fue cuando pasó Horst Hartung.

GG. Casualmente pasó por allí.

DM. Casualmente. ¡Si no ha pasado eso no lo traigo! Entonces, la señorita "oiga, venga para acá, hágame el favor de acompañar al arquitecto." "No, yo soy asistente del profesos Debus, no puedo ir." "Pues hágame el favor de hacerlo, a ver cómo le hace. Yo le voy a decir al

profesor Debus y usted váyase a acompañar al arquitecto, porque es un compromiso del rector y del director." Entonces, total, me acompañó. Hablé con aquellos señores y después platicaba con Hartung, y me caía muy bien. Ah, los que encontré eran unos fósiles, unos fósiles con ideas del siglo diez y nueve; tú comprendes que no me los iba a traer.

GG. Claro

DM. No hablé con todos juntos, sino uno por uno. Entonces Hartung entre uno y otro, me hacía unos comentarios tan certeros como tú no te imaginas. Empecé yo a ver que era un hombre de una meticulosidad, de una minuciosidad, de una profundidad y todo lo que tú quieras y gustes.

GG. Un hombre admirable.

DM. ¡Admirable! Entonces le dije: "Oiga, yo lo convidó a comer, vámonos a comer." Nos fuimos y me seguí prendando de él. Y después le dije, "oiga, mire, yo me tengo que ir ahora porque tengo que volver a París, hágame el favor de acompañarme a Francfort, yo le pago su boleto, el viaje en tren." Bueno, pues sí, todavía no decía nada. A medio camino –se hacían tres horas- le digo: "oiga, arquitecto, le ofrezco que se venga a Guadalajara a mi escuela." ¡Oh!, se quedó así... Él no lo quiso, nunca lo quiso creer. Cuando llegó aquí a Guadalajara, me decía: "No creo todavía que estoy aquí." Y, "pues váyalo creyendo, arquitecto." ¡Ya viste qué maravilla de tipo me encontré!

GG. Maravilla de tipo. Un hallazgo sensacional.

DM. Y la cosa más casual.

GG. De una sensatez y de una ecuanimidad, y de una calidad...

DM. Y de una profundidad... Y luego, de una lealtad y una integridad increíbles.

GG. Así es. Una de sus grandes adquisiciones.

DM. ¡Ah, pero sí!, y fue absolutamente providencial. Si no ha pasado, ni lo veo.

GG. Arquitecto, ¿Cómo fueron recibidos en Guadalajara, primero en la escuela y luego en general en la ciudad, los maestros europeos? Vamos empezando por Mathias.

DM. Pues mira, Mathias, por los muchachos, con los brazos abiertos. Acuérdate cómo era de muchachero, y de platicador y de simpático. Y como él hizo una

impresión formidable tanto en la escuela como en la sociedad, siguieron llegando los demás...

GG. Ya había una buena predisposición.

DM. Entonces, mira, llegaban... Y sobre todo para los muchachos, ¡Hombre!, aquí, que no tenían profesores buenos, eso de que les traiga yo maestros de allá era para ellos una cosa... Y luego tratar con ellos: ¡Estaban felices!

GG. ¿Pero cómo pudo haber coherencia? Porque la hubo, y los productos de la escuela demostraron una coherencia, e incluso la creación de un vocabulario arquitectónico, de un estilo, por decirlo así.

DM. Mira, mira...

GG. ¿Cómo pudo haber coherencia, dentro de aquella ensalada en la que cada maestro hablaba un idioma distinto?

DM. Sí mira: primero, por eso quise hablar yo personalmente con cada uno; para ver si teníamos consanguinidad en los principios, si en lo fundamental podíamos coincidir. Si no, ¿Para qué los traía? Entonces, yo primero como que los confesaba a todos. Y cuando llegaron aquí empezamos a tener reuniones quincenales o mensuales, nos juntábamos todos a platicar, entonces, para que intercambiáramos impresiones y fuéramos conociéndonos todos. A mí me parece que una escuela sin una academia de maestros que se comuniquen constantemente todo lo que están haciendo... es lo único que va haciendo que todos se sientan trabados en el mismo problema.

GG. ¿Y eso se logró, arquitecto?

DM. Pues ya viste. Y luego yo lo lograba especialmente con que en el taller de Composición, en las calificaciones, asistieran todos los maestros de la escuela, fueran pasando uno por uno y dieran su calificación.

GG. ah, ¿sí?

DM. El de Instalaciones daba la suya, el de Construcción daba la suya, el de Geometría Descriptiva daba la suya, todos daban su opinión.

GG. Incluido Mathías.

DM. Naturalmente, cómo no. Entonces, tú comprendes lo que significaba el saberse que todos los maestros le estaban diciendo a los demás. Y esto yo creo que fue una de las razones por las cuales hubo esa especie de coherencia que tú dices; empezamos a convivir

constantemente. Luego, traía yo cada fin de año a los testigos de México, para que se dieran cuenta de la calidad de mi escolita, para que la apoyaran por una parte, y para que la tomaran en cuenta y vieran que estábamos haciendo cosas serias. Y además, para una justa y legítima crítica. Yo nunca he querido ser perfecto ¿verdad?, me interesaba mucho la crítica para mejorar.

GG. ¿Quiénes venían, arquitecto?

DM. Pepe Villagrán, desde luego. Mauricio Campos, Mariscal, Alonso Mariscal, grandísimo amigo. Enrique Yáñez. Enrique del Moral, algunas veces: es medio faceto, pero venía. Y naturalmente don Nicolás Mariscal, y don Federico Mariscal; en el discurso...

GG. ¿Pani?

DM. Vino después, al principio no porque estaba demasiado ocupado y estaba fuera, en Europa, iba y venía... Tanto que en el rollo que tengo grabado, donde está la voz de tu padre – que quiero que oigas un día...

GG. Me gustaría mucho...

DM. Estaba hablando antes Federico Mariscal, y me acuerdo que decía: "Pues a mí me tocó hablar al último y, como dice el dicho, el último mono se ahora".

GG. ¿El último mono se ahoga?

DM. Sí. Pero se oye la voz de tu papá, habla como cinco minutos, quizás un poco más; le tengo yo mucho cariño a esa voz de tu padre. Un día te lo busco y te los presto.

GG. Me encantaría...

DM. Entonces, se logró por tanto esa coherencia que tú dices.

GG. Pero luego, también se dio la casualidad de que había alumnos de gran talento.

DM. Es que mira, lo mejor de las escuelas son siempre los alumnos, porque llegan con una ilusión enorme, con una... Y luego, estando tan bien tratados por tanta gente, y teniendo personajes tan ilustres como Manuel de la Cueva, padre, como Ruiz Medrano, como José Arriola, todos derritiéndonos de entusiasmo. De modo que era la fiesta del espíritu, la escuela.

GG. ¿No era en ocasiones excesivamente disciplinaria?

DM. Sí, yo lo confieso, y así fui yo: yo impuse la disciplina. Al grado de que hubo una época en que había obligación, a las once de la

mañana – empezábamos a las siete-, de ir a hacer media hora de gimnasia dirigida por Jorge Hermosillo...

GG. Que era el perfecto...

DM. Que era el perfecto. Iban a hacer gimnasia...

GG. Al paradero...

DM. Al paradero. De manera que sí, claro, si no pongo disciplina hubiera sido una pachanga aquello. Pobre del que hablara en el taller de Composición, perdía el curso...

GG. ¿No era excesivo, arquitecto?

DM. Tal vez sí, pero como estaban desde entonces los muchachos como estaban... Pero fíjate, en las repentinas, que nos pasábamos... Yo me iba a la última hora, mi santa esposa se aguantaba, muchas veces llegaba hasta el domingo en la noche desde el sábado a las nueve de la noche, para que los demás se fueran a dar la vuelta. Yo me quedaba cuidando allí, al pie del cañón, y no creas que una vez: tres o cuatro años. Entonces así fue, y yo no me defiendo. Yo creo que les hice bien, y si no que te digan ellos, a ver si tienen buenos recuerdos de la disciplina.

GG. Hay buenos recuerdo, y hay buenos resultados además.

DM. Bueno, los resultados se deben a dios, que les dio buenas capacidades a los muchachos.

GG. ¿Quiénes eran las *estrellas* en la escuela, arquitecto?

DM. Pues mira, al principio...

GG. Por ejemplo, de los maestros que más me han hablado son, desde luego, Mathías y también Cadore...

DM. Y de Hartung...

GG. De Hartung en menor grado. Entre Cadore y Mathías, ¿había comunicación?

DM. Sí mucha.

GG. ¿De alguna manera se relaciona lo que hacía el uno con lo que hacía el otro?

DM. Sí, estaban viendo lo que hacía cada uno allí, porque todo... Acuérdate cómo era la escuela: dos enormes galerías de exposición a los dos lados, ¿te acuerdas?

GG. sí perfectamente.

DM. Y luego las mamparas que tenía el taller de Composición, aquellos dos talleres tan enormes.

GG. Sí, si.

DM. Fíjate, teníamos allí para exponer todo, Y luego había mesas para poner las cosas que hacía Mathías con los muchachos, todas las maquetas. De manera que, tú comprendes, aquello era ir... Como era una constante, todos los maestros vinieron muy laboriosos, muy trabajadores, y todos entusiasmaron a sus discípulos. Venían con ganas de quedarse, porque venían espantados de Europa después de la guerra.

GG. Visto a la distancia, arquitecto, ¿usted piensa que todo ese gran esfuerzo valió la pena, es decir, que los frutos fueron los que usted hubiera esperado?

DM. Pues mira, a medias, a medias.

GG. Como todo.

DM. Como todo. Pero sobre todo, ¿sabes por qué? Porque cuando salí yo de la escuela, me dio tristeza porque las Direcciones empezaron a fastidiar todo. Yo les pedí, especialmente a Hartung y que les dijera a los demás, que por favor no se salieran. Yo me salí porque no pude soportar aquello.

GG. Recuerdo perfectamente la situación terrible.

DM. Y lo mismo de todos, de los que se salieron conmigo y los que se salieron después. Los dejamos con menos diez y ocho maestros en el lapso de dos meses.

GG. Sí.

DM. Yo les pedí a los europeos, que querían salirse por fidelidad conmigo; les dije: no, a mí me importa la hija de todos nosotros que es la escuela, yo les pido por favor que se queden ahí, ustedes tienen derecho de quedarse.

GG. ¿Usted fue director hasta qué año, arquitecto?

DM. Fueron doce años, de manera que hasta mil novecientos sesenta.

GG. En ese momento entró Jaime Castiello de director.

DM. En ese momento entró Jaime Castiello de interino, mientras se señalaba a Salvador de Alba, que fue el que terminó. Con Salvador de Alba vino el rompimiento; digo, no con él, sino en su tiempo.

GG. En su tiempo, sí.

DM. Entonces él se salió y fue cuando entró Humberto Ponce Adame.

GG. Arquitecto, ¿cómo era el ambiente interior de la escuela? Porque yo lo recuerdo un poco conventual, pero al mismo tiempo muy festivo.

DM. Mira...

GG. ¿Cómo era esa extraña combinación?

DM. Mira, efectivamente tú has dicho las dos cualidades. Conventual, porque yo lo tenía completamente cerrado. Ahí no entraba nadie, y menos todos los de FESO (Frente Estudiantil Socialista de Occidente) y toda la gente fueña. Entonces yo los tenía como cuidados así como en capelo a todos los discípulos; no quería que los contaminaran con las majaderías y con las liviandades que entonces estaban haciendo. Acuérdate cómo eran las asonadas de los estudiantes de aquel tiempo, ¡tremendas!

GG. Así es.

DM. Entonces yo no quería que esos se metieran allá en la escuela. Nunca hubo un desorden dentro, y menos de esa categoría.

GG. Sí.

DM. Después, cuando ya salí...

GG. aquello se volvió un desastre.

DM. Ya aquello fue un campo de guerra. Pero mientras estuvimos ahí, jamás hubo eso. Y por eso era que queríamos tenerlos así, no con un plan como, ¿qué te diré?, como de invernadero, sino para que no se le quitara a la escuela la dignidad interior y la serenidad.

GG. Sonará muy tonta mi pregunta, pero ¿cómo permitía usted que se hicieran los bailes de arquitectura, que fueron sensoriales?

DM. No, y te digo una cosa: yo no iba contra la normal diversión. Yo mismo era el que más los entusiasmaba.

GG. ¡Pues es que usted mismo es un disipado!

DM. Sí, sí, sí, exactamente. Pero mira, cuando se trata de una cosa seria, pues serio.

GG. Claro.

DM. ¿Verdad? Y me acuerdo de aquella frase latina: *Sancta, Sancte tractanda; iucunda, iucunditer*. Lo santo trátalo santamente, pero lo festivo trátalo festivamente.

GG. ¿Por qué se fueron tantos alumnos de sacerdotes o de monjes, o cosas por el estilo?

DM. Pues no fueron tantos, fueron dos...

GG. ¡Pero no!

DM. Y se iban a ir otros, pero yo me opuse.

GG. Fueron muchos... bueno, fueron por lo menos tres.

DM. No, fueron...

GG. Gabriel Chávez...

DM. Gabriel Chávez...

GG. Claude favier...

DM. Y este...

GG. García Bedoy.

DM. García Bedoy. Esos fueron los tres primeros, y después...

GG. Pero varios se fueron y volvieron, ¿no?, creo que hasta Max Henonin y Enrique Nafarrate

DM. Max Henonin y Enrique Nafarrate fueron los siguientes, que fue cuando yo ya me atravesé...

GG. cambiando de tema, algunos alumnos realizaron obras... Incluso, obras públicas, como el monumento del águila que proyectó Gabriel Chávez de la Mora. ¿Cómo fue eso, cuál es la historia de eso?

DM. Mira...

GG. En primer lugar, ¿por qué le aceptaron un monumento en el que el águila no tiene serpiente?

DM. La cuestión es esta: sí la tenía... Yo soy el culpable del programa de ese monumento, porque vino el concurso de un monumento a la bandera. Yo dije: me parece que lo más absurdo tener un monumento a la bandera: un monumento, que es un símbolo, a otro símbolo. Entonces yo le dije a Gabriel, y dice: no sé que hacer. Bien mira, Gabriel, a mí me parece que un monumento a la bandera no es un monumento a la bandera. Yo pondría el asta bandera con la bandera, y una especie de silueta del águila defendiendo a su bandera. Hazla tú. Entonces, el diseño fue de él, de Gabriel.

GG. Arquitecto, pues yo creo que con esto nos despedimos.

DM. Pues qué bueno.

GG. ¿Algo más?

DM. Pues que recuerdes tú que, para mí, esta escuela ha sido la aventura más verdaderamente extraordinaria de mi vida. Realmente, lo más apasionante de mi vida ha sido esta aventura de la escuela. Y doy gracias a Dios porque los conocí a todos ustedes.

GG. Arquitecto, nosotros también le damos por haberlo conocido a usted y a todas las gentes que nos puso al alcance. Gracias Arquitecto.

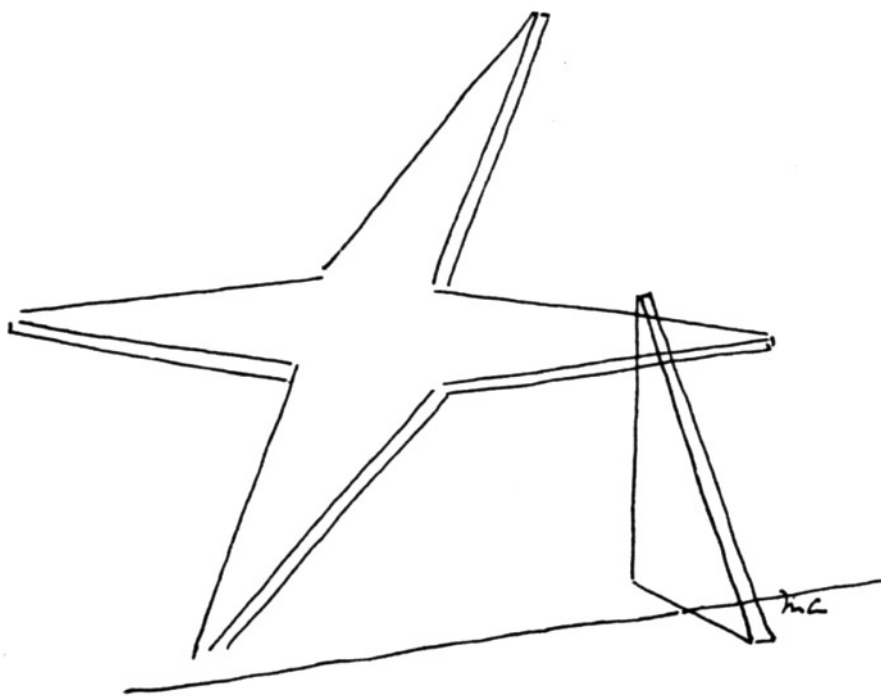


Figura 03. Boceto del "pájaro amarillo". Mathias Goeritz. Introito Amistoso
Arquitectura/ México [México] núm. 101 (Octubre 1969)

INTROITO AMISTOSO

Artículo de la Sección de Arte de la Revista ARQUITECTURA/MÉXICO No. 101/Octubre de 1969 escrito por Mathías Goeritz

Los tapatíos insisten en que la Perla de Occidente ha producido en la primera mitad de este siglo más artistas que cualquier otra ciudad en México. Efectivamente, la lista de nombres conocidos es imponente; en ella figuran el Dr. Atl, Jesús Reyes Ferreira, Roberto Montenegro, Carlos Orozco Romero, Jorge González Camarena, Isabel Villaseñor, Raúl Anguiano, Pedro Medina Guzmán, Juan Soriano al lado de muchos otros. (Sin mencionar que el jalisciense José Clemente Orozco realizó en Guadalajara la obra cumbre del muralismo mexicano). No sorprende, por lo tanto, que fue también en Guadalajara donde tuvo lugar, alrededor de 1950, el principio de la revolución estética que más tarde se extendió por toda la República, causando ola de "arte abstracto" de los años 50 y 50.

No quiero decir que anteriormente no haya habido artistas en México que pintaran cuadros abstractos. Desde luego, los hubo – aunque en casos muy aislados. Sin embargo, fue en Guadalajara donde se impuso el nuevo lenguaje plástico siendo aceptado y fomentado como un nuevo medio de expresión tan valioso como cualquier otro. La mecha prendió en la escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara fundada por el arquitecto Ignacio Díz Morales. Este capítulo de la Historia del Arte Mexicano es poco conocido. Puedo contar detalles porque lo viví de cerca. La culpa de todo la tuvo Nacho. Fue él quien me llamó, en 1949, para impartir clases en su Escuela. Recuerdo aquellos cuatro años con cariño y gratitud. Los discípulos eran magníficos, excepcionalmente

dotados y abiertos a las inquietudes de la época. El ambiente era limpio; olía a rosatemprana. Nunca había habido una enseñanza ordenada de experimentación plástica en las Academias de Arte. Pero los jóvenes no eran tímidos. Con verdadera furia se lanzaron a jugar con todo tipo de materiales, formas, colores. Por supuesto, nadie habló de "arte"; se trataba de preparar arquitectos para el futuro. Así, los artistas jóvenes encontraron bajo el nombre inocente de Educación Visual, su propio lenguaje estético. Desgraciadamente existen muy pocas de las obras producidas en mayoría. Los autores inquietos fueron los hoy muy respetables, distinguidos, asentados, dignos y medio pomposos señores arquitectos tapatíos.

(¿Se recuerdan amigos? ¿Acaso no eran bonitos aquellos tiempos?) En esa época publicamos folletos con dibujos, versos, manifiestos; invitamos a mucha gente importante de todas partes del mundo; organizamos exposiciones de obras de Paul Klee, Wassily Kandinsky, Henry Moore, Rufino Tamayo, Arshile Gorky, etc. – en otras palabras: propagamos el "arte sin fronteras" mucho antes de que lo hicieran las galerías de la ciudad de México. Los periódicos de la capital se quejaban diciendo que "en la capital tapatía existe en la actualidad un movimiento abstraccionista, encabezado por personas que están desorientando, con el "prestigio" de sus nombres exóticos, a los jóvenes valores del Estado". Sospechaban "tendencias contrarias a la Escuela Mexicana". ("El Nacional", 16 de noviembre de 1951). Otros críticos nos alentaban:

"Guadalajara se ha convertido en uno de los centros experimentales más interesantes del continente" ("Últimas Noticias", 12 de Diciembre de 1950). "La Galería Arquitecta, residenciada en la ciudad de Guadalajara y la que, para ser completamente justo habrá que declarar que marcha a la vanguardia de cuantas actúan en la República Mexicana..." ("Novedades", 1 de abril de 1951).

Algunos de nuestros más talentosos estudiantes dejaron la carrera de arquitecto y tomaron el hábito convirtiéndose en frailes, monjes o curas. – un lógico y maravilloso paso que fue sumamente criticado por algunos enemigos de la Escuela de Díaz Morales. No habían comprendido estos impíos que moral y arte – ¡Hablo del arte verdadero! – son lo mismo. Mi pernicioso labor como animador y amigo de aquella generación culminó en una serie de difamaciones cuyo sentido nunca entendí, hasta que, por fin, "me corrieron" elegantemente. (Fue mucho después que comprendí que la elegancia unida a la envidia son terribles) Más tarde, los arquitectos de Guadalajara se destacaron por sus valiosas aportaciones al tema de la integración de las artes. No cabe duda que comprendieron el pulso del tiempo. (Eso ya no era mi culpa.) Últimamente se enfrentaron a problemas más difíciles, como p.e. la escultura monumental como complemento "necesario" de la planificación urbana. En suma: realizaron y siguen realizando una labor artística muy superior a la que nos ofrecen generalmente los llamados artista. Mathías Goeritz

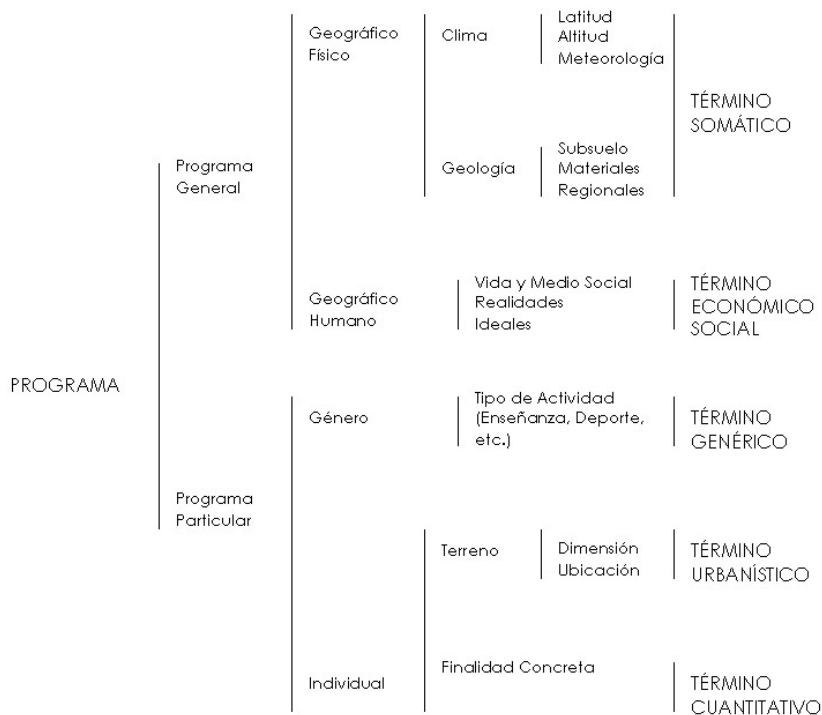


Figura 03. Organización de los términos que componen el Programa General y Particular de un proyecto arquitectónico. Teoría de José Villagrán e Ignacio Díaz Morales

SOBRE ALGUNOS CONTENIDOS DE LA TEORÍA DE LA ARQUITECTURA DE IGNACIO DÍAZ MORALES Y JOSÉ VILLAGRÁN

Organización de Conceptos, Razones e Ideas en el Hacer Arquitectónico

En el escrito de Díaz Morales titulado "Nuestra Postura", se menciona a manera de concentrado, los principios teóricos sobre los cuales se sustentaba el pensamiento crítico de la Escuela Tapatía de Arquitectura. En esta sección se presentan los contenidos de las asignaturas que impartió Ignacio Díaz Morales. Hay que hacer la diferencia de las asignaturas de Análisis de Programas y Teoría de la Arquitectura. De acuerdo con el esquema presentado del plan de Estudios, en los diferentes años se fueron alternando, en el primer curso una asignatura que se llamó Introducción a la Teoría de la Arquitectura. En el segundo curso se llevaba Análisis de Programas I, y en el tercer curso la de Análisis de Programas II. Durante el cuarto curso se llevaba la materia de Teoría de la Composición (arquitectónica), y finalmente en el quinto curso se impartía propiamente la asignatura con el nombre de Teoría de la Arquitectura. Todas ellas dentro de la sección relacionada con los conocimientos de los problemas arquitectónicos, todas impartidas por el arquitecto Ignacio Díaz Morales. No se tiene registro de los contenidos específicos de las diferentes etapas de la preparación Teórica. Se han conseguido de entre el archivo del arquitecto Alejandro Zohn¹ los apuntes de la asignatura de Análisis de Programas y Teoría de la Arquitectura, mismos que utilizaremos de manera general para entender de manera general los contenidos de estas asignaturas.

Por otra parte, el arquitecto Hernández Laos, egresado en 1968

de esta escuela, escribe una tesis titulada "crítica de la arquitectura moderna en México", donde cita los contenidos de dichas asignaturas y la importancia de una base teórica en el hacer arquitectónico. Dichos contenidos son igualmente rescatados para formarnos un panorama general de la teoría mencionada.

Hernández Laos, no hace distinción entre lo que es el pensamiento de Villagrán, o el pensamiento de Díaz Morales. La teoría de Díaz Morales es una continuación de la de Villagrán, quienes hacen una recopilación de pensamientos a través de la historia, comenzando desde Vitruvio, quien señala que todas las obras arquitectónicas deben poseer SOLIDEZ, UTILIDAD Y BELLEZA (firmitas, utilitas y venustas), y haciendo inclusiones axiológicas de la obra de Max Scheler, donde se incluyen una gama de valores independientes que necesitan presentarse simultáneamente.

Esta asignatura se estructura partiendo de la concepción de una Teoría General y una Teoría Especial dentro de la estructura Teórica de la Arquitectura. Donde la Teoría general incluye todos aquellos conocimientos que tienden al análisis y comprensión del hombre y la arquitectura. CONOCIMIENTO DE LOS FINES A LOGRAR. La Teoría Especial se refiere más a los elementos constructivos propios que los requerimientos del proyecto arquitectónico exijan. PROVEE LOS MEDIOS PARA LLEGAR A LOS FINES DE MANERA COMPLETA Y DEFINITIVA.

Esta teoría tiene la característica de un continuo desglose de términos a fin de encontrar en su expresión la identificación adecuada con la idea que lo ha generado. La profesión se define como el ejercicio público de una actividad para el bien de la sociedad en que se vive.

Esto se ve en las definiciones, sobre nuestra profesión, propuestas por Villagrán:

“Arquitectura es el Arte de construir la morada integral del hombre”.

y Díaz Morales:

“Arquitectura es la obra de arte que consiste en el espacio expresivo delimitado por elementos constructivos para compeler el acto humano perfecto”

En ambas definiciones existen características comunes: hablan de construcción como un medio y del Hombre como un fin al cual está destinada la arquitectura. La característica de construir puede ser aplicable a varias actividades de producción cuya finalidad esencial es proveer al hombre de un recinto para sus actividades.

Las dos definiciones hablan de arquitectura como arte. La teoría de arquitectura que seguía la escuela hacía una diferenciación del arte y su relación con la obra arquitectónica: Arte artesanía, Arte artefacto, y Arte bello; y estas ramificaciones, con sus propios realizadores, no son otra cosa que el afán de claridad en el análisis teórico.

Arte Artesanía: es el dominio de un procedimiento para producir una obra (un alfarero).

Arte Artefacto: es hacer económico y eficiente el procedimiento de producción, es decir que presupone un conocimiento y dominio de las posibilidades de la herramienta y de la materia.

Arte Bello: es la ramificación suprema del arte, debido a su característica insustituible de expresión humana, expresión suprema porque su actividad y su obra alcanzan la comprensión más absoluta de la esencia del hombre.

En cuanto a construcción, la teoría que ellos enseñaban, hacía referencia a la forma como una consecuencia del objeto construido. Donde la forma constructiva estará relacionada íntimamente con el espacio arquitectónico. Siempre implicando las técnicas constructivas que se utilicen para su realización, y dependiendo de la calidad de los materiales empleados no solo para concretizarla, sino también para asegurar su permanencia en el tiempo.

Esta relación entre forma constructiva y espacio arquitectónico observa igualmente la ineludible y estrecha relación que existe entre **forma arquitectónica y la estructura soportante**. A esto se le llamaba “*Forma Geométrica Arquitectónica*”. Y la forma geométrica arquitectónica se valdría de la relación entre **figura, métrica, color y textura** para diferenciarse de la austera y abstracta forma geométrica de la ciencia.

Es difícil aclarar en unas cuantas líneas la finalidad y complejidad teórica de la enseñanza de Díaz Morales. Lo que es interesante resaltar hasta ahora es que sus ideas ponen al hombre no como centro de la arquitectura

sino como finalidad. Una cuestión lógica que el hacía énfasis siempre que podía. El usuario a quien está destinada la obra arquitectónica, a quien debe servir para que realice cómodamente sus actividades.

Otro punto que es de interés para la tesis, es la congruencia geométrica entre espacio arquitectónico y estructura soportante. Ya que debido a la utilización de nuevas tecnologías como el hormigón armado y el acero, así como la necesidad de construir una escala arquitectónica que hasta entonces no existía en Guadalajara, podremos observar, de manera concreta, **ejemplificando en los edificios** estos conceptos y enseñanzas.

Mediante el estudio previamente esbozado, Villagrán y Díaz Morales, llegan a la concepción de lo que ellos llamaron Teleología Arquitectónica (Teleología es el estudio de las causas finales): es decir el **programa** de la obra de arquitectura. Enseñaban que sin el cumplimiento de ciertos requerimientos y exigencias es imposible construir verdadera arquitectura. Esta Teleología nos proporciona las bases para poder abordar correctamente un proyecto arquitectónico. Esto se revisaba en la asignatura de Análisis de programa, donde se analizaba un esquema de requisitos necesarios e indispensables en la obra de arquitectura a fin de que ésta exista.

Este análisis de programa es una constante búsqueda de la relación coherente entre los conceptos de **usuario, espacio y construcción**. Para entender estas relaciones se presentaba a los estudiantes el siguiente esquema, que diferenciaba las características aplicables a todas

las obras de arquitectura y las que serían exclusivas de cada proyecto arquitectónico: *Programa General* y *Programa Particular*.

Dentro del *Programa General* se plantean dos tipos de términos:

El término somático, nace de los condicionamientos que el medio geográfico impone a la obra. Este término es la condición que permite al arquitecto hacer una construcción que verdaderamente contrarreste las fuerzas geológicas y climáticas. Proporcionar al usuario lo básico para protegerse o acercarse al medio ambiente que lo circunda con el fin de poder realizar sus actividades en armonía.

El término Económico-Social. Es la adecuación de las necesidades del usuario de manera individual y colectiva. Se entiende que el usuario tiene relación y compromiso con otros miembros de su medio, se aborda el concepto de colectividad y la manera que esta colectividad influye en la obra. Se analizan los factores económicos y culturales de la colectividad.

El *Programa Particular* comprende tres tipos de términos:

El término genérico. Es resultado del análisis específico del problema arquitectónico y por consiguiente, es lo que hace servir a un edificio para la función que se le ha construido. El entendimiento y aplicación de este término evitaría que la fisonomía de un edificio no fuera acorde con la función que se realiza en él.

Los términos urbanístico y Cuantitativo son la determinación de la individualidad del proyecto; las

condiciones que lo harán único e irreplicable. Es en estos dos términos donde comúnmente se detiene el proyectista.

El término urbanístico, determinado por la dimensión (tamaño y forma) y la ubicación (orientación) nos fija tanto la solución de la obra en sí, así como su actuación en convivencia con los edificios que lo circundan. Es el término que nos hace ver la necesidad de relación entre los edificios dentro del marco urbano en que son erigidos.

El término cuantitativo, implica el análisis de la necesidad concreta de un determinado tipo de edificación. De él se desprenden las soluciones particulares que determinarán la manera de ser habitado debido al género de la actividad a realizar en dicho espacio.

Con el establecimiento del programa, Villagrán y Díaz Morales logran dar a su teoría una estructura que permite la comprensión del problema independientemente de las evoluciones sucedidas en el tiempo y cuya vigencia es válida en cualquier lugar. Han establecido un sistema de comprobación y regulación de conceptos, así como de análisis.

Anteriormente se mencionaba la influencia que había impreso el pensamiento de Scheler² en la Teoría de Villagrán y Díaz Morales. De este filósofo se desprende una axiología, que aplicándola al estudio de la arquitectura aporta una serie de valores para poder evaluar una obra de arquitectura:

VALOR SOCIAL. En esta concepción social radica la adecuación de la

arquitectura a una época y lugar determinado. Mediante este valor social, las actividades de los usuarios de un proyecto serán condicionadas a la cultura de la que se desprende.

VALOR ESTÉTICO. La obra de arquitectura deberá reunir ciertas cualidades que al ordenarlas, nos proporcionen una acertada configuración y, al mismo tiempo, belleza. El valor estético propone las siguientes premisas – que en ningún momento son consideradas como fórmulas: Partido, Unidad, Claridad, Contraste, Simetría, Carácter, Proporción y Modernidad. Estas premisas por lo general abundan en la explicación de la importancia de una coherencia entre, usuario, programa, espacio y contexto .

Partido: Es la disposición básica de los elementos que constituyen la obra de arquitectura. Es algo fundamental, puesto que si se parte de un planteamiento equivocado, la obra estará mal edificada.

Unidad: La obra arquitectónica debe ser entendida como una sola entidad, aún a pesar de ser configurado por elementos disímiles, tiene que ser producto de una composición o, de una agregación de elementos.

Claridad: Cuando la obra se entiende como producto de su tiempo y del lugar donde se edifica.

Contraste: El contraste nace de las diferencias tan grandes que existen entre la naturaleza, las abstracciones del hombre sobre ella, y de ahí su existencia dentro de la obra.

Simetría: Es un equilibrio de elementos diversos o iguales; en todas las

maneras en que pueda conseguirse el equilibrio existe la simetría. La verdadera simetría comienza en las consideraciones del programa, y la simetría debe ser entendida no del modelo rígido y tradicional, sino como el perfecto equilibrio entre las necesidades del programa y la solución de ellas en la obra de arquitectura.

Carácter: Carácter es lo que responde al Género arquitectónico y la manera de materializar el programa específico.

Proporción: Geométricamente hablando, es la igualdad de dos razones. Profundizando el sentido podemos encontrar que proporción es una conjugación de relaciones. Es simplemente, la condición que se exige para la obtención de la armonía al relacionar los elementos de un proyecto arquitectónico.

Modernidad: Es la última nota del valor estético y está implícita en las demás. Con cada época se tienen multitud de circunstancias sociales, técnicas, etc., que determinan, de un modo tajante y único, la manera de ser de los hombres que en ella viven. MODERNIDAD, no es lo que esta de moda, sino es lo que la *media utiliza*, refiriéndonos al término estadístico de MODA, lo más utilizado.

VALOR LÓGICO.

Es la conformación entre fines y medios. De este principio se deriva la conformación entre el enfoque y la solución, entre el proceso constructivo y la obra terminada. A esta identificación se le llama *lógica constructiva*. Cuando esta característica no es aplicada, se desprende lo que se denomina como *formalismo*. El formalismo es la concentración en la elección

de una serie de formas aún antes de ser planteado el programa, y de su combinación que no atiende, consecuentemente, a ninguno de los términos del programa. El valor lógico es indispensable porque desempeña un ordenamiento de actuación, así como una identificación entre el proceso de construcción de la obra con la idea que le ha generado y su finalidad.

VALOR ÚTIL.

El valor útil de la obra arquitectónica se refiere a la utilidad económica y a la utilidad constructiva como mínimas exigencias dentro de su realización. La utilidad económica se obtiene cuando los elementos considerados responden proporcionalmente a la función a desarrollarse. La utilidad constructiva es aún más obvia, ya que la redundancia y las complicaciones constructivas que caracterizan al ansia por la originalidad, van en perjuicio de todas las demás condiciones de la obra arquitectónica. Así pues, tanto la obra en su totalidad como en cada una de sus partes, debe obedecer a una adecuación de utilidad que de ella se exige.

Teoría Especial Y Algunas Consideraciones

Villagrán y Días Morales reconocen la importancia decisiva de los elementos propios de la arquitectura, de los medios y métodos constructivos con los cuales se realiza un proyecto arquitectónico. Paralelamente a este desglose teórico, ellos desarrollaron lo que se conoce como la teoría especial. Esta teoría especial es un método de profundización acerca de la construcción, de manera de poder contar con el conocimiento y dominio de los elementos con los

cuales podremos hacer arquitectura, y su estudio no es más que la aplicación de la Teoría General a cada uno de los elementos de la obra de arquitectura a fin de que ésta pueda existir. De hecho la Teoría especial es la clasificación y estudio de los elementos arquitectónicos bajo la luz de su funcionamiento, de sus soluciones y posibilidades. Viene a ser el análisis de los apoyos, de las cubiertas, de las comunicaciones verticales, etc., a fin de entender que pese a la diversa variación de los estilos y las épocas, existen ciertas constantes que siguen aún presentándose y sin cuya solución no podremos jamás construir arquitectura.

La teoría intenta proporcionar una comprensión de conceptos más que de formas o soluciones. La Teoría es una especulación que produce un sistema en el cual se busca el conocimiento y la comprensión de todos los elementos que intervienen en la obra de arquitectura. Como se ha mencionado, en ningún momento pretende ser fórmula y permanecer rígida o inflexible ante los cambios y evoluciones. Son bastante claras las palabras de Díaz Morales para comprender el sentir Tópico: *"quien quiera hacer algo, lo primero que tiene que hacer es conocer la esencia de lo que va a crear"*, y ésta es la finalidad de la Teoría.

La confrontación de una teoría con la práctica es la finalidad a la cual debe llegarse desde el momento en que se ha iniciado la especulación teórica. En la presente tesis se intenta establecer esta relación desde un punto de vista contemporáneo. Se revisa una teoría y una obra que tenía cierta vigencia hace cincuenta años. Y con la distancia que el tiempo nos ofrece es más evidente reconocer

las cualidades y características rescatables de una obra y de una teoría. Esta teoría se confronta con la obra de carácter colectivo realizada en Jalisco entre 1957 y 1968, y se intentará ejemplificar la cercanía que había entre el mundo de los conceptos y lo que finalmente se realizó.

Consecuentemente, la labor de confrontación es también un ensayo experimental en el cual son expuestas las consideraciones y relaciones con la esperanza de establecer un eslabón que permita el conocimiento de la actividad arquitectónica contemporánea. Se procura enfocar la teoría como una estructura de conceptos cuya rigidez está directamente relacionada con las constantes que nos descubre. Se evita acudir al síntoma doctrinal con que se reviste, con la finalidad de entender la arquitectura de manera global o universal. La teoría se convierte para el análisis de la obra, en el planteamiento ideal de lo que una obra pudiera llegar a ser.

La finalidad de este capítulo, no es hacer una profundización sobre la teoría de la arquitectura, tampoco el hacernos un cuestionamiento sobre la veracidad de la misma, sino tomarla como parámetro para poder medir y valorar la obra que se construyó en Guadalajara en los años posteriores a la fundación de la Escuela. De cualquier manera es interés de la tesis hacer una presentación lo más completa posible de ésta con la finalidad de dejar en claro la capacidad de discernimiento que tanto Villagrán como Díaz Morales, aportaron a las generaciones posteriores de alumnos y arquitectos de la Escuela Tapatía de Arquitectura como sello característico de la misma.

NOTAS_ Anexo 03

¹ Material cedido por Gina Zohn proveniente del Archivo personal del arquitecto Alejandro Zohn.

² Sobre la axiología de Scheller encontramos los valores esenciales divididos en dos categorías, los valores inferiores y los valores superiores:

Valores inferiores:

Valor útil: lo mínimo que se le exige a un ser para su existencia, ya que sin él solamente se conduce a su destrucción.

Valor vital: es la tendencia del hombre, por razón de su misma existencia, a la conservación plena y satisfactoria de ésta.

Valores superiores :

Valor lógico, conformidad del hacer el fin y el medio.

Valor estético: la revelación de la armonía de las esencias, que esa tendencia del hombre hacia la perfección y plenitud de la armonía.

Valor social: equilibrio con los demás seres y materias que rodean al hombre.

La axiología de la arquitectura esta conformada por cuatro de los seis valores primarios. De los valores superiores exigirá el Social, el valor Estético y el valor Lógico. De los valores inferiores tendrá solamente el valor útil. El valor religioso no existe en la obra arquitectónica porque ella no tiene la libre voluntad para elegir su cosmovisión personal; está en relación directa con la cosmovisión del hombre que la crea y para el cual es creada. El valor Vital, por su parte, no es constitutivo del valor arquitectónico puesto que la obra de

arquitectura no posee capacidad de velar, ella misma, por la supervivencia de su existencia; simplemente está supeditada a la decisión humana que la genera y la destruye.

Los valores que sí forman parte de la axiología de la arquitectura, se puede observar que el jerárquicamente superior es el Valor social, puesto que el sujeto de la obra, el que le da su finalidad es la vida humana y esta es esencialmente social.

Por su parte el V. Estético forma parte del valor arquitectónico desde que promueve y busca la perfección y la armonía del orden espacial, con sus implicaciones de forma, construcción, etc.

El valor lógico rige la relación entre el fin al cual está determinada la obra una vez realizada, el medio que se tiene en el objeto construido y el hacer que existe en el proyecto; es el equilibrio que debe existir entre la concepción y la realización para que la obra pueda darse.

El valor útil finalmente es parte del valor arquitectónico como lo es de cualquier ser en existencia, puesto que es lo mínimo que se le exige a un ser para que pueda existir. Estos cuatro valores: Social, estético, lógico y valor útil, son absolutamente necesarios para constituir el valor de la obra arquitectónica. Cuando en una determinada circunstancia alguno de ellos no se encuentra presente, es que estamos en presencia de algo que puede ser ingeniería, construcción, procedimiento industrial o, simplemente cualquier cosa, más no arquitectura.

HERNÁNDEZ LAOS, PEPIN. "Análisis Crítico de la Arquitectura Moderna en México". Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1968. [Tesis de Licenciatura] Pág.113

DEMASIADAS COINCIDENCIAS COMO PARA NO MENCIONARLAS...

Aunque la duración de la Bauhaus fue muy breve, iniciando en 1919 y terminando en Berlín en 1933, su importancia y relevancia a nivel mundial en cuanto a la manera de pensar, hacer y enseñar arquitectura, continuó por muchas décadas más, eso sin contar que para muchos de nosotros su aportación sigue siendo una referencia actual.

De ahí el interés de hacer un vuelo por la historia de esa peculiar escuela, sus profesores, sus enseñanzas, sus discípulos, sus planes de estudio y encontrarnos lo que en esta ocasión llamamos simplemente: *COINCIDENCIAS* entre la escuela de Díaz Morales y la escuela de Gropius.

Fue un hecho evidente, no sólo por que nos lo comentaban frecuentemente en clase de Teoría, sino por documentos escritos que se han utilizado para la presente investigación, que para Díaz Morales, la obra de Gropius y la Bauhaus era un elemento clave de inspiración y reinterpretación¹. Por lo que este pequeño apartado no pretende revelar algo nuevo, pues quizá la mayoría de los arquitectos tapatíos, o por lo menos quienes hayan tenido la oportunidad de conocer la persona de Díaz Morales, lo tengan ya por sabido. Estas coincidencias, han estado hasta ahora en el aire, y este pequeño apartado, no pretende más que ponerlas sobre papel, para despertar esa mirada inquieta que desde los tiempos de Díaz Morales nos ha permitido a los tapatíos aprender de lo global para reforzar y enriquecer los conocimientos locales.

De cada una de las coincidencias encontradas se ha optado por desarrollar un pequeño apartado de forma que aisladamente pueden no tener un hilo conductor pero en conjunto dan lógica y sentido a esta historia. Esta aproximación no se limita al ámbito didáctico, que directamente se deduce, sino a datos y acontecimientos que han condicionado y enriquecido la forma de enseñar arquitectura.

La Enseñanza como respuesta a dos realidades diferentes

La primer referencia, aparecería desde las causas que dieron origen a cada escuela, que aunque pertenecen a contextos y realidades diferentes, es un hecho que la problemática que se vivía en cada situación demandaba una respuesta desde los cimientos, es decir, desde la enseñanza, por lo que surgieron escuelas con características peculiares.

Tanto la Bauhaus como la EAG surgían como opción para solucionar por medio de la enseñanza, en su caso las demandas de la producción industrial y las demandas de una ciudad en crecimiento y en búsqueda de identidad, por lo que ambas instituciones educativas tenían la intención de dotar al individuo en preparación, llámese artista, artesano, diseñador o arquitecto, de técnica y creatividad inventiva que los hicieran capaces de cumplir las demandas de una sociedad contemporánea.

En Europa, previo a la fundación de la Bauhaus de 1919, se sentía en el ambiente artístico y arquitectónico una necesidad de afrontar los nuevos medios de producción, para que la arquitectura, el arte y la artesanía no quedaran relegados por la industria, la estandarización o el utilitarismo. Hubo ya movimientos previos a la Bauhaus que intentaban reaccionar a estas condiciones, como el *arts and crafts movement* en Inglaterra a finales del siglo XIX, o el *Deutscher Werkbund*² fundado en 1907, movimiento del que Gropius fue uno de los miembros más activos, donde, con una toma de conciencia del estado actual de la arquitectura, iba imaginando posibles soluciones, intentando la fundación de una sociedad general de construcciones con una base artística³ en 1910, o realizando propuestas más enfocadas a la educación como la de un posible instituto escolar como centro de consulta artística para la industria, el comercio y el artesanado en 1916. Fue hasta después de la primera guerra mundial, en abril de 1919, cuando, con Walter Gropius como director, se funda la "Bauhaus Estatal de Weimar"⁴. Primeramente consistió en una fusión entre la escuela de Bellas Artes y la escuela de Artes y Oficios, y los ideales de la Bauhaus, iban más allá de una escuela en el rigor de la palabra, intentaban crear un movimiento artístico experimental que impulsara el vínculo ideal entre arte y artesanado, posteriormente se afinaría la idea de vincular "arte y técnica: una nueva unidad"⁵.

Por su parte, la escuela tapatía de arquitectura, como lo hemos explicado en apartado anteriores, surge en un momento decisivo para la ciudad de Guadalajara, la cual, no

sólo se enfrentaba a un crecimiento de población y de superficie que hasta la fecha no ha cesado⁶, sino que su *identidad*⁷ se veía en peligro debido a las fuertes influencias con tendencia internacional que llegaban de la ciudad de México, y por las muy cuestionables decisiones de carácter urbano que se tomaron en la primera mitad del siglo veinte. Para los años cuarenta, el crecimiento de la ciudad era ya inminente, y en 1943 se creó, en Guadalajara, el Consejo de Colaboración Municipal, donde Ignacio Díaz Morales propuso el primer plan regulador de la ciudad intentando dar sentido urbano al crecimiento y a las entonces nuevas demandas de la ciudad. Díaz Morales buscó asesoría técnica y colaboración de urbanistas reconocidos de la ciudad de México, de donde vino el arquitecto Carlos Contreras. Díaz Morales, en calidad de presidente del plan regulador, consiguió que todos los permisos de construcción y desarrollo urbano tuvieran su visto bueno y aprobación.

Díaz Morales, a pesar de tener confianza en sus conocimientos, basados en el sentido común y en el amor por su ciudad, era consciente de que un crecimiento tan acelerado no podría ser controlado por una sola persona, por lo que necesitaba refuerzos. Esta idea la corroboró el día que, por falta de visión de las autoridades, se autorizó, pasando por encima su rotunda oposición, la construcción de unas grandes fábricas en lo que se tenía pensado como zona reservada para el crecimiento habitacional⁸. Tras este incidente, Díaz Morales decide renunciar a su puesto de presidente del plan regulador y concentrarse en la idea de fundar una escuela

que formara hombres que trabajaran fielmente por su ciudad. " *Guadalajara necesita arquitectos de aquí, con arraigo, que la quieran, porque a Guadalajara ya la están destrozando*".⁹ En ese sentido, y como fue planteada, la escuela se concibió como un centro de formación con un gran sentido comunitario.

Mecenas político

La segunda referencia nos habla de que ninguna de estas escuelas se hubiera consolidado sin el apoyo de las autoridades políticas, ya que tanto la Bauhaus como la Escuela de Arquitectura de Guadalajara, necesitaban contar con los medios físicos y económicos para desarrollarse según los planes de sus fundadores, los cuales buscaban, por medio de la enseñanza, favorecer a la comunidad.

Tanto Gropius, como Díaz Morales, se vieron favorecidos, cada quien por un personaje político que, desde no muy fuera de las órbitas que abarcaban cada una de las escuelas, pusieron al alcance de los maestros los medios necesarios para que en su caso, la escuela de Guadalajara diera comienzo, y la Escuela de Weimar continuara su vida en Dessau, donde alcanzó su momento culmen.

En Guadalajara, el Gobernador del Estado de Jalisco, Licenciado Jesús González Gallo, quien primeramente dio carta abierta a Díaz Morales para realizar el proyecto de la *cruz de plazas*¹⁰, y posteriormente lo pusiera en contacto con las personalidades del ambiente académico transmitiendo en ellas su apoyo e interés por la creación de la escuela. González Gallo ayudó a que los

trámites migratorios de los profesores extranjeros se diera de forma fluida.

En Alemania, Fritz Hesse, un político de alto nivel, que actuó rápidamente a favor de la Bauhaus, cuando más lo necesitaba; precisamente cuando el gobierno nacionalista de derecha decidió retirar el subsidio a la escuela y rescindir el contrato de los profesores de Weimar en 1924. Hesse consiguió, además de la aceptación y el traslado a la ciudad de Dessau de esta escuela, "que se concedieran a la Bauhaus los medios para la construcción de un edificio propio y las siete casas de los maestros, de tal forma que Gropius pudiera dar y crear un ambiente de actividad y de vida ideal para él y para sus colaboradores".¹¹

Variedad de Personalidades y Pensamientos

La siguiente coincidencia que hemos denominado con la expresión coloquial mexicana, que se usa para denominar una selección poco homogénea de cualquier cosa, nos recuerda la consolidación de ambas escuelas, que contaban con un cuerpo docente de personalidades mixto e internacional.

El prestigio personal de los maestros de la Bauhaus y su fuerte y definida personalidad contribuyó en gran medida a obtener excelentes resultados. Gropius menciona que los profesores de su escuela eran "una pluralidad de individuos dispuestos a colaborar juntos, sin renunciar a su identidad"¹² Y esta es una característica, quizá una de las primordiales, que también

favorecieron al éxito de la Escuela de arquitectura de Guadalajara.

En Weimar, la Bauhaus se inicia con la idea de fusionar arte y artesanía, proporcionando al estudiante los conocimientos prácticos y la estimulación creativa, por lo que las distintas enseñanzas se confiaron a artistas de trayectoria reconocida, la mayoría de ellos coincidiendo previamente en la galería *Sturm*¹³. Gropius renunció, desde los inicios de la escuela, al título de profesor, introduciendo para todo el cuerpo docente el título de "artesano maestro". Los artistas se encargaban de conducir a los alumnos en las cuestiones figurativas y conceptuales, se llamaban "maestros de la forma", cada uno de estos maestros compartía la enseñanza de los talleres con los artesanos profesionales que dotaban los conocimientos prácticos, se llamaban "maestros artesanos". Entre los maestros de la forma, que más influyeron en la Bauhaus, y posteriormente influyeran en los métodos de enseñar lo que conocemos como *educación visual* que inició Mathías Goeritz en la Escuela Tapatía, fueron Johannes Itten, Lazlo Moholy Nagy, y Josef Albers, quienes realizaron interesantes trabajos en su curso de *enseñanza preliminar*, que revisaremos más adelante.

La escuela de Guadalajara se vio fuertemente caracterizada por los profesores que ex profesos Díaz Morales buscó en Europa y en sus Universidades, específicamente en aquellas que los rigores y limitaciones de la postguerra se hacían sentir. Los profesores, quienes hemos presentado en capítulos previos, provenían de Madrid, Milán, Florencia, Stuttgart y Viena.

Estrellas fugaces

Johanes Itten, quien dirigió, en los inicios de la Bauhaus, el curso preliminar, contaba con una personalidad contrastada con la de Walter Gropius. Es precisamente Itten quien se lleva el mérito de "haber estimulado, con habilidad pedagógica extraordinaria, las jóvenes personalidades que se le confiaban... Los aspectos ideológicos de sus enseñanzas y de su ambiente, hicieron de él una especie de mago, contribuyendo a que apareciera, durante los primeros años de la Bauhaus, como la figura más atractiva de todo el cuerpo docente"¹⁴. Después de largos meses de controversia Itten abandona la Bauhaus¹⁵, y fue entonces cuando se convocó al artista Húngaro Lazlo Moholy-Nagy para dirigir el curso preliminar junto con el que fue el primer alumno que se reconoció el grado de "maestro" Josef Albers. La marcha de Itten fue una gran pérdida, pero fue necesaria para asegurar la estabilidad de la Bauhaus y que sus objetivos no se dispersaran.

Existía, según comenta Hans Wingler en su ensayo sobre la Historia de la Bauhaus, una especie de solidaridad entre los pintores Itten, Muche¹⁶, Klee¹⁷, Schlemmer¹⁸, Schreyer¹⁹, Kandinsky²⁰, todos ellos maestros de la forma, por su vinculación al *Sturm*, y que aunque en algún caso esta vinculación fue transitoria, siempre conservaron algo en común: el mismo mundo conceptual y el mismo vocabulario técnico, que fueron transmitiendo a los estudiantes de la Bauhaus a lo largo de su historia.

La escuela Tapatía, por su parte, contó con una confluencia de

personalidades de variadas procedencias. De entre todos, quien generalmente se ha llevado el crédito de haber sabido estimular el aspecto creativo y las cuestiones figurativas dentro del aprendizaje teórico y técnico que combinaba la escuela desde sus inicios es Mathías Goeritz, quien aportaba libertad a la estructura y metodología que encaminaba Díaz Morales.

A diferencia de Itten en la Bauhaus, quien fue despedido por ideas contrarias a las de su director Gropius y sustituido por personalidades como Moholy-Nagy y Albers, Goeritz deja la escuela tapatía por su propio pie. Mathías tras cumplir su contrato en Guadalajara, decide buscarse paso en la ciudad de México²¹, y en la escuela fue sustituido por el artista Oliver Seguin²², de quien se ha hablado muy poco, o casi nada, en los documentos recopilados para esta investigación, y no se encuentra alguna señal o testimonio de la trascendencia de Seguin en las cuestiones relativas a la enseñanza²³.

De cualquier forma, la salida de Goeritz de la escuela no fue tan suave, el mismo Goeritz comenta años más tarde en un artículo escrito por él para el número 101 de *Arquitectura/ México*, "Mi pernicioso labor como animador y amigo de aquella generación culminó en una serie de difamaciones cuyo contenido nunca entendí, hasta que por fin, me echaron elegantemente. (Fue mucho después que entendí que la elegancia unida a la envidia son temibles.)"²⁴

Díaz Morales afirma que Goeritz tenía intención de renovar su contrato

por un par de años más, con la condición de aumentar su salario; esta iniciativa fue rechazada por los directivos de la Universidad y aunque Díaz Morales intentó convencer a las autoridades académicas, no tuvo éxito, pues la Universidad no tenía los medios para aumentarle el sueldo a todos los profesores, y no consideraban adecuado subirlo sólo a una persona.²⁵ Hubo alguna serie de comentarios, que quizá fueron los que molestaron a Mathías, que suponían que Goeritz hubiera utilizado la escuela de Guadalajara para legalizar su estancia en tierras mexicanas y eventualmente instalarse en la Capital.²⁶

Sin dejar de reconocer el bien que le hizo a la escuela tapatía la presencia de Mathías, no debemos olvidar que esta institución se hizo de la pluralidad de los maestros que colaboraron, (Hartung, Cadore, Coufal, Kovacevich, Herrero Morales, entre otros, quienes han sido presentados anteriormente). Y lo más interesante de esta ensalada de personalidades es reconocer de entre todos ellos su compromiso y solidaridad con la persona de Díaz Morales. "...En torno a él se ha desatado todo, y se sigue desatando. Mathías estaba pegadísimo a Díaz Morales, Cadore pegadísimo...lo importante es que caían en cuenta de que Díaz Morales era la columna vertebral de todo"²⁷

Autoridad de los Fundadores

Para Díaz Morales era una cuestión importante que el despliegue de personalidades provenientes de diferentes países con diferentes bagajes, estuviera bien organizado, por lo que se llevaba a cabo

periódicamente una *junta de maestros* con profesores invitados de la ciudad de México. Estas reuniones, tenían la finalidad de compaginar las experiencias de los arquitectos capitalinos, que contaba con más experiencia sobre el desarrollo de una escuela, con las visiones de los profesores extranjeros.

Silvio Alberti, profesor de Edificación en la Escuela de Arquitectura de Guadalajara comenta: "... las experiencias válidas eran de los que ya tenían una escuela de arquitectura en México, y que venían acá, (Guadalajara)...Una vez cada mes y medio venían. Y venían de domingo... el pobre Nacho los ponía a trabajar como locos, juntas y juntas y juntas; y después el tomaba sus decisiones..." "Hartung hablaba de sus experiencias en Stuttgart, Cadore hablaba de la suya en Florencia, Kovacevich igual, yo hablaba de la mía en Milán...Es decir, cada uno traía sus experiencias..."²⁸

Finalmente quien unía todos los hilos para tejerlos y tomar decisiones para dirigir la escuela era Don Nacho, aunque nunca lo hizo sin el voto de cada uno de los que conformaban esta junta.

La Bauhaus, que como explicábamos anteriormente, se caracterizó por tener una ensalada de personalidades, en situaciones decisivas, no sólo de enfrentamientos de ideas como las de Itten, se imponía Gropius. "Su autoridad, que no tenía consecuencias molestas, se impuso sobre todo en el Consejo de Maestros"²⁹. Este consejo de maestros consistía en reuniones donde se adoptaban decisiones democráticamente y en el que al

final, casi siempre resultaba decisiva la fuerza persuasiva de los argumentos de Gropius. El consejo de maestros de la Bauhaus se componían del director y de los maestros con voz y voto que eran elegidos por el propio consejo, el consejo decidía sobre el plan de trabajo, la admisión, prueba y expulsión de estudiantes, exposiciones colectivas, distribución de becas, propuestas de estudiantes, etc., donde todas las decisiones se adoptaban por mayoría y en caso de empates, decidía el voto del director³⁰.

Plan de estudios

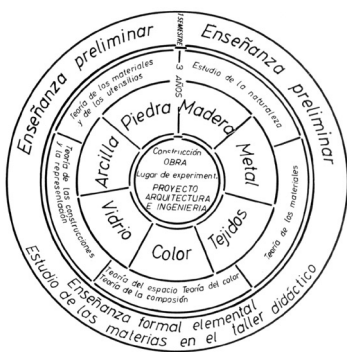


Figura 01. WINGLER, Hans M. *La Bauhaus: Weimar Dessau Berlín 1919-1933*. Gustavo Gili, 1980

El plan de estudios de la Bauhaus, si lo comparamos con el de la escuela de Díaz Morales, vemos que realmente no tienen una referencia directa en lo general, sino en cursos específicos. Ya habíamos mencionado que Díaz Morales se apoyó principalmente en el plan que ofrecía la escuela de la ciudad de México con Villagrán como director. Lo que sí cabe destacar, son las pequeñas modificaciones que Díaz Morales proponía: "Yo ya había hecho un programa, más o menos de

acuerdo a lo que había visto en la escuela de San Carlos, con algunas pequeñas modificaciones."³¹ Aquellas pequeñas modificaciones son asignaturas especiales que destacan de un programa de estudios tradicional y que coinciden literalmente, o bien con variaciones en el nombre de algunas asignaturas de la Bauhaus. Si miramos el plan de estudios de la Escuela tapatía, en la sección V. *Ambiente Cultural* se pueden apreciar asignaturas como Música que se lleva durante toda la carrera y algunos cursos de Idiomas, en la sección III. *Auxiliares de educación y representación*, encontramos en los primeros dos años la educación visual, materia que tiene referencia directa con el trabajo de Itten, Moholy-Nagy y Albers en el curso preliminar de la Bauhaus, de quienes según el mismo Díaz Morales comenta, ya tenía conocimiento

Díaz Morales, reconociendo en la personalidad de Mathías, quien en un principio acudió como profesor de Historia del Arte, la capacidad e intensidad creativa que poseía, lo relacionó con la obra de estos maestros de la Bauhaus, de ahí que se introdujera esta asignatura que buscaba dar al estudiante independencia, confianza e impulso a la creatividad.

Además de dotar al estudiante de herramientas y medios de expresión, a Díaz Morales le interesaba que los resultados de esta asignatura fueran de un orden nuevo: "algo que no tenga ningún precedente, que no tenga amarres con ninguna cosa del pasado.... que ni el siglo XIX, ni el academismo, ni el modernismo los subyugaran, que fueran de una libertad absoluta."³²

La Bauhaus, si bien, no contaba en sus inicios con una sección de arquitectura propiamente establecida, el curso preliminar fue un elemento muy representativo dentro del plan de estudios desde que inició la Bauhaus.³³ Y si miramos un poco atrás, incluso previo a la Bauhaus, descubrimos que la cadena de enseñanza desde Itten hasta Goeritz, si bien se ha ido modificando en cada caso, tiene sus orígenes de las enseñanzas de Cizek en la escuela de artes aplicadas en Viena a finales del siglo XIX, "quien propuso enseñanzas elementales, haciendo posible el reconocimiento de las posibilidades específicas del estudiante por medio del juego y de la figuración con diversos materiales"³⁴.

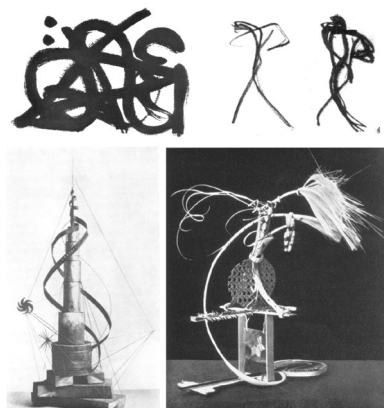


Figura 02. BAYER, Herbert [et al] *50 años Bauhaus*. Institut für auslandsbeziehung, 1970

Los estudiantes a cargo de Itten experimentaron específicamente con "papel, yeso, madera, vidrio, tejidos de mimbre, e incluso ladrillos de carbón prensado...Itten tiene el mérito de haber estimulado, con una habilidad pedagógica extraordinaria, las jóvenes

personalidades que se le confiaba, desarrollándolas de una manera muy notable³⁵. Esta enseñanza elemental ayudaba a descubrir y a experimentar sus propiedades específicas; y a la vez se dejaba a la fantasía de cada uno la tarea de yuxtaponer los materiales y hacer con ellos estudios de composición plástica, dando así ocasión de que se manifestaran las facultades creativas en cada estudiante.

Itten, describe sus objetivos del curso preliminar en el texto "My preliminary Course in Gestaltungs und Formenlehre"³⁶, donde destaca tres tareas que proponía a sí mismo en este curso. La primera consistía, en liberar el potencial creativo y el talento artístico de los estudiantes, a quienes su propia experiencia y percepción los guiaría a realizar un trabajo genuino, alejándose de hábitos convencionales y entusiasmarse con su propio trabajo. La segunda tarea era facilitar a los estudiantes la selección de su carrera, a través de ejercicios con diferentes materiales y texturas, para que en un corto tiempo cada estudiante encontrara el material que se acercara más a su manera de trabajar; se utilizó madera, metal, vidrio, piedra, barro, etc. La tercer tarea de Itten era dotar a los estudiantes de los principios fundamentales del diseño, los cuales serían de gran utilidad para sus futuras carreras; enseñaba las leyes de la forma y color, abriéndoles la posibilidad de diferenciar e integrar los problemas subjetivos y objetivos de la forma y el color de maneras diversas.

Lazlo Moholy-Nagy, al sustituir a Itten basó su curso preliminar en ejercicios de equilibrio, que educaron el

sentido de la espacialidad y del desplazamiento del peso en los elementos plásticos; sus materiales preferidos fueron el alambre de hojalata, el papel, y la madera.

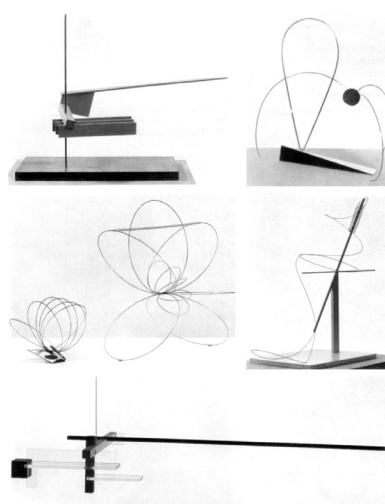


Figura 03. BAYER, Herbert [et al] 50 años Bauhaus. Institut für auslandsbeziehunge, 1970

Moholy-Nagy explica en un texto titulado "Von Material zur Architektur 1928"³⁷ (de la Materia a la Arquitectura) que los conceptos de mecánica, dinámica, estática y cinética, los problemas de estabilidad, de equilibrio, eran probados en formas tridimensionales en relación con su materialidad y se investigaban con métodos de construcción y montaje. En este texto, Moholy-Nagy resalta que los escultores contemporáneos carecían de conocimientos sobre los nuevos campos en los que los ingenieros trabajaban, es decir la industria. Compara los artistas del pasado, quienes se preocupaban poco por el cálculo preciso del peso de su trabajo, en contraste con los

estudiantes de la Bauhaus, quienes aprendían a prestar atención a los componentes y al ahorro de cada gramo de su peso sin afectar el resultado y sus efectos, este hecho, frecuentemente representaba una pequeña victoria en el proceso de invención.

Josef Albers, que fue el primer alumno al que se reconoció el grado de maestro, sistematizó en sus enseñanzas técnicas lo que había sido iniciado por Itten. El material de trabajo más importante en sus cursos fue el papel; mediante plegados y deformaciones se experimentaba con los grados de resistencia de las superficies; con estos ejercicios, el estudiante se daba cuenta de la importancia de la relación entre forma y materia, buscando una lógica en el comportamiento de la materia según las modificaciones o manipulaciones formales.

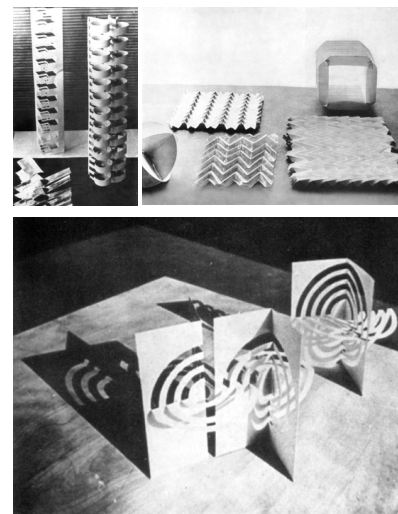


Figura 04. BAYER, Herbert [et al] 50 años Bauhaus. Institut für auslandsbeziehunge, 1970

Albers, impartía el célebre curso *Vorkurs* o curso preliminar. "Entraba en la sala, dejaba un montón de periódicos en la mesa y decía a los estudiantes que volvería al cabo de una hora, mientras tanto los estudiantes tenían que romper los periódicos y elaborar obras de arte con los pedazos. Cuando volvía, encontraba castillos góticos, aviones, etc. Cosas asombrosas. Siempre había un fotógrafo o un bufador de vidrio que se limitaba a coger una hoja, la doblaba, la ponía como si fuera tienda de campaña y la dejaba estar. Albers cogía las otras piezas y decía "estos, están destinados a ser de piedra o metal, "no de periódico". Luego echaba mano de la despreocupada tienda y decía: "pero esta se sirve del alma del papel!"³⁸. Describía las cualidades del papel, como su facilidad para plegarse sin romperse o la fineza de los bordes, y terminaba: "Esta es una obra de Arte"³⁹.

Díaz Morales comenta que esta idea surge directamente de la gran impresión que le causó el libro de Albers *Language of Visions*⁴⁰:

"Se me ocurrió en 1949. Yo quería ver cómo la podíamos hacer, tomando un poco de Albers. Porque incluso Albers no pone todo lo que yo puse como cosa de Educación visual: se le dan a los alumnos elementos que entre sí no tienen vinculación ninguna y se les pide que expresen algo con ellos, por ejemplo, energía...con cuadrillos, triangulitos y circulitos, o con diez barritas de distintos colores."⁴¹

Recordando las características principales de la asignatura de Educación Visual presentadas en apartados anteriores, sabemos

que los materiales utilizados y los ejercicios realizados iban adquiriendo complejidad e interés: "Los jóvenes no eran tímidos. Con verdadera furia se lanzaron a jugar con todo tipo de materiales, formas y colores. Por supuesto, nadie habló de arte; se trataba de preparar arquitectos para el futuro... Los artistas jóvenes encontraron, bajo el nombre inocente de Educación Visual, su propio lenguaje estético. Desgraciadamente existen muy pocas fotos de las obras producidas en aquella época, las cuales, probablemente han sido destruidas en su mayoría"⁴²

LABORATORIOS EXPERIMENTALES

Como ya mencionamos, tanto las actividades de la Bauhaus como las de la Escuela de Arquitectura tuvieron resonancia directa en su entorno cultural inmediato. Ambas instituciones, con su respectiva distancia, fueron reconocidas por el interés en la experimentación. Con respecto a la escuela tapatía, Mathías Goeritz menciona en su *Introito Amistoso*⁴³ que Guadalajara según algunos periódicos de divulgación nacional se conoció entonces como uno de los *centros experimentales* más interesantes del continente, ya que la Escuela además de sus aportaciones académicas intentó darse a conocer por medio de exposiciones, publicaciones, folletos, manifiestos, etc.

La Bauhaus, tuvo un contacto directo con la opinión pública, y alcanzó su esplendor en Dessau, cuando alrededor de 1927 los talleres estaban en plena actividad y daban

buenos resultados, "la elaboración de prototipos había adquirido tal importancia que la institución se convirtió, según una expresión muy divulgada entonces, en una especie de *laboratorio experimental*".⁴⁴

Las inquietudes, intereses y actividades, de ambas escuelas se delinearon en sus publicaciones periódicas. Walter Gropius y Moholy Nagy fundaron la revista de la Bauhaus de la cual aparecieron cinco números desde 1926 hasta la época de Gropius, y posteriormente otros diez números hasta 1931 y "con una base artística y humanista más amplia se realizó la colección de los libros de la Bauhaus"⁴⁵

La escuela de arquitectura de Guadalajara, por su parte incursionó también en el campo de publicaciones, ya hemos mencionado la revista "cuadernos de arquitectura" y el folleto en homenaje a Orozco, que desafortunadamente no pudieron llegar a más, publicándose solamente un volumen.

El ambiente de inquietud y dinamismo de la Bauhaus no se manifestaba solamente en documentos y publicaciones, de la misma manera que la escuela de Guadalajara, se manifestaba también en la celebración de fiestas, en las que se señalaba un motivo o tema, que servía de pauta tanto para la decoración de los locales como para los trajes. "La preparación de estas fiestas daba a los estudiantes la oportunidad de un trabajo creativo y absolutamente autónomo respecto a los problemas de figuración propios de la Bauhaus."⁴⁶ Entre las fiestas, las

que más se recuerdan, de la Bauhaus es la "Fiesta Blanca" y la "Fiesta de la Barba, de la Nariz y el Corazón" y en Guadalajara "la Fiesta Circense" y la "Fiesta primitiva"



Figura 05. WINGLER, Hans M. *La Bauhaus: Weimar Dessau Berlín 1919-1933*. Gustavo Gili, 1980

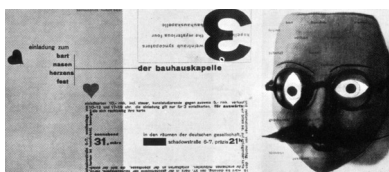


Figura 06. WINGLER, Hans M. *La Bauhaus: Weimar Dessau Berlín 1919-1933*. Gustavo Gili, 1980

De lo bueno...poco

Es sabido que lo bueno no dura por siempre, y como dato curioso, ambas escuelas tuvieron un ciclo de vida muy corto. Fueron 14 años de escuela alemana, y 15 los que duró establecida la escuela de Guadalajara.⁴⁷ Ambas, fueron inicialmente dirigidas por sus fundadores por un período muy largo, Gropius estuvo frente a la Bauhaus por nueve años, y Díaz Morales lo correspondiente a dos sexenios⁴⁸.

Ambas instituciones, por períodos muy cortos contaron con un par de Directores más antes de que una se cerrara y otra cambiara de rumbo. La Bauhaus, después de Gropius, tuvo al frente a Hannes Meyer quien estaba encargado del área de arquitectura, y dos años después fue sustituido por Mies van der Rohe, quien aguantó la escuela por tres años más.

En el caso de la Escuela de Arquitectura de Guadalajara, posterior a Díaz Morales, como director interino, estuvo Jaime Castiello en 1960, y oficialmente, como segundo Director de la Escuela de Guadalajara entró Salvador de Alba que duró hasta 1963.

Un dato perfectamente entendible en un ambiente de compañerismo y solidaridad, fue el hecho de que cuando Gropius dimitió como director de la Bauhaus, lo siguieron Lazlo Moholy-Nagy, Marcel Breuer⁴⁹, y Herbert Bayer⁵⁰ y cuando en 1963, Díaz Morales dejara la escuela, dieciocho profesores decidieron salirse junto con él, entre ellos el mismo Salvador de Alba y Jaime Castiello.

Con esto quiero destacar, el hecho de que después de un período largo de Dirección de ambas escuelas por sus propios fundadores, tenían que buscar al arquitecto que representara su escuela, que de cierta manera llevara una trayectoria concordante con los principios de la escuela, tanto en manera de hacer como de pensar, y admirable tanto por sus colegas como por la comunidad. De ahí que Mies para la Bauhaus y de Alba para la escuela tapafía,

eran los personajes indicados, mismos que siguieron desarrollando sus trayectorias académicas en otras escuelas, Mies Van der Rohe continuaría en la sección de arquitectura del IIT, Illinois Institute of Technology, en Chicago y Salvador de Alba continuó como director de la Escuela de Arquitectura del ITESO, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Es lógico que no podemos comparar ambas figuras, pero lo que nos interesa es ubicar a cada uno en su propio contexto, y de esa manera su trayectoria se puede entender bajo los mismos términos. Como dato importante, quiero mencionar que antes de ser director de la Escuela de Guadalajara, Salvador de Alba ya había llevado a cabo el proyecto y construcción de "la Escuela Normal de Guzmán en 1960" . Mies, por su parte, previo a ser director de la Bauhaus, construyó en 1929 el pabellón alemán de la exhibición internacional en Barcelona.

A través de la lectura de ambas escuelas, sus ambientes y contextos diferentes, nos damos cuenta que casualmente coinciden en secuencia de eventos y lapsos de tiempo, como si este tipo de instituciones surgieran y repitieran un mismo patrón de desarrollo. De manera abstracta, se relacionan también en la influencia que sus fundadores, profesores y estudiantes han ejercido en el campo de la enseñanza de la arquitectura, especialmente en la enseñanza elemental. En ese sentido, hoy en día, mundialmente se siguen adoptando las ideas de la Bauhaus en "todas las academias e institutos de arte, desde luego en forma modificada,

a tono con las exigencias de nuestro tiempo".⁵¹

En el caso de México, el curso de Educación Visual de Goeritz de la escuela de Arquitectura se siguió llevando en la Escuela del Iteso en Guadalajara, y posteriormente en la ciudad de México, el mismo Goeritz la inició en la escuela de Arquitectura de la UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, hasta que se fue difundiendo e introduciendo en diferentes planes de estudio de otras universidades de la Capital como en la Universidad Iberoamericana.

No cabe duda que la Bauhaus ha trascendido y traspasado cualquier frontera. Por lo que es posible que en otras partes del mundo existan casos similares que tomen como patrón esta escuela. En el caso de la Escuela de Arquitectura de Guadalajara, aunque, como hemos dicho, no se puede equiparar con la Bauhaus, dentro de los medios y contexto que se vivía en México, fue un gran experimento que posteriormente dio sus frutos. De ambas escuelas, además de sus enseñanzas e impulsos académicos, nos quedan como legado, sus autores y sus obras.

Las obras producto de ambas escuelas, es decir, aquellas que fueron realizadas por los arquitectos que tuvieron relación directa con enseñanzas tanto de la Bauhaus, como de la Escuela Tapatía, a pesar de haberse desarrollado en escalas y contextos diferentes, podrían dar pie a una nueva línea de investigación. Bien valdría la pena, en una ocasión futura, buscar más inquietantes e interesantes coincidencias...

NOTAS_ Anexo 04

¹ En la mayoría de las entrevistas o escritos de Díaz Morales, se menciona como referencia la Bauhaus, y su interés por sus métodos didácticos. "Yo había seguido la Bauhaus con interés enorme".

GONZÁLEZ GORTAZAR, Fernando. *La Fundación de un Sueño: La Escuela de Arquitectura de Guadalajara: Fernando González Gortázar conversa con Gabriel Chávez de la Mora, Eduardo Ibáñez, Ignacio Díaz Morales, Silvio Alberti y Julio de la Peña*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1995 (Fundamentos; Arquitectura y urbanismo) p. 122.

² Bajo la guía de arquitectos, industriales y de escritores, se funda el Deutscher Werkbund en 1907. Ya en los primeros años se consolidó la antítesis evidente entre artesanado e industria. Se constató que la arquitectura y con ella todo el ámbito del Werkbund tendía a la estandarización y que solamente por medio de la estandarización se podía alcanzar aquella importancia general que había tenido en tiempos de cultura armónica.

³ GROPIUS, W. "Propuesta para la fundación de un instituto escolar como centro de consulta artística para la industria, el comercio y el artesanado". En: *La Bauhaus: Weimar Dessau Berlín 1919-1933*. [Das Bauhaus] Segunda Edición. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 32

⁴ En la ciudad de Weimar, la Bauhaus duró hasta 1925, cuando por decisiones políticas se decidió suspender el apoyo del estado a la institución. A partir de 1925, la Bauhaus se movió a la ciudad de Dessau, hasta 1931. Su último desplazamiento fue a la ciudad de Berlín donde por motivos políticos, la Bauhaus cierra sus puertas definitivamente en 1933.

⁵ Este fue el ideal proclamado por Gropius en su conferencia pronunciada el verano de 1923 con ocasión de la semana de la Bauhaus. WINGLER, Hans M. Traducido por Francisco Serra *La Bauhaus: Weimar Dessau Berlín 1919-1933*. [Das Bauhaus] Segunda Edición. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 13

⁶ Guadalajara creció de 1940-1970 de ser una ciudad de 300.000 habitantes, a tener

1,700.000 habitantes. Datos obtenidos de la publicación *Arquitectura/ México*. [México] núm. 101 (Octubre 1969) p.120

⁷ Díaz Morales define *identidad* como sinónimo de estilo, entendiéndolo por estilo la manera de ser o de estar hecha una cosa, en este caso aplicado a la ciudad de Guadalajara.

ZOHN, Laura. *La Nostalgia Amotínada: Diez arquitectos opinan sobre identidad y conservación*. Guadalajara: Conexión Gráfica e Iteso, 1996 p.129

⁸ Díaz Morales narra cómo el Gobernador del Estado de Jalisco de entonces Juan José García Barragán, discute su decisión frente a la Cámara de Comercio, el Centro Bancario y las fuerzas vivas de Guadalajara. GONZÁLEZ GORTAZAR, Fernando. *La Fundación de un Sueño*. op. cit. p. 142

⁹ Ibid. p. 123

¹⁰ La cruz de plazas, se refiere al espacio público creado entorno a la catedral metropolitana. Proyecto de Díaz Morales de mediados de siglo. El proyecto concluye en 1953, ya con la escuela en marcha.

¹¹ Fritz Hesse defendió a la Bauhaus contra todos los ataques exteriores hasta la llegada de los nacionalsocialistas con Hitler al poder. "El círculo de amigos y defensores de la Bauhaus crecía continuamente, no cabía esperar que el gran público manifestara entusiasmo por una actividad cultural de vanguardia, o que el contribuyente demostrara simpatía por una institución evidentemente derrochadora, en la que se podía construir sin reparar en gastos... Los edificios de la Bauhaus podrían parecer una provocación en medio de la miseria reinante...Y desde fuera no se podía ver que el presupuesto en realidad no era demasiado." WINGLER, Hans M. op. cit. p. 16

¹² Idea expresada por Gropius en la inauguración del Archivo de la Bauhaus en Darmstadt. Ibid. p. 21

¹³ Muchos, si no todos los pintores de Vanguardia se conocían entre sí, seguían

los trabajos de sus colegas, exponían juntos en un mismo lugar, se reunían en París o en Munich, o en la galería del "Sturm" de Herwarth Walden, y que vino a ser un punto de partida para todos los pintores de la Bauhaus. Se considera como el centro del movimiento expresionista de Berlín. Ibid. p.12

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ "Las tendencias de Itten no estaban inmunes de peligros, porque la tentación de un fraccionamiento ideológico de los problemas de la figuración (conceptos) y el menosprecio del principio de la calidad de la ejecución, establecido por Gropius, se hacía demasiado patente. Por ello los dos exponentes llegaron a tensiones que hacia 1921 se agudizaron de forma dramática y que sólo terminaron con el despido de Itten en la primavera de 1923." Ibidem.

¹⁶ Georg Muche, asistente de Itten en el Curso Preliminar y maestro en diversos talleres de 1920-1927.

¹⁷ Paul Klee, staff de la Bauhaus desde 1920, daba un curso para revelar las afinidades entre arte y naturaleza, y para aislar las propiedades esenciales de la forma y del color.

¹⁸ Oskar Schlemmer, enseña en la Bauhaus de 1920 a 1929, al principio Maestro de Forma en el taller de labrado de piedra, y luego en el taller de Teatro.

¹⁹ Lothar Schreyer, Socio de Walden en la galería y teatro "Sturm" en Berlín, enseñó en Bauhaus desde 1921 hasta 1923 "Stage Design"

²⁰ Wassily Kandinsky, enseña en la Bauhaus desde 1922 y permaneció hasta su cierre en 1933, responsable del taller de Murales "wall painting" en Weimar, un curso de color y forma y otro de dibujo analítico.

²¹ Alejandro Zohn en su entrevista con Fernando González Gortázar comenta que era evidente que en la ciudad de México Goeritz tendría más oportunidad de desarrollo que en Guadalajara. GONZÁLEZ GORTAZAR, Fernando. "Alejandro Zohn y Enrique Nafarrate hablan de

Mathías Goeritz". En: *Mathías Goeritz en Guadalajara. Fernando González Gortázar conversa con Ignacio Díaz Morales, Juan Víctor Arauz, Jorge Matute Remus, Esmeralda Villaseñor de Matute, Enrique Nafarrate y Alejandro Zohn*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991 (Fundamentos; Arquitectura y urbanismo) p. 153

²² "Entonces, fue en 57 que me fui, porque estaba vacante la clase que daba Mathías. En 57 me fui a Europa y de París me traje a Oliver Seguí. GONZÁLEZ GORTAZAR, Fernando. "Ignacio Díaz Morales habla de Mathías Goeritz". En: *Mathías Goeritz en Guadalajara*. op. cit. p. 55

²³ Sobre Oliver Seguí encontramos tan sólo intervenciones relevantes en el ámbito profesional como la escultura de la plaza de ingreso del Teatro Experimental de Jalisco de Eric Coufal

²⁴ *Arquitectura/ México*. [México] núm. 101 (Octubre 1969) p. 178

²⁵ GONZÁLEZ GORTAZAR, Fernando. "Ignacio Díaz Morales habla de Mathías Goeritz". En: *Mathías Goeritz en Guadalajara*. op. cit. p. 153

²⁶ "...Mathías había venido aquí, a la escuela. Tu papá les arregló su estancia en México... total, que cualquier problema que tuvieran estaba resuelto. Entonces, como que en cierta medida hubo comentarios de que había utilizado a la escuela para poderse quedar en México." *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*. p. 146

²⁸ GONZÁLEZ GORTAZAR, Fernando. *La Fundación de un Sueño*. op. cit. p. 210

²⁹ La asamblea de maestros de la forma, que se inició cuando los maestros artesanos y los trabajadores más antiguos se asociaron en el "Consejo de la Bauhaus" WINGLER, Hans M. op. cit. p.13

³⁰ EL CONSEJO DE MAESTROS Apartado numero 23 de los Estatuto de la Bauhaus Estatal de Weimar, publicado en enero de 1921. *Ibidem*. p. 59

³¹ GONZÁLEZ GORTAZAR, Fernando. *La Fundación de un Sueño*. op. cit. p.126

³² GONZÁLEZ GORTAZAR, Fernando. "Ignacio Díaz Morales habla de Mathías Goeritz". En: *Mathías Goeritz en Guadalajara*. op. cit. p.39

³³ "El programa didáctico de la era de Gropius se completó al fin en 1927 y se coronó con la sección de arquitectura, para cuya dirección se llamó al arquitecto de Basilea Hannes Meyer." Previo a esta fecha, los temas relacionados con arquitectura en la Bauhaus, tenían relación con los encargos del despacho de Gropius, siempre desde la visión conciliadora entre los métodos de producción industrial y la estandarización. Se destaca el conjunto experimental de Dessau Törten. WINGLER, Hans M. op. cit. p.17

³⁴ *Ibidem*. p.10

³⁵ *Ibidem*. p.12

³⁶ Fragmentos de este texto son publicados en WHITFORD, Frank. *The Bauhaus, Masters and students by themselves*. Conrad Octopus, 1992. p. 52

³⁷ *Ibidem*. p.168

³⁸ WOLFE, Tom. *¿Quién tiene a la Bauhaus Feroz? El arquitecto como mandarín*. Barcelona: Anagrama. 1983. p. 17

³⁹ *Ídem*.

⁴⁰ Se ha intentado localizar un libro de Albers con este nombre y con este tema. Lo más aproximado es el libro de MOHOLY-NAGY Lazlo, *Visions in Motion*. Chicago: Theobald, 1965.

⁴¹ GONZÁLEZ GORTAZAR, Fernando. "Ignacio Díaz Morales habla de Mathías Goeritz". En: *Mathías Goeritz en Guadalajara*. op. cit. p.41

⁴² GOERITZ, Mathías. "Introito Amistoso." *Arquitectura/ México*. [México] núm. 101 (Octubre 1969)_Edición especial de la ciudad de Guadalajara

⁴³ *Ídem*.

⁴⁴ WINGLER, Hans M. op. cit. p.17

⁴⁵ "Publicados por el editor Albert Langen. La serie de los Bauhausbücher estaba prevista para más de cincuenta volúmenes, que habían de ser escritos por autores célebres pertenecientes a todos los campos de la cultura." De estos libros sólo aparecieron publicados catorce. *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*. p. 471

⁴⁷ La escuela de arquitectura de Guadalajara siguió como Facultad de Arquitectura de la U. De G. Pero a partir de 1963, sin Díaz Morales y sin la mayoría del equipo docente que trabajaba junto a él.

⁴⁸ Se desconoce la razón por la que Díaz Morales deja de ser director, coincide que en México los períodos de gobierno son de seis años, podemos pensar que esa puede ser la referencia, y que el mismo haya considerado que dos sexenios fuesen suficientes.

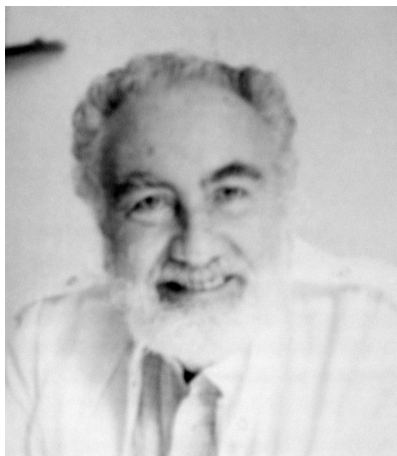
⁴⁹ Breuer estudió en la Bauhaus de 1920-1924, donde se concentró en el diseño de mobiliario, y enseñó en la Bauhaus de 1925 a 1928, desarrollando sus diseños revolucionarios de sillas y otros muebles de acuerdo a principios de ingeniería y tubos de acero. WHITFORD, Frank. op. cit. p. 312

⁵⁰ Bayer, estudió en la Bauhaus de 1921-1925. Fue uno de los graduados de la escuela con un perfil más versátil. Fotógrafo, diseñador y arquitecto, su trabajo más influyente y original fue en el campo de la tipografía y diseño gráfico. *Ibidem*.

⁵¹ WINGLER, Hans M. op. cit. p. 21

anexo 05_ biografías

Salvador de Alba Martín
1926-1998

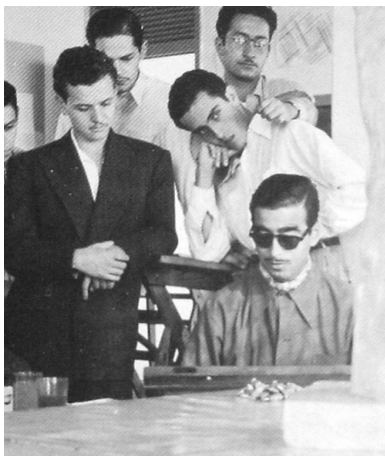


Nace en Lagos de Moreno, Jal. , el 16 de Enero de 1926. Realiza sus estudios profesionales en la Escuela Nacional de Arquitectura, UNAM. Se recibe de arquitecto en 1950.

Profesor de historia del arte, en la Escuela Nacional de Arquitectura, UNAM, en 1951; de diseño arquitectónico, en el ITESO de Guadalajara, entre 1968 y 1972, y de historia de la Arquitectura, en el ITESO de Guadalajara, entre 1968 y 1973; director de la Escuela de Arquitectura, Universidad de Guadalajara, de 1962 a 1963; director de la Escuela de Arquitectura del ITESO de Guadalajara, entre 1972 y 1978. Jefe de zona de CAPFCE-Jalisco, de 1954 a 1965; gerente regional del CAPFCE-Occidente, de 1965 a 1968; secretario técnico de la Comisión de Conurbación de Manzanillo-Barra de Navidad, desde 1978; presidente de "Arquitac", en 1955; presidente del Colegio de Arquitectos de Jalisco, de 1970 a 1974; académico de la SAM en 1978, y académico emérito de la SAM en 1980.

Diploma por colaboración en la Trienal de Milán, en 1960; Diploma por participación, Bienal de Sao Paulo, Edificio de Enseñanza, en 1961; premio Jalisco de Arquitectura, en 1962.

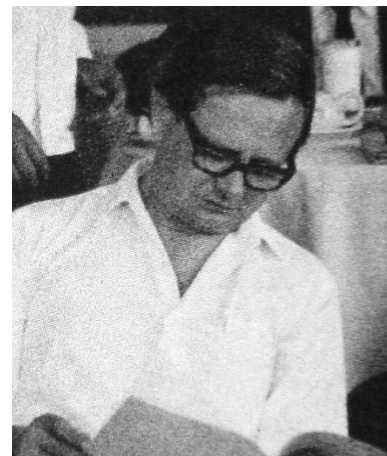
Julio de la Peña
1917-2000



Nace en Guadalajara, Jal. , el 10 de septiembre de 1917. Realiza sus estudios profesionales en la Universidad Autónoma de Guadalajara. Se recibe en 1942. Profesor de composición (proyectos), primer curso, de dibujo natural y de historia del arte, de 1947 a 1949 y de composición cuarto curso, de 1956 a 1957, en la Escuela de Arquitectura de Guadalajara.

Cofundador y secretario de la Escuela de Arquitectura de Guadalajara, de 1947 a 1949. Colaborador y heredero del taller del Arquitecto Pedro Castellanos, de 1935 a 1938; jefe de Proyectos en Martínez Negrete y Asociados, de 1938 a 1953; y práctica privada desde 1953. Primer lugar Country Club de Guadalajara y primer lugar Hospital Quirón; premio José Clemente Orozco de arquitectura, en 1955, y premio Diseño arquitectónico, por el Auditorio del estado de Jalisco, en 1969. Miembro emérito de la SAM, en 1981. En 1992 el Gran Premio de la Academia, y en 1983 y 1994 el Premio Anual de Arquitectura y la distinción al diseño arquitectónico del Colegio de Arquitectos de Jalisco.

Eric Coufal
1926



Nace en 1926, en Viena, Austria. Estudió artes plásticas en la Escuela de Bellas Artes de Viena y posteriormente, ingresó en la Escuela de Arquitectura de Viena en 1944.

Se recibió de arquitecto en 1950. Y desde 1959 Cónsul de Austria en la Embajada en México. Profesor de dibujo libre y composición en la Escuela de arquitectura de Guadalajara.

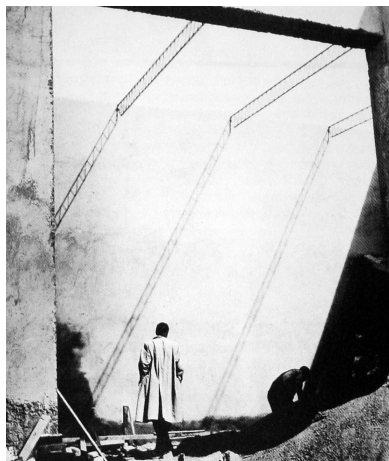
Ignacio Díaz Morales
1905-1992



Nació en Guadalajara, Jalisco, el 16 de noviembre de 1905; falleció el 3 de septiembre de 1992 en la misma ciudad. En 1928 se graduó como ingeniero y arquitecto en la Escuela libre de Ingenieros.

En 1948 funda la escuela de arquitectura de la Universidad de Guadalajara. En 1948 funda la galería de arte Arquítac. Miembro honorario del American Institute of Architects; en 1985 recibe el Gran Premio de la Academia Nacional de Arquitectura; en 1989 recibe el Premio Nacional de Ciencias y Artes. Profesor numerario y emérito de la universidad ITESO.

Mathias Goeritz
1915-1990



Nació en Danzig, Alemania en 1915. Falleció en la ciudad de México en 1990. Estudia Filosofía e Historia del Arte en la Escuela de Artes y oficios de Berlín Charlottengunrg.

Fue invitado en 1949 por Ignacio Díaz Morales a colaborar como profesor de Educación Visual en la primera Escuela de Arquitectura de Guadalajara durante 4 años. En este periodo Goeritz fundo 4 galerías, en las cuales mostró por primera vez en México obras de Moore, Klee y Gorky. Así mismo realizó ediciones de arte, escribió artículos, dio conferencias y empezó a esculpir recibiendo influencia del arte prehispánico. Conoció a dos artistas de fuerte personalidad: Jesús Reyes Ferreira, y el ingeniero y arquitecto Luis Barragán, con quien trabajó hasta 1967.

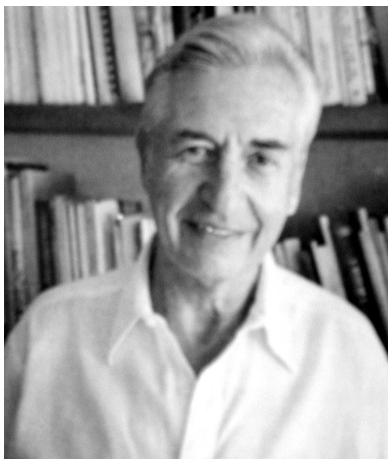
Horst Hartung
1919-1990



Nace en Quedlinburg, Alemania, el 28 de Enero de 1919. Realiza sus estudios profesionales en la Universidad de Stuttgart. Se recibe de arquitecto el 1º de julio de 1948. Estudios de posgrado en planeación regional y urbana, en la Universidad de Stuttgart, el 2 de Julio de 1971.

Profesor de historia del urbanismo, de teoría del urbanismo, en la Universidad de Guadalajara, desde 1951 y de arquitectura mexicana desde 1957; investigaciones de urbanismo y arquitectura precolombina, desde 1957, y arqueoastronómicas precolombinas desde 1970. Práctica privada desde 1955. Socio académico del SAM, en 1979, receptor de una beca CONACYT en 1975, y PCCTEU en 1979.

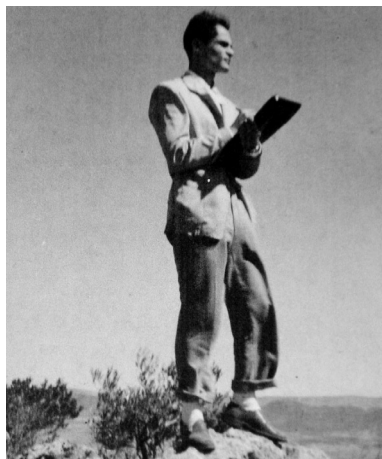
Alejandro Zohn
1930-2000



Nace en Viena, Austria, el 8 de Agosto de 1930. Nacionalizado mexicano. Realiza sus estudios profesionales en la Escuela de Arquitectura, Universidad de Guadalajara. Se recibe de arquitecto el 15 de febrero de 1955. Estudió Ingeniería civil en la Universidad de Guadalajara, se recibe de Ingeniero el 11 de noviembre de 1955.

Profesor de composición, en la Universidad de Guadalajara, de 1959 a 1963. Práctica privada desde 1955. Miembro del Colegio de Arquitectos de Jalisco, y vocal de Actividades culturales, en 1977, y miembro académico emérito de la SAM, en 1980. Insignia José Clemente Orozco, otorgada por el Gobierno del estado de Jalisco, en 1957; Premio Jalisco, concedido por el Gobierno del estado de Jalisco, en 1964; Premio Cementos Guadalajara por diseño estructural, en 1972 y por la mejor obra en hormigón, en 1974.

Gabriel Chávez de la Mora
1929



Nace en Guadalajara, Jal. , el 26 de noviembre de 1929. Realiza sus estudios profesionales en la Escuela de Arquitectura, Universidad de Guadalajara. Se recibe de arquitecto el 20 de Febrero de 1955.

Estudió liturgia y teología, de 1955 a 1980; profesor de dibujo, de 1950 a 1951, y de educación visual, en 1954, en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara, de la Biblia, liturgia e historia, en el Monasterio Benedictino, de Cuernavaca, de 1956 a 1959, y actividades estéticas en el Colegio Tepeyac, en 1969. Práctica arquitectónica de edificios religiosos, diseño de artesanía eclesial y liturgia para talleres monásticos, talleres Emaús, etc. A partir de 1955, diseño de mobiliario, vitrales, escultura, etc., para iglesias y centros religiosos. Socio académico de la SAM en 1980