

# Max Cetto y la arquitectura de entreguerras /

Daniel Escotto

Profesor de la Facultad de Arquitectura, UNAM. Cursa su doctorado en Barcelona.

Molino de carbón, hoy oficinas de la Central Eléctrica, Frankfurt am Main, 1926-29, estado actual. Foto: Daniel Escotto.



Este año se celebra el centenario de Max Cetto, arquitecto alemán emigrado en 1939 a México, donde desarrolló una interesante labor profesional y docente; un taller de nuestra Facultad lleva hoy su nombre. Daniel Escotto analiza sus años de formación y su obra en Alemania.



Buena parte de los acontecimientos más importantes en la arquitectura de la primera mitad del siglo XX sucedieron en Alemania, la nación más afectada social y políticamente en esa etapa, donde, paradójicamente, se abre pleno el abanico de las posturas artísticas durante los periodos anteriores a las dos guerras mundiales. En esta Alemania nació Max Ludwig Carl Cetto Day, en Koblenz, el 20 de febrero de 1903.

A principios del siglo, la arquitectura alemana contaba con la producción de arquitectos como Peter Behrens y J.M. Olbrich, quienes en Darmstadt construyen una de las colonias para artistas (*Mathildenhöhe*) más importante. La singular ceremonia inaugural, *Fest der lebens und der kunst* (celebración de la vida y el arte), constituyó un elemento importante en la "cadena de cristal" posteriormente encabezada por Bruno Taut. En la ciudad de Dresden, en 1905, se forma un grupo artístico importante: *Die Brücke*, en él participan Heckel, Schmitd-Rottluff, Kirchner entre otros; la tendencia básica era expresionista. En 1907, Hermann Muthesius funda la *Deutscher Werkbund* (Unión Alemana para el Trabajo), que tendría su mejor introducción en la muy conocida exposición de Colonia de 1914. La Revolución Bolchevique de 1917 tendría gran influencia en los arquitectos alemanes que buscaban las condiciones sociales de igualdad, si bien no había todavía verdaderas representaciones espaciales que identificaran estas proclamas, como sucedió en la Alemania social-demócrata de posguerra; la primera *Deutscher Werkbund* y sus representantes iniciaban esa búsqueda a través de la consigna "el arte para el pueblo y el pueblo para el arte".

1919 es un año decisivo: finaliza la primera guerra mundial, se crea la República de Weimar y se funda la Bauhaus bajo el mando de Walter Gropius. La formación académica de Cetto transcurrió en el corazón de los acontecimientos que llevaron a la formación de la República de Weimar; en 1921 se traslada a Darmstadt para iniciar sus estudios de arquitectura; sólo un año después decide cambiar de sede y se marcha a Munich, donde le atraen las clases impartidas por Heinrich Wölfflin; en 1923, su inquietud lo llevó a subir hasta Berlín para tomar la cátedra de diseño que impartía en ese entonces Hans Poelzig en la Universidad Técnica de Berlín. Así, su cultura arquitectónica se nutrió del Expresionismo.



Caspar David Friedrich, *El mar glacial* (fragmento), 1823-24.



Walter Gropius, *Monumento a los caídos de marzo*, Weimar, 1920-22.

## Gropius ejemplifica uno de los rasgos más interesantes de los arquitectos alemanes de vanguardia: revalorar a los artistas románticos del siglo XIX.

### La mirada en Gropius

Es muy clara la consideración de los trabajos de Walter Gropius en el portafolio de muchos arquitectos de la época como modelo. Sin embargo, su consolidación dentro de la *neue sachlichkeit* (nueva objetividad) fue el final de un largo camino, desde la Fábrica Fagus en Alfeld (1911) —aunque existan, como en el caso de Le Corbusier, antecedentes de obras intencionalmente ocultas—, hasta la Bauhaus en Dessau (1925-26), Walter Gropius navega en el mar del Expresionismo.

Las obras que siguen a la Fábrica Fagus aclaran la posición de Gropius ante la corriente del Expresionismo. La Fábrica para la exposición de la *Deutscher Werkbund* en Colonia, en 1914, reflexiona ante “la catedral de cristal”, flanqueada por dos “torres ascendentes” —elemento clásico utilizado por los expresionistas como Bruno Taut—, transparentes, sin perder la simetría tradicional. Hay que recordar simplemente la portada del manifiesto fundador de la Bauhaus con una “catedral de cristal” de tendencias expresionistas. Para estos momentos en la Bauhaus no se hablaba de estandarización.

En el Monumento a los caídos de marzo, *Kapp-Putsch* (1920-22), Gropius ejemplifica uno de los rasgos más interesantes de los arquitectos alemanes de vanguardia: revalorar a los artistas románticos del siglo XIX, aquellos solitarios visionarios que de algún modo serían un reflejo de la manera individualista de conducirse de los expresionistas. Caspar David Friedrich fue tal vez el más glorioso de los pintores románticos alemanes que expresó en sus paisajes aquella melancolía inquietante que grita la necesidad de libertad, el fraccionamiento del mundo físico y la aceptación de la soledad como única generadora de sentimientos reales. Su gran cuadro *El mar glacial* (1823-24) expresa aquella situación de muerte y tragedia, y parece ser el modelo de Gropius para el Monumento; la espacialidad reflejada en los trozos de hielo de Friedrich se funde con los planos de aquella escultura en memoria de los mártires de Weimar de 1919. La asociación con la pintura paisajista de Friedrich se encuentra también en la arquitectura de Cetto; la reflexión ante la ubicación del sujeto y el paisaje será muy importante para él.

Indudablemente, Max Cetto puso una atención especial en los proyectos de Gropius de esa época; se nota su influencia en su obra, tanto formal como ideológica. Esto no es extraño, pues Gropius frecuentaba el ambiente expresionista berlinés creado por Hans Poelzig. Sus discípulos, entre ellos

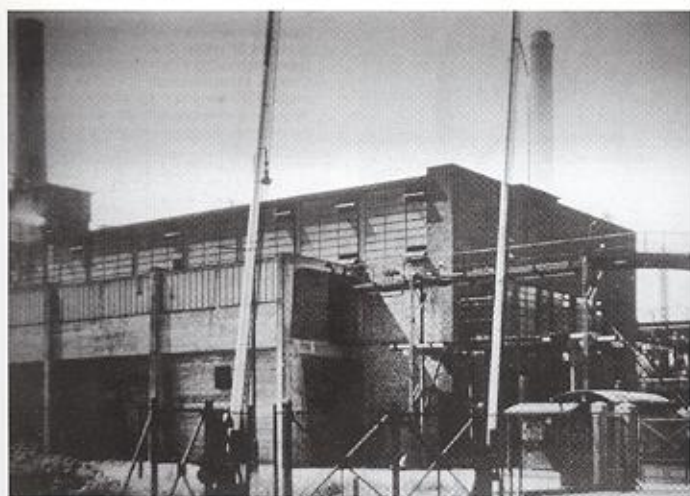
Cetto, conocían este hecho y le sacaban partido. Las posteriores relaciones de Cetto con Gropius ratificarían lo anterior. Esta amistad, fructífera desde antes de consolidarse, se mantendría hasta la muerte de Gropius, en 1969, a pesar de la diferencia de edades y del lugar de residencia. Las casas de ambos serían un punto en común al final de sus vidas: la de Gropius, en Lincoln, Massachusetts, 1938, inmediatamente después de emigrado a Estados Unidos, sobre la cual Sigfried Giedion hablaría como el primer ejemplo de neo-regionalismo; la de Cetto, en México, 1949, en el Pedregal de San Ángel, una de las primeras obras en el país en reflexionar sobre lo tradicional y lo moderno en el paisaje.

Las afinidades se enfatizan en algunos proyectos simultáneos en Europa; principalmente, en los dos existe una aparente desvinculación del expresionismo; los caminos son de algún modo diferentes pero coinciden al representar la nueva idea de arquitectura racional que fluye a través de la toma de conciencia de la realidad social de ese momento.

### *Das neue Frankfurt*: arquitectura radical

Max Cetto inicia su producción arquitectónica en Frankfurt au Main, en el Departamento de Obras de la ciudad, al mando de Ernst May. Ahí construye varios ejemplos de *neue sachlichkeit*, principalmente edificios para la compañía eléctrica; también diseña y construye individualmente, participa en varios concursos en Alemania y en algunos de talla internacional.

Ernst May dirigió el Departamento de Planeación Urbana y Obras Públicas de la ciudad de Frankfurt au Main entre 1925 y 1930; el período de recuperación de los arrastres de la guerra se produce de 1919 a 1922, aproximadamente; en ese momento la mayor demanda en Alemania era de vivienda. Hacia 1923, la economía y la política alemana comenzaban a recuperarse, los créditos estaban casi saldados antes del tiempo estimado; y esto hizo que se pudiera planear en 1925, cuando Landmann —regente de Frankfurt— propone a May, jefe del Departamento de Obras, la construcción de lo que sería un hecho sin precedente: 15 000 viviendas entre 1925 y 1930. Ya existía un antecedente inmediato de *siedlungen* (conjuntos habitacionales obreros) de la *neues bauen* (nueva construcción): Bruno Taut y Martin Wagner habían realizado la *Hufeisensiedlung* en Berlín, J.J.P. Oud construye la colonia para trabajadores *Tusschendyken* (1919-1920) en Rotterdam, a la que Giedion declararía como “el comienzo



Molino de carbón, hoy oficinas de la Central Eléctrica, Frankfurt am Main, 1926-29; estado original y actual. Foto actual: Daniel Escotto.

## La cultura arquitectónica de Cetto se nutrió del expresionismo alemán latente en sus años de formación.

de una síntesis entre los aspectos sociales y estéticos en el nuevo movimiento de viviendas...<sup>1</sup>

No cabe duda de que el trabajo de May en Frankfurt es la consolidación de la "politización de la arquitectura". Frankfurt ejemplificó la aplicación de los modelos a nivel social; Manfredo Tafuri declara el caso de las *siedlungen* en la socialdemocracia como las "utopías realizadas".<sup>2</sup> Una de las claves de este éxito fue la afortunada relación entre el poder administrativo de la ciudad y el trabajo intelectual de izquierda.

Cierto es que el trabajo de May no se limitó a la edificación de viviendas; su visión fue omnicompreensiva, no se dejó un sólo documento gráfico que mostrara algún aspecto de la ciudad sin que hubiera pasado por el Departamento. La publicación de la revista *Das neue Frankfurt* (*El nuevo Frankfurt*) fue fundamental, pues mostraba los avances y propuestas del gabinete para la opinión pública; colaboraron en ella El Lissitzky, Sigfried Giedion, Adolf Behne, Hans Schmidt, Marcel Breuer, Johannes Itten, Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, entre otros.

La base del éxito de May y su equipo se debe a su visión sobre la ciudad y la sociedad, a la unificación de las complejidades de la cultura, al riesgo de querer crear una nueva cultura. Ya en el primer número de *Das neue Frankfurt* May declara que las sociedades antiguas no tenían dónde basar aquella unificación, ni el siglo XIX en su caos de tendencias y tensiones entre la tecnología y la industria; eso le daba una razón para la esperanza.

La crisis mundial de 1929 propició la caída de la gran empresa urbano-arquitectónica, aquella que sin saberlo tendría por primera vez en la historia de la arquitectura un cliente que callaba y que sólo esperaba ver si en las "racionalizaciones" de los espacios físicos para el hombre cabría también su espíritu; ese cliente fue el mismo de Marx, el mismo que también se desvanece hoy: el socialismo.

Ernst May fue el "organizador" de aquella ciudad modelo, de la oficina modelo. Cumpliendo con el más riguroso compromiso, supo escoger a la gente exacta para desempeñar la tarea específica; de este modo pudo rodearse de los arquitectos más importantes de la vanguardia alemana; Max

Cetto aparece en el organigrama del Departamento de Obras de Frankfurt al frente del *Architektonische Bearbeitung* (Diseño arquitectónico). Max Cetto trabajaría en el Departamento de Obras Públicas de Frankfurt desde 1926 hasta su disolución en 1930. Gracias a su capacidad plástica, le encargan varios edificios para la compañía eléctrica para la que trabaja Adolf Meyer. Cetto proyecta en 1926 un molino de carbón, un pequeño edificio que resalta por su expresión tectónica. Utiliza el ladrillo como fuerza expresiva que lo amarra a su condición progenitora: "un molino de carbón". La estructura del muro hace notable aquella desmaterialización de la que hablaban los expresionistas. La función le dará a Cetto la base para plantear un sencillo pero ingenioso sistema de transportación del material combustible por el exterior y el interior del edificio. La utilización de las cristaleras al modo que aprendió junto a Poelzig y su relación con los materiales rústicos demuestran aquella confrontación en los proyectos expresionistas entre la tradición y la técnica. El Molino se terminó en 1929; en ese tiempo compartía ideas con Adolf Meyer; la obra de ambos también logra paralelismos, aunque efímeramente debió a la trágica muerte de Meyer poco después.

El Molino de Cetto sigue jugando un papel importante en aquel conjunto generador de electricidad; hoy en día ordena las nuevas construcciones de la central; su función cambió, pero se convirtió en la memoria reluciente de aquella cultura industrial, junto a los edificios de Meyer.

A partir de esta obra, Max Cetto construiría casi la totalidad de los edificios de la compañía eléctrica entre 1927 y 1930. Este sería su período más racionalista; la pureza invadiría su espíritu creador, una influencia ya marcada de lo que el despacho en Frankfurt generaba: arquitectura en esencia *neue sachlichkeit*, pero con un cliente diferente: la ciudad en formación.

Max Cetto proyectaría en esa época más edificios en Frankfurt para el Departamento de Obras y algunos particulares para concursos. Uno de los más importantes fue la Escuela de Cocina para el Instituto Profesional Pedagógico (1928), donde Margaret Schütte-Lihotzky —diseñadora de aquella famosa cocina (*Frankfurter Küche*) para las *siedlungen* de May— participó en el diseño del mobiliario. Así, Max Cetto se rodeó de varios compañeros del Departamento de Obras para sus proyectos particulares. En este proyecto, la similitud con el edificio para el empleo de Gropius en Dessau (1927-1929)

<sup>1</sup> Giedion, Sigfried. *Die Humanisierung der Stadt* en Werk, Winterthur, 1952 (traduc. *Escritos escogidos*. Colección de arquitectura, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1997).

<sup>2</sup> Tafuri, Manfredo. *Architecture and Utopia*. MIT Press, 1976.



Caspar David Friedrich, *Monje a la orilla del mar*, 1808-10.

## Cetto intentó en su propuesta para la Sociedad de las Naciones una abstracción del cuadro *Monje a la orilla del mar*.

es muy marcada: el juego espacial del elemento rectangular que confronta al semicírculo, un tema muy recurrido por arquitectos de la época.

También construye varios edificios para equipamiento en algunos parques públicos. Entre 1927 y 1929, Cetto proyecta y construye un pabellón de descanso en el Ostpark, en el mismo Frankfurt, un pequeño edificio de concreto armado aparente, con un bastión semicircular acristalado y techado con una losa escalonada soportada por cuatro columnas, una obra aparentemente simple y racional; sin embargo, síntesis de muchos de los trabajos fraguados por Cetto en esos años de abstracción y sincretismo.

### Ginebra 1927: el Palacio de la Sociedad de las Naciones

*Una catedral gótica y un palacio renacentista  
no se podrían construir sin religión.  
¿Puede este palacio nacer y existir con menos?*

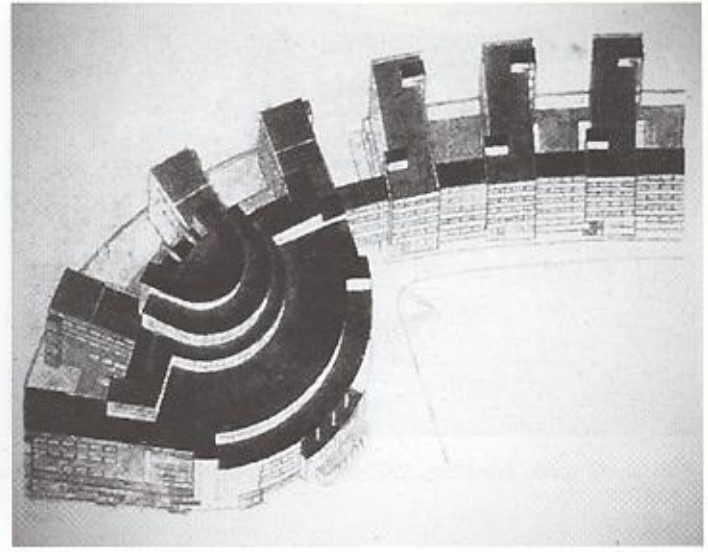
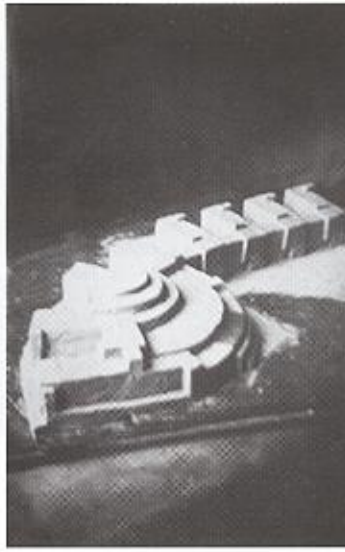
Mart Stam

En la década que nos ocupa (1919-1929), dos concursos internacionales de arquitectura fueron especialmente importantes. El primero, organizado por el diario norteamericano *Chicago Tribune*, en 1922, para sus oficinas. El concurso reveló la inocente conciencia de las nuevas tendencias; lo tradicional seguía apareciendo en el repertorio de los americanos. Las participaciones de Walter Gropius y Adolf Meyer, Ludwig Hilberseimer, Max Taut, Bruno Taut y Adolf Loos, en-

tre otros, mostraron al mundo los inicios de una reflexión en torno a las nuevas concepciones espaciales que utilizaba el *skyscraper*. Fue aquí, tal vez, la primera mirada de América hacia el *avant-garde*, hacia lo que se estaba gestando en Europa. El jurado despreció aquella nueva arquitectura "austera, limpia y cortante", y se impuso la *Beaux Arts* con el proyecto de Raymond M. Hood y John M. Howells, de corriente gotizante. El segundo, y seriamente controvertido concurso lo organizó la recién formada Sociedad de Las Naciones (SDN), tras los acontecimientos de la Primera Guerra, para edificar su sede en Ginebra, en 1927. La polémica se inicia con la variedad de soluciones: un total de 378 proyectos verificaban lo que pasaba afuera. El eclecticismo reinaba y el abanico se abrió como nunca antes en un punto álgido de la historia de la arquitectura. Era, sin duda, el mejor escenario para germinar la nueva semilla que flotaba desde hacía tiempo por los aires. A pesar de esto, las propuestas innovadoras fueron relativamente pocas y sólo algunos lograron evidenciar aquel cambio global que estaba por iniciar: Le Corbusier, Hannes Meyer, Richard Neutra, N.E. Eriksson y Max Cetto, entre otros. El 23 de mayo de 1927, el belga Víctor Horta presidió, junto con H. P. Berlage, Karl Moser, Josef Hoffmann y otros, la declaración del jurado que comunicaba los 27 proyectos ganadores, entre los que se encontraba el de Le Corbusier y Pierre Jeanneret (N° 273), pero no como el primero de ellos, ante el asombro del mundo moderno, que había confiado en éste la declaración universal de la nueva arquitectura.



Vista del lago de Ginebra. Foto: Daniel Escotto.



Maqueta e isométrico del proyecto para el concurso del Palacio de la Sociedad de las Naciones, Ginebra, 1927, Max Cetto y Wolfgang Banguert. La fotografía de la maqueta es una de las dos únicas que se conservan en el Archivo Cetto del DAM (Deutsches Architektur Museum, Frankfurt).

Le Corbusier iniciará una lucha encarnizada por defender aquellos ideales que se transformaban en muros blancos y limpios, cubiertas horizontales y grandes cristales. Surgen así los Congresos Internacionales por la Arquitectura Moderna (CIAM), de los cuales sería Sigfried Giedion el eterno secretario.

Ahora se sabe que fue la última batalla ganada por la academia y la tradición. El fallo del jurado en contra de Le Corbusier, en contra de la nueva arquitectura, detonaría aquella extraña unión sin precedentes entre los arquitectos del movimiento moderno. Los CIAM, iniciados en 1928, como resultado del intento por divulgar y defender esta arquitectura, son más bien un manifiesto, que ya no podía ser escrito en papel; Le Corbusier exclamaba: "¡Arquitectura en vez de revolución!"

El concepto de "arquitectura de palacios" ya no se encontraba en el repertorio de muchos arquitectos, concursantes o jurados. La verdad es que un palacio ya no interesaba tanto al mundo moderno. Lo que Le Corbusier y Jeanneret presentaron no parecía un palacio; pero no dejó de serlo: la escala, la *promenade*, y principalmente su esquema esencial sobre el terreno —posteriormente Le Corbusier intentará confundir sobre este tema en su libro *Une maison un palais*. La lucha de Le Corbusier fue incansable, y el tiempo diría que la decisión del jurado de declarar 27 proyectos premiados sin resolución definitiva fue irrevocable. El breve texto de Le Corbusier inicia con la sentencia de que éste pudo llamarse "*De la naissance fatale de l'architecture*" y fue, sin embargo, el precedente inmediato de la unión más grande entre los arquitectos del mundo moderno.

En lo más destacado del concurso sobresalen algunos proyectos: Richard Neutra y Rudolph Schindler (N° 454), ya en América ambos y con evidente influencia wrightiana; los volados sobre el lago son una forma muy particular de confrontar la naturaleza. Nils Einar Eriksson (premiado en la primera categoría) propone un esquema de estrella, que al igual que el de Cetto se abre hacia el lago; la exposición de los elementos del secretariado demuestran la intención de confrontar al individuo y la naturaleza, de hacerle saber que está ahí, justo frente al lago, un proyecto para ese lugar; pocos fueron los proyectos que demostraron entender dónde se estaba proyectando, entre ellos el de Max Cetto y Wolfgang Banguert.

El diseño de Hannes Meyer y Hans Wittwer (mención en la tercera categoría) merece un estudio aparte, que la historia ha olvidado y que se debe hacer pronto, antes de que la memoria guarde en el armario este significativo y ejemplar concurso. Su planteamiento es tal vez el único que pone en verdadera

crisis el concepto de "palacio"; su verticalidad demuestra el extremo hasta donde puede llegar una "nueva arquitectura". Su "mecanización" es real, desde la consideración del auto en conjunto mediante su incorporación en el flujo de circulaciones y las 500 plazas de estacionamiento. Faltó ese tipo de radicalización de ideas en el concurso, ya Giedion lamentaba la ausencia de Mart Stam y J.J.P. Oud.

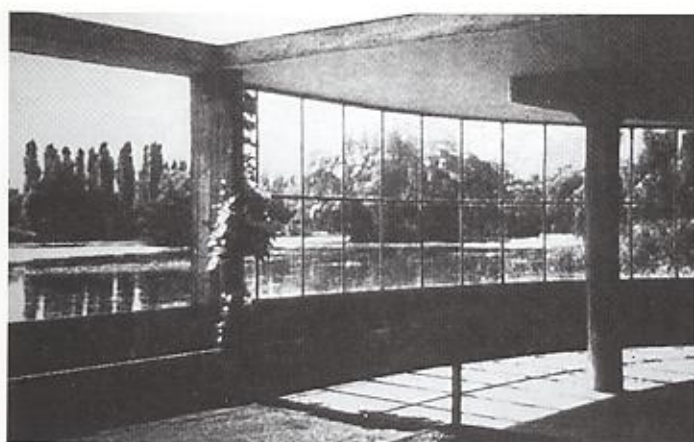
### El Proyecto N° 335

Max Cetto y Wolfgang Banguert participaban por primera vez en un certamen intencional; ya existía un antecedente de colaboración entre ambos en un concurso organizado por el Ayuntamiento de Frankfurt; para 1926 (año de la publicación del concurso de Ginebra), los dos son ya colaboradores de Ernst May; Banguert participa directamente en el diseño urbano de las *siedlungen*. Su relación comienza en el taller de Hans Poelzig en Berlín (1923); su origen es común y el expresionismo los une. La elaboración del proyecto del palacio de la SDN se lleva a cabo durante el tiempo libre que le deja el Departamento de Obras Públicas de Frankfurt; la experiencia urbana es decisiva y se refleja de modo evidente en el resultado. Max Cetto se convertía así en uno de los *absolute beginners*,<sup>3</sup> al lado del italiano Nicola Mosso y del finlandés Alvar Aalto, demostrando una gran calidad profesional ante los maestros participantes como Perret, Behrens, Meyer, Fischer, Kreis, Poelzig, Tessenow, entre otros.

En el programa de requerimientos publicado en las bases del 25 de julio de 1926 por la SDN, en el apartado primero, se distinguen básicamente los siguientes puntos: una gran sala para 2 500 usuarios, con un espacio central para cuatrocientos delegados, un *foyer*, una suite para el secretariado general y seis grandes salas de juntas; el secretariado general, dividido en catorce secciones; y se hace hincapié en cien plazas para automóviles. En realidad, la condicionante más difícil era la proximidad a la orilla del lago Léman, situación que muchos no lograron controlar, en especial los que seguían entendiendo el palacio como un modelo estático donde se tenían que realizar los ritos burgueses, aquellos que pactaron con la tradición y no pensaron especialmente en una Sociedad de las Naciones.

El proyecto de Cetto y Banguert se desprende primero, de una identificación del sitio; parte de la concepción del solar

<sup>3</sup> Delizia, Ilia; Mangone, Fabio. *Architettura e politica Ginevra e la Società delle Nazioni, 1925-1929*. Officina. Roma. 1992.



Pabellón Ostpark, Frankfurt, 1927-29; estado original y actual. Foto actual: Daniel Escotto

## El pabellón Ostpark representa la síntesis de los trabajos fraguados por Cetto en sus años de abstracción y sincretismo.

como “centro”, como única fuerza genealógica posible; un esquema centrífugo sería capaz de demostrar que el solar está en la orilla –Eriksson (premiado en la primera categoría) demuestra lo mismo aunque su gran sala parece estar anclada por una geometría despreocupada–. En el de Cetto, la ciudad entra y sale; el edificio parece ser un filtro de sucesos urbanos (del mismo modo que la *Römerstadsiedlung* de May y Bangert), y saber que mantiene un horizonte definido al frente: agua, tierra y cielo. No es un horizonte en el mar. Aludiendo de nuevo a la nostálgica pintura romántica del siglo XIX, en especial Caspar David Friedrich, pareciera que Cetto intenta una abstracción del cuadro *Monje a la orilla del mar* (1808-10), en el que aparece una figura sobre un pedazo de tierra, también puntiaguda, meditando sobre el horizonte, que se muestra como una nebulosa oscura, aunque en realidad es un horizonte definido; ¿existe algo tras esa nube negra?, la confrontación de la cuestión última del sujeto y la naturaleza se refleja en el proyecto de Cetto y Bangert en los miradores de los pabellones que de forma radial conforman el secretariado general. La posición del individuo es única en cada estación de trabajo, no se trata de un edificio-muralla con bastiones de observación; no es Le Corbusier en Argel, aunque el edificio podría ser parte de un gran plan para Ginebra.

Estas “alas” radiales se unen en todos los niveles mediante un pasillo que toma la forma de la orilla del Léman. El edificio mantiene una altura media (la mayoría de los participantes coincidieron en cuatro o cinco niveles; Hannes Meyer, la propuesta diametral: veinticuatro niveles). Para Cetto, la naturaleza del espacio y la “voluntad de forma” demuestran lo que el palacio de la SDN debería ser.

Cetto no olvida su formación expresionista, manifiesta su fe en esta capacidad de expresión interna y revalora algunas de las voces de los expresionistas que en ese mismo año daban paso al racionalismo funcionalista en la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart de un modo silencioso. La gran sala en el proyecto de Cetto es una verdadera torre ascendente, escalonada, a semejanza de aquellas que Poelzig dibujó toda su vida, tanto para el *Festpielhaus* de Salzburgo (1919) como para el Palacio de Deportes en Berlín (1927). Gropius también mostraría que las concepciones formales de los expresionistas, en las que incurrió en su primera etapa, podían tener lugar en el armario funcionalista, como lo muestra su *Totaltheatre* para Piscator, también en 1927, obra concebida muy a la manera del *Grosses Schauspielhaus* de Poelzig.

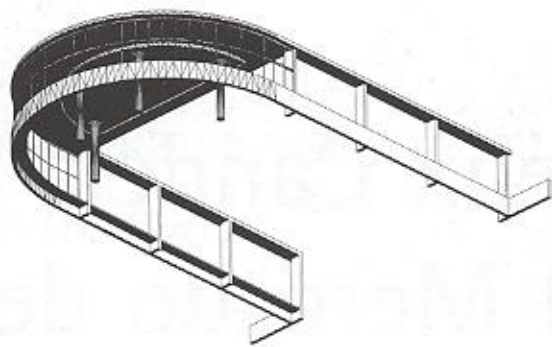
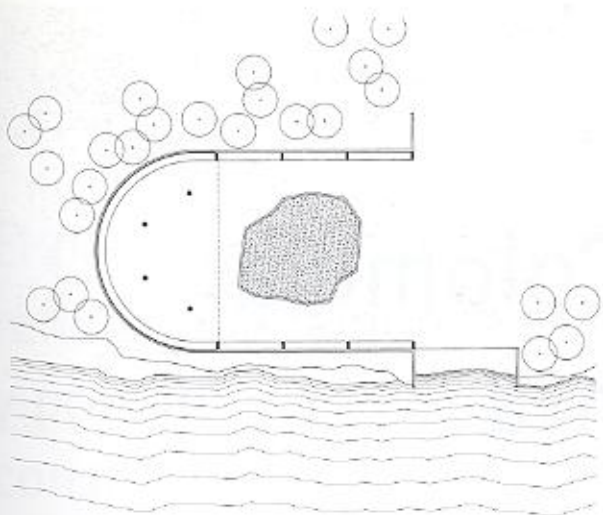
La estructura de la gran sala del proyecto de Cetto marca un acercamiento a la del Salón del Centenario en Breslau de Max Berg (1911-13), que ostentaba ser la primera que superaba el diámetro de la cúpula del panteón de Agripa en Roma, con treinta y dos nervios de concreto armado aparente. El escalonamiento exterior y el uso de cristal en las paredes del mismo escalonamiento enfatizan la interpretación.

Sobre el proyecto de Cetto, Giedion destacaría la naturalidad de la forma estrellada del secretariado y la gran sala: “No queremos desaprovechar esta ocasión para destacar el proyecto en forma estrellada del secretariado general, el cual es más vivo y menos artificial que el proyecto de Eriksson (premiado). Es el proyecto N° 335 que proviene de dos jóvenes arquitectos alemanes Max Cetto y Wolfgang Bangert (Frankfurt, Oficina de Construcción). Sin duda es el mejor proyecto alemán”.<sup>4</sup> Asimismo, haría énfasis en los aspectos técnicos y operativos que cuida Cetto. Una respuesta epistolar de Cetto a Giedion lo acercaría para coincidir en el primer CIAM de La Sarraz de 1928 y discutir sobre el futuro de la nueva arquitectura: “Me parece especialmente importante que alguien realice no sólo un análisis formal de los proyectos, como suele ser la regla, sino un análisis de las soluciones con un método científico que identifique y separe cada una de las nuevas tareas (comunicación, organización de las partes, acústica, etc.); no me sorprende que sólo los proyectos modernos aprueben positivamente este análisis, porque ahora nosotros creemos empezar a tener conciencia de que esas tareas se resuelven en forma simultánea en la confrontación con la suma de los problemas técnicos, prácticos, económicos, organizativos, acústicos y ópticos”.<sup>5</sup> Es cierto que son pocos los puntos en que Giedion y Cetto estarían de acuerdo, sin embargo es este proceso concreto-operativo de la arquitectura el que sería común.

El proyecto de Max Cetto y Wolfgang Bangert demostraría la afortunada hibridación de una arquitectura naciente del *Kunstwollen* (voluntad de forma), del realismo de la arquitectura de la ciudad y de las necesidades técnicas y funcionales que la nueva arquitectura proponía como básicas.

<sup>4</sup> Giedion, Sigfried. *Wer baut das Völkerbundgebäude?*. Bauwelt N° 44, 1927, traduc. Dussel P., Susanne. *Max Cetto (1903-1980) Arquitecto mexicano-alemán*. México, UAM, 1995.

<sup>5</sup> “Fragmento de una carta de Max Cetto a Sigfried Giedion del 29 de septiembre de 1927”. Traduc. Dussel P., Susanne. *Max Cetto (1903-1980), Arquitecto mexicano-alemán*. México, UAM, 1995.



Pabellón Ostpark, Frankfurt, 1927-29, planta e isométrico (vista inferior). *Reconstrucción gráfica: Daniel Escotto.*

### La resonancia del palacio de la SDN:

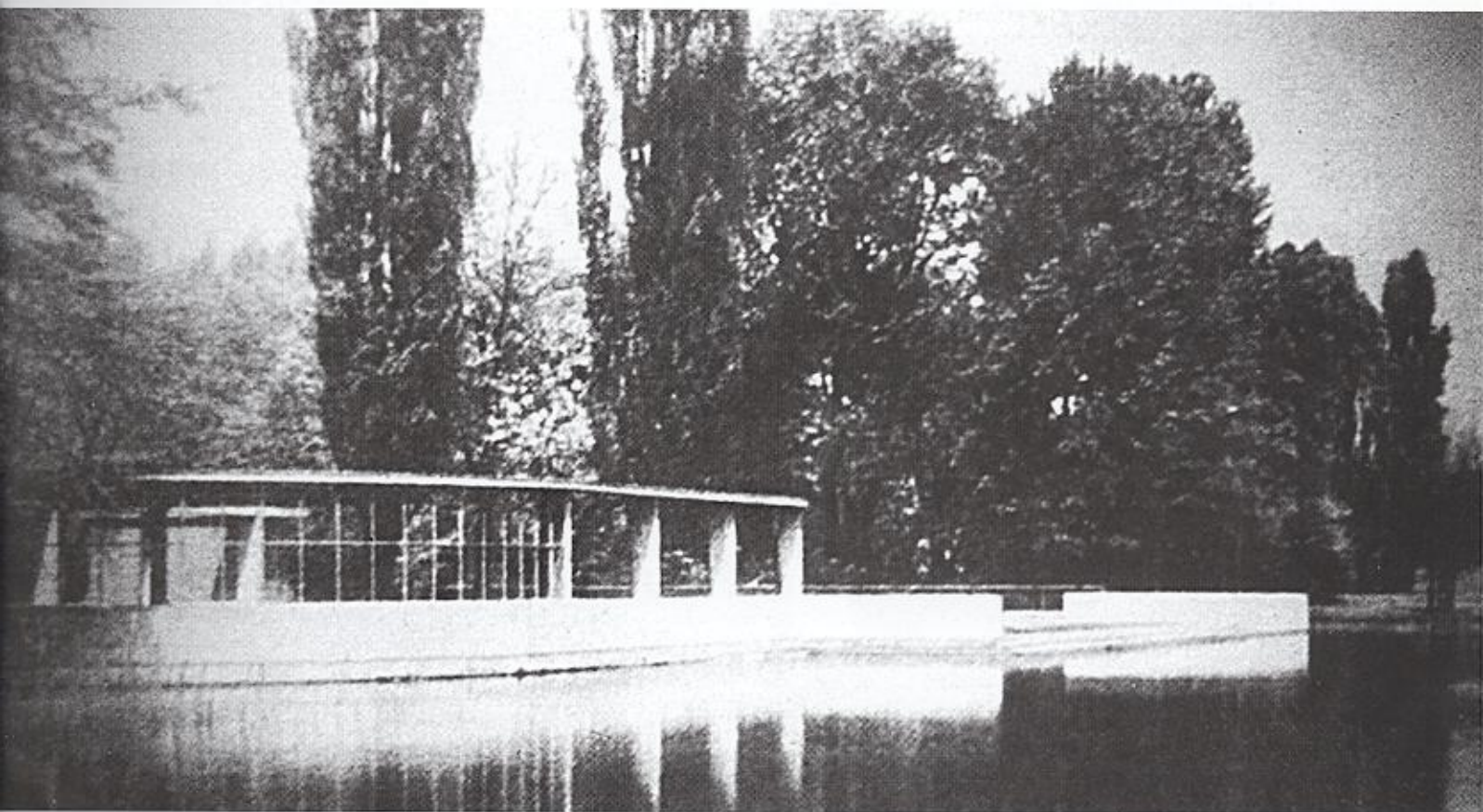
#### El pabellón del Ostpark

Sobre su esqueleto, atravesado entre árboles, a un lado de otro pequeño lago, sin el aparente sentimiento de la desaparición de su época, de su creador y de su igual en Barcelona, el Pabellón de Descanso del Ostpark se mantiene a la espera, que en ocasiones pareciera la de un renacimiento del espíritu creador, de ser visto y reutilizado; la resonancia del proyecto de Cetto para el Palacio de la Sociedad de las Naciones junto a este nuevo lago llena de ruidos formales el apacible paisaje; la cadena no se ha roto, existe aun cuando ya parece extinguida la idea del *Kunstwollen*. Los reflejos de aquella arquitectura miesiana de perfecto mármol y brillante cristal que anonadó a la sociedad del 29 conducen a pensar sobre sus vacilaciones políticas; en cam-

bio el pabellón de Cetto perdura, tal vez por no haber sido visto, o por no escoger el reflejo como material del modo que lo hizo Mies.

El lago del Ostpark es un remedo de aquel de Ginebra donde se posa el observador de Friedrich; ahora somos nosotros la curva encristalada como gran sala, el concreto armado aparente y las columnas alargadas que ordenan lo que deberían ser los pabellones de Cetto en Ginebra. Ahí sigue el Pabellón del Ostpark, eclipsado en el tiempo. Su expresionismo sigue ahí, como la torre herida por el rayo, como esa torre de los primeros expresionistas que sabían que "este arte no podía alcanzar su grandeza mediante la expresión material sino sólo mediante lo que nos afecta más profundamente".<sup>6</sup> ☒

<sup>6</sup> Behrens, Peter. *Was ist monumentale Kunst*. 1908.



Pabellón Ostpark, Frankfurt, 1927-29, estado original. *Foto: Wolff, c. 1929.*