



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Historia

¿Ciudad o nóumeno?

Las ironías de Juan O'Gorman

Por

Liliana Carachure Lobato.

Tesis para optar por el grado de licenciada en Historia.

Renato González Mello.

Asesor.

Mayo 2008

karachure@gmail.co

A Leonardito

Agradecimientos

Para la realización de este trabajo debo agradecer a muchas personas de las que en algún modo recibí un tipo de apoyo. En primer lugar a mi maestro Renato González Mello quien desde el inicio de la carrera me orillo hacia la Historia del Arte. A Deborah Dorotinsky su estímulo, apoyo y valiosos consejos. También quiero agradecer a mis compañeros del Taller 32 con los que desarrollé una línea de investigación. Ellos vieron la evolución de este trabajo y todos me hicieron comentarios. Principalmente a Ariadna y a Malena les agradezco su valiosa amistad.

A las personas que de buena fe estuvieron dispuestos a leer este texto bajo condiciones extremas y me hicieron valiosos comentarios: Carlos Oliva, Álvaro Vázquez y Erika Lindig. A Armando Pavón y Luis Enrique les agradezco su comprensión y la amabilidad con la que me recibieron durante el proceso de trámites.

La realización de esta tesis no habría sido posible sin el trabajo en equipo de la familia. Todos contribuyeron en algo y sus esfuerzos, cada uno en diferentes áreas, han sido determinantes para la conclusión de la carrera y de este trabajo. Gracias al apoyo de Tanya y Hugo pudimos salir adelante en situaciones difíciles. A mi padre le debo su cariño y a Carlos su tolerancia. A Cris, mi suegra y mi madre les doy las gracias por apoyarme en el cuidado del pequeño. Este trabajo es resultado de la compañía de mi esposo Daniel con quien entré hace años a esta facultad y con quien descubrí una nueva manera de entender el mundo. Este viaje reflexivo lo emprendí junto a él, sin su orientación, simplemente, este trabajo nunca habría sido generado. Su crítica, sus apuntes y las interesantes discusiones que entablamos ayudaron a dar soporte al texto. Finalmente debo decir que la gran inspiración que me motivó a concluir la carrera y este trabajo es una pequeña personita que mueve todo lo que encierra mi vida, mi hijo Leonardo.

Índice

Agradecimientos	4
Introducción	5
I	
El cuadro a detalle	8
II	
“La ciudad de México interpretada por sus pintores”	13
Una visión optimista de la ciudad	19
Auge edificatorio	24
III	
La tradición corográfica en las vistas de ciudades	28
Los emblemas de Toledo	29
IV	

La faceta del arquitecto	33
El giro hacia la arquitectura orgánica	36
Los elementos irónicos en la obra de Juan O’Gorman	41
V	
El paisaje	45
Resignificación del Greco	47
El montaje del Greco	51
Construcción de un espacio en la ciudad de México	55
Conclusión. La noción de ruina	60
Bibliografía	64
Imágenes	65

Introducción

En 1949 el periódico *Excélsior* patrocinó un concurso sobre “La ciudad de México interpretada por sus pintores”. El concurso fue financiado por el Departamento del Distrito Federal y por el Banco de México. En él, Juan O’Gorman presentó un panorama de la ciudad vista desde el Monumento de la Revolución en dirección al oriente. Desde este monumento representaba una vista hacia el centro de la ciudad y en ella se observaban los edificios modernistas de la Avenida Juárez. Además, el cuadro mostraba a un trabajador, vestido de overol, sosteniendo un plano de construcción y unas manos tomando un plano del siglo XVI. Con estos elementos, el pintor terminaba colocando el mapa en las manos de quien miraba el cuadro, para confrontar la imagen histórica del urbanismo de la ciudad en el siglo XVI con la nueva vista de la ciudad en 1949. Todo bajo un ambiente de tranquilidad y estabilidad nacional. Para el jurado del concurso, el cuadro resultó poseer el valor de la tradición y el nacionalismo, sus elementos complementaban “la idea del ayer, del hoy y del siempre, y la poética figura de un trabajador anónimo pero efectivo

constructor material de la ciudad”.¹ *La ciudad de México* ganó el primer lugar del concurso. La imagen se convertiría en representante de la metrópoli y sería reproducida en varios libros de arte mexicano. De esta manera, dentro del discurso de la historia del arte, el cuadro ha sido interpretado como una expresión muy optimista del nacionalismo de esa época pues representaba, en palabras de Fausto Ramírez “... la metamorfosis arquitectónica y urbanística que venía experimentando la ciudad [...] vista bajo sus aspectos más positivos”.²

La vista de la ciudad de México recuerda un cuadro de principios del siglo XVI de El Greco, *Vista y plano de Toledo*. Ésta última obra contiene elementos muy parecidos: desde una perspectiva alta, se mira la ciudad y es confrontada con un mapa sostenido por un joven. Según la interpretación de Fernando de la Flor, El Greco trabajó al servicio del estado, promoviendo un imaginario que ayudó a legitimar el aparato

¹ Excélsior, “Exposición de motivos”, Tercera sección, 18 diciembre 1949.

² Fausto Ramírez “La ciudad de México vista por Juan O’Gorman en 1949”, en *Memoria*, México, Museo Nacional de Arte, 1995, vol. 6 (Ventana a los museos, 6).

de poder de su tiempo. Bajo este orden de ideas, al hacer una comparación entre los dos cuadros cabe decir que O’Gorman, de la misma manera, promovió una imagen positiva y un emblema de la ciudad.

En el presente trabajo se propone una lectura que piensa al cuadro como la expresión de la más grande ironía sobre la vista de la ciudad en esos años. En varias ocasiones Juan O’Gorman nos habla de un arte realista que actualiza la tradición para expresar la realidad social del medio en donde se produce. Juan O’Gorman mantiene una clara oposición contra la arquitectura moderna mexicana que había seguido la línea del abstraccionismo. Además de pintor, Juan O’Gorman se formó como arquitecto. De hecho fue uno de los principales exponentes de la arquitectura funcionalista en México. Sin embargo, hacia la década de los treinta, termina decepcionado y renuncia a ella porque está convencido de que es un “reflejo de los intereses de una clase nacional para quien la industrialización de México significa la alianza con los intereses de la clase capitalista internacional”. Hacia la década de los

cuarenta el arquitecto y pintor redefiniría su concepción arquitectónica a partir de la corriente de la arquitectura organicista.

En los años en los que Juan O’Gorman realiza el cuadro de la ciudad su concepción arquitectónica ha dado un importante giro. Cuando presenta el cuadro en el concurso, está trabajando al mismo tiempo para el proyecto de la Biblioteca Central y, simultáneamente, está construyendo su famosa casa orgánica en el Pedregal. En 1942 ilustra la novela del médico José Gómez Robleda titulada *Nóumeno*, en ella el pintor sintetiza su postura frente a la teoría arquitectónica de la época. Resulta conveniente rescatar algunos de los elementos visuales de estas críticas para comprender el pensamiento de Juan, tanto como arquitecto y como alguien que pinta *La ciudad de México*. Me parece que las interpretaciones sobre el cuadro no toman en cuenta este aspecto de O’Gorman como crítico de la arquitectura contemporánea, así como no revisan los argumentos que definen su postura estética. Desde esta perspectiva es difícil sostener que su intención al realizar el

cuadro fuera legitimar el orden social del Gobierno de Miguel Alemán. Me interesa analizar la intencionalidad con la que el artista realiza esta pintura e ironiza un momento que deposita su fe en el idealismo de la arquitectura de estilo internacional. No me interesa hacer una comparación entre la *Vista y plano de Toledo* y *La ciudad de México*, sino la manera en que O'Gorman utiliza los mismos mecanismos de representación que El Greco para presentar este discurso irónico de la ciudad. ¿Con que intención está actualizando la tradición de la pintura española del siglo XVI para realizar una crítica al momento actual donde la arquitectura está inmersa dentro del idealismo?

En el primer apartado se revisa la condición en la que fue dado el concurso, el auge constructivo de los años cuarenta y la visión crítica de varios artistas hacia la política promovida por el gobierno. Así como el enfoque de la ciudad de México desde el ensayo de Salvador Novo quien ganó en 1946, un concurso de ensayo literario también promovido por el Departamento del Distrito Federal. En el segundo apartado se realiza una

lectura del cuadro de la ciudad de México considerando que pertenece a la tradición de vistas de ciudades. Se revisa el caso del Greco, quien en su *Vista y plano de Toledo* realiza un emblema de esa ciudad para legitimar el aparato de poder. En el tercer apartado se desarrolla una lectura donde resalta la ironía en la obra Juan O'Gorman. Para ello se hace un análisis del desarrollo de su concepción arquitectónica. En último apartado se trabaja la noción de Paisaje como un constructo. Para ello se recurre a la influencia que ejerció la obra de Velasco y de Diego Rivera sobre la pintura de Juan O'Gorman.

El cuadro a detalle

Se trata de un paisaje sobre la ciudad de México (fig. 1). Cuando por primera vez se ve el cuadro, lo primero que atrapa la mirada es la panorámica de la ciudad. En él se percibe la complejidad de su urbanización y lo mucho que abarcan sus edificios modernos. Al reconocer alguno de los edificios más importantes, se sabe que se trata de la ciudad de México. Sobre esta primera impresión, luego, se da cuenta que tienen enfrente a un joven albañil que mira el revés de un plano que le es mostrado al espectador. El espectador cae en cuenta que antes de la vista de la urbe, el artista ha puesto un mapa, para que confronte la antigua vista de la ciudad con la moderna en compañía de un joven albañil. De esta manera el espectador es incluido dentro del cuadro. Lo siguiente que puede apreciar es el límite de la ciudad mediante una línea de horizonte sobre el que se ve la tierra, los cerros y las montañas. En ese orden, finalmente, ve como en el cielo se suspenden algunas figuras

que lo anclan a la tradición de la ciudad: Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, un águila y dos mujeres que sostienen una bandera con la leyenda ¡Viva México! Ambas, una blanca y una morena, simbolizan el mestizaje. Sobre este panorama que le es mostrado, el espectador regresa la mirada del fondo del paisaje hasta el primer plano donde se halla. Se da cuenta que hay una inscripción debajo del mapa “Aquí se presenta el corazón de la ciudad de México tal y como se ve desde arriba del monumento a la revolución en dirección al oriente. Pintó Juan O’Gorman, 1949” A partir de entonces, el espectador se posiciona en un lugar de la ciudad, se hace consiente del espacio y el tiempo que lo anclan a ese momento. Desde la altura del Monumento a la Revolución mira hacia el “corazón” de la ciudad y ve la construcciones modernas, además puede confrontar la vista presente con un reflejo del mismo lugar en el pasado. Situado en un lugar y un momento, el espectador ahora se detiene en los detalles de la vista que tiene en frente. Cuando miraba la panorámica podía observar lo urbano en su conjunto. Por el contrario, ahora el espectador, haciendo un movimiento de *close up*, va a centrar su atención sobre cada

uno de los edificios. Con este movimiento de cerca y lejos recorre los espacios de la ciudad a los que tiene acceso desde esta distancia. Sobre la avenida Juárez iniciará el recorrido extendiendo su corporeidad mediante la vista. Se va a centrar en los detalles, uno a uno: la estatua de caballito rodeada por los coches, las personas que intentan abordar el camión, la gente que transita sola, con su perro o en grupo por las aceras, el tránsito de los carros, su circulación y su congestión. Puede mirar y contemplar los detalles de cada edificio: el de la Lotería Nacional, Bellas Artes, la Alameda, el Banco de México, la torre de la catedral, las cúpulas de algunas iglesias y muchos edificios modernos del estilo internacional.

Para continuar con la descripción del cuadro nos ubicaremos sobre las siguientes secciones: lo que hay en el primer plano, la línea que sigue la avenida Juárez, su costado derecho e izquierdo, la línea del horizonte y el cielo.

En el primer plano aparece una inscripción con la cual, el espectador sitúa el espacio desde donde ve esta vista a vuelo de pájaro. De esta manera, al artista ubica en un espacio y un

tiempo la representación que tiene enfrente. Desde este sitio, en el primer plano, primero aparecen unas manos que sostienen un plano antiguo. En la parte superior del mapa se puede percibir una pequeña anotación que dice "Plano de la ciudad de México, atribuido a Alonso de Santa Cruz=1540" En el plano se aprecia la ciudad de México a mediados del siglo XVI, la traza urbana sobre la que se cimentaba, los caminos, las entradas, las salidas por donde el corazón de la ciudad se comunicaba con los alrededores y cómo se encuentra rodeada por una laguna. Las casas de los pueblos limítrofes y la naturaleza del lugar: los árboles, las montañas y los animales. Lo interesante es que se puede observar la manera en cómo los pobladores habitan este espacio. Aparecen varias escenas donde las personas realizan sus tareas diarias como la pesca, la caza, cerca de la iglesia o fuera de su propia casa. Lo más sobresaliente de ese plano, es el hecho de que de entre las construcciones de toda la ciudad, una de ellas, hacia el norte del plano, es proporcionalmente más grande que las demás. Se trata de una iglesia y una fuente que se mantienen a la periferia del centro. El centro de la ciudad, la catedral y los

palacios se encuentran muy pequeños y mantienen la proporción de tamaño con el resto del mapa. Esta desproporcionalidad, probablemente, sugiere que en este sitio el autor se posicionó para realizar el mapa. Desde este lugar representa de un modo minucioso los detalles del valle, lo que hay alrededor de la ciudad.

Enseguida, también en el primer plano, se encuentra una tarima de madera. Las manos y el mapa cubren gran parte de lo que hay detrás de ella en el costado derecho del cuadro. En el costado izquierdo, sobre esta tarima, se para un joven de piel morena vestido de camisa blanca y overol de mezclilla. Con su mano izquierda, el joven sostiene un plano de construcción en papel azul que enseña el dibujo de un edificio alto. Con la otra mano sostiene una cuchara de aplanado. Se trata de un albañil. Detrás de él es posible ver un barandal que lo protege de caer desde esta altura. Sobre la tarima que pisa le rodean sus otras herramientas de trabajo: la mezcla de cemento sobre un recipiente de madera, un cordón, un clavo, un mazo, una pesa, un recipiente para cargar la mezcla y una

regla que se extiende sobre la misma tarima. En los extremos de la tarima y a los extremos de ella, se encuentran dos bardas inacabadas. La del lado izquierdo, está justo detrás del joven albañil y del barandal. Lo que vemos es la parte de una barda que emerge desde el suelo. Esta barda de ladrillos continúa las líneas rectas del barandal que tiene en frente. La otra barda, en el costado derecho, es de piedra volcánica y por ello mantiene una diferente alineación al ladrillo de la barda opuesta. La barda de materia volcánica, está compuesta por piedras de diferente tamaño y casi todas tienen una forma más bien circular. Las pequeñas rellenan el espacio que las grandes no pueden abarcar.

Inmediatamente después de este primer plano se muestra la vista hacia el centro de la ciudad. Entre el albañil y el mapa se extiende la avenida Juárez con el tránsito de los carros. Del monumento a la siguiente calle se encuentra la estatua del “caballito” justo en el centro de este cruce de avenidas Reforma y Juárez. Se trata del monumento a Carlos IV que es rodeado por el tránsito de los carros. Sobre la misma avenida,

el tránsito se hace más pesado a la altura de la Alameda representada con su verde follaje. Al finalizar Juárez se encuentra el edificio del Banco de México y a su costado el edificio de los Azulejos. En ese punto comienza la calle de Madero, la cual termina en lo que sólo se alcanza a ver desde esta distancia, una parte del Palacio Nacional (el zócalo no se puede apreciar).

Del lado izquierdo de la avenida Juárez inician los edificios desde el monumento a la Revolución. Los primeros que se ubican hasta antes de la estatua del caballito se encuentran cubiertos por el joven albañil. Se trata, en su mayor parte, de edificios modernos. Un poco más atrás se encuentra el edificio de la Lotería Nacional, y este se corresponde con el muchacho que tiene enfrente. Hay una similitud entre estos dos elementos, el edificio parece personificar un humano, y, al revés, el humano parece tomar la posición de un edificio. A la siguiente cuadra, en la esquina se ubica un edificio porfiriano. Junto a este se encuentran otros edificios altos, el que sigue tiene una bandera en la parte más alta de su fachada. Un par

de edificios más adelante se encuentra el inmueble en el que se localiza el EHR. En la siguiente cuadra inicia el jardín de la Alameda. Éste se ve inclusive detrás del edificio de la Lotería Nacional y los edificios que le rodean. El follaje de este jardín abarca desde la avenida Juárez hasta el costado del cuadro. Al fondo se ve la cúpula del Palacio de Bellas Artes. Muy a la orilla, se ven algunas de las construcciones sobre la avenida Hidalgo, la estructura de un edificio de estilo internacional a medio construir, otros edificios modernos y la cúpula de una iglesia. Al fondo, atrás de Bellas Artes, se miran edificios modernos que se mezclan con las construcciones coloniales del centro de la ciudad.

Al costado derecho de la avenida Juárez se localizan, desde el monumento a la Revolución hacia el centro, diferentes edificios altos y modernos del estilo internacional. El primero de ellos que se encuentra en seguida del mapa y tiene el letrero "Edificio internacional. Se alquilan despachos". En seguida de éste, cerca del cruce de la estatua del caballo, casi frente al porfiriano, se ubica un edificio colonial o

neoclásico y tiene en su fachada una bandera mexicana. Los demás edificios que se continúan hacia Madero son altos y la mayor parte pertenece al estilo internacional. La altura imposibilita mirar una parte del centro, ya que estos edificios la cubren. Sobre este lado del cuadro, se observa un número mayor de construcciones en correspondencia con el lado que está cruzando la avenida. La manera en que se sitúa el ordenamiento urbano de esta sección mantiene una relación con la barda de piedra volcánica, no geométrica, que mencionamos antes. Sobre este lado se pueden ver las estructuras de dos próximos edificios internacionales y otras construcciones modernas se duplican. Entre ellos se encuentra el teatro Metropolitan. Este lado de la ciudad, como lo muestra el pintor, está mucho más cargado de este tipo de edificios. Tal saturación es equilibrada por el plano, grande y de un tono uniforme.

Los límites del orden urbano están muy delimitados dentro por una línea de horizonte que representa la naturaleza del valle que aún no ha sido tocada, ni modificada, por la mano

del ciudadano. Esta línea mantiene una clara división entre la zona urbana y la tierra del espacio natural. Esta línea de horizonte da al espacio de la pintura una extensión hacia lo largo del cuadro. Esto logra que la ciudad se vea uniforme y ancha. Arriba se localizan los cerros. Detrás de éstos se posicionan las montañas. La línea del horizonte se mantiene en los niveles de la tierra, los cerros y las montañas. En el cielo, al costado derecho se localizan el Iztaccíhuatl y el Popocatepetl. Sobre ellos, a la altura del centro de la ciudad se encuentran algunas figuras suspendidas en el aire. Dos mujeres, una blanca y otra morena, sostienen una bandera con la leyenda ¡Viva México! La primera se mantiene arriba del Iztaccíhuatl y la segunda del Popocatepetl. Arriba de la línea que forma la avenida Juárez se encuentra el águila del escudo nacional y sostiene un letrero cuya frase no se logra leer. Finalmente arriba del edificio de la Lotería Nacional, se encuentra Quetzalcóatl, la serpiente emplumada que vuela sobre humo que arroja este edificio.

II

“La ciudad de México interpretada por sus pintores”

En 1949, el periódico *Excélsior* organizó una exposición-concurso sobre “La ciudad de México interpretada por sus pintores”. Ante todo, el evento pretendía realizar “... la exaltación de la maravillosa realidad mexicana, que es la urbe en que vivimos.”¹ Aunque el principal interés del concurso fue realzar la metrópoli a través de sus pintores, se puede observar, en la cobertura dada por el periódico, que su propósito fue; por un lado, intervenir en la promoción de los artistas mexicanos, y por otro, exaltar el sentido artístico del pueblo al acercarlo a estas expresiones sobre su realidad.² Las condiciones en que fue propuesto el evento permitió la participación de muchos artistas y las diversas tendencias que representaban, desde la pintura académica hasta la pintura moderna mexicana. De tal manera que, junto a las firmas de

¹ *Excélsior*

² Con el concurso se pretendía dar un espacio a muchos artistas “desconocidos por falta de oportunidades”, ver *Excélsior*, 1, diciembre, 1949.

grandes artistas ya consagrados, se presentaron nuevas formas plásticas de expresión. Todos a su vez, mostraron “obras que aspiran a expresar un mensaje” sobre la ciudad.³ Por tanto, la exposición exhibía una gran variedad de propuestas que bajo distintos temas, técnicas pictóricas y composiciones mostraban parte de la vida citadina de aquellos años. En sus páginas el periódico se ufanaba de promover la muestra, diciendo, “Toda esta gama de matices es el espíritu creador de nuestro pueblo. Y EXCÉLSIOR siéntese satisfecho de su espléndida y libre manifestación.”⁴ Las obras presentadas mostraron una gran diversidad de perspectivas, desde donde diversos aspectos urbanos fueron abordados...

Hay quien se remonta a una altura y contempla a vista de pájaro, siguiendo el carácter de los paisajes de Velasco sobre el valle. Hay quien la contempla desde el alcázar de Chapultepec, o más cerca, desde uno de los edificios contiguos a la Alameda. Hay quien la ve antes de llegar, con sentido panorámico, como desde un avión. Y otros la retratan, metidos ya en sus calles, en su tráfago yendo

³ *Ibidem* 4 diciembre

⁴ *Ibidem* 4 diciembre

unas veces a los barrios más sórdidos y pobres, otras a los sectores más elegantes y modernos.⁵

Debido a la gran convocatoria se lograron reunir 257 obras; de artistas reconocidos, nacionales, extranjeros y “*amateurs*”.⁶ Algunas de ellas formaban parte de una sección retrospectiva, bajo la cual se buscaba dar continuidad al tema de la exposición y, al mismo tiempo, se situaba como parte de una larga tradición esta representación de la realidad mexicana. Se incluyeron mapas y pinturas desde el siglo XVI que mostraban una vista de la capital.⁷ De igual manera, esta sección abarcó vistas urbanas de Pedro Gualdi y José María Velasco, así como cuadros costumbristas de Agustín Arrieta, Manuel Serrano y otras pinturas anónimas de coleccionistas particulares. Sobre estas se incorporaron, fuera del concurso, dos grandes cuadros de Siqueiros, dos obras del recién fallecido, José Clemente Orozco a través de Alvar Carrillo Gil, y, finalmente, el

⁵ Jorge Crespo de la Serna, *Ibidem*, 18, diciembre, 1949.

⁶ “de artistas reconocidos y amateurs, nacionales y extranjeros” *Idem*

⁷ El Museo Nacional de Historia prestó mapas y pinturas, entre ellas una página del Códice Mendocino, relativa a la fundación de Tenochtitlan. Ver Justino Fernández, *Catálogos de las exposiciones de arte 1949*, Suplemento de Anales, 1950, pp. 35-41.

Dr. Atl y Diego Rivera también prestaron una obra para la exhibición. Se puede entender que tal muestra tenía por objeto no solo realizar una exaltación de la metrópoli en 1949, sino también, a través de su historia. Tal propósito manifestaba un interés político y comercial por lograr un *emblema* de la ciudad.⁸

Bajo estas circunstancias la exposición del concurso que convocó *Excélsior*, tuvo un fuerte apoyo gubernamental. Fue respaldada y financiada por el Departamento del Distrito Federal y el Banco de México. El comité organizador, estuvo integrado por Margarita Torres de Ponce, del periódico, Inés Amor, directora de de la Galería de Arte Mexicano y el artista Roberto Montenegro. Fue realizada en el Bosque de Chapultepec, junto al Museo de la Flora y la Fauna. Se inauguró el 10 de diciembre, a nombre del presidente Alemán, por el secretario de gobernación Adolfo Ruiz Cortines, Alejandro Carrillo, representante de jefe del Departamento Central, Gilberto Figueroa y Don Manuel Becerra Acosta,

⁸ La noción de emblema se abordará en el siguiente capítulo.

gerente general y subdirector del periódico. Al evento también asistieron muchos artistas y personalidades del ámbito de la cultura y las artes: María Izquierdo, Jorge Enciso, Fernando Gamboa, Roberto Montenegro, José Chávez Morado, Raúl Anguiano, Carlos Obregón Santacilia, Juan O’Gorman y Helen O’Gorman, Luis García Pimentel e infinidad de personas más.⁹ Tal muestra estaría abierta al público hasta el 23 de diciembre, todos los días.¹⁰ Según se señalaba en las páginas

En el recinto de la exposición fueron tomando forma todos los aspectos de la ciudad, lo mismo en sus grandezas que en sus pequeñeces. El maravilloso espectáculo de la ciudad en su conjunto; la alegría de nuestras barriadas; el añejo sabor de los patios de la colonia; la expresión de melancolía y paz interior de los rostros indios; figuras de los niños vagabundos; riqueza y

⁹ *Ibidem*, 11 diciembre, p. 8.

¹⁰ Cooperaron para efectuar esta exposición, las entidades y personas siguientes: DDF, SEP, Secretaría de Agricultura y Fomento, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Banco de México, Nacional Financiera, Crédito Hipotecario, Instituto Nacional Antropología e Historia, Museo Nacional de Historia, Escuela de Pintura y Escultura de Esmeralda, Galería de Arte Mexicano, Sociedad para el Impulso de las Artes Plásticas, Grupo Cuña, Unión de pintores de Puebla, Grupo San Miguel de Allende, Unión de Profesores de Artes Plásticas, Escuela de Artes Plásticas (Academia de San Carlos). Patrocinadores: Fernando Casas Alemán, profesor Antonio Ruiz, Jorge Enciso, Silvio Zavala, Alvar Carrillo Gil, Luis García Pimentel.

colorido de algunas avenidas, en doloroso contrasentido con la miseria de los barrios y casas de la vecindad; [...] Y junto a estos temas objetivos, la apreciación subjetiva de algunos autores, manifestada en diversos mensajes.

Es precisamente por esa sinceridad de nuestros pintores por lo que la exposición organizada por EXCELSIOR, el Departamento Central y otros sectores, tiene tan alto valor, pues en ella se glorifica la ciudad, sin desfigurarla. La exhibición es realista. Y semeja un escaparate, al cual, puede asomarse cualquier curioso, en busca de la verdad auténtica de una metrópoli.¹¹

Como puede observarse, el discurso manejado resaltaba la realidad de la ciudad; desde su crudeza hasta su más grande riqueza. Había la pretensión de mostrar lo que “verdaderamente” era. Por lo mismo, tuvieron lugar las distintas representaciones y mensajes negativos y positivos sobre la metrópoli. Es por eso que en sus páginas, el periódico señalaba el ambiente de transparencia y fidelidad sobre el que había sido pensado el concurso, diciendo “En un plano de perfecta igualdad serán exhibidas las obras de los grandes

¹¹ *Ibidem*, 11, diciembre, 1949.

junto a la de los hasta hoy desconocidos”.¹² Personajes muy cercanos al ámbito de la cultura y las artes integraron el jurado calificador de la exposición concurso: Jorge Enciso, director del Instituto Nacional de Antropología e Historia y personaje ligado al movimiento artístico del país; Manuel Toussaint, director del Departamento de Monumentos Nacionales del INAH y profesor de Historia del Arte; Fernando Gamboa, a cargo del Departamento y el Museo de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes; y Justino Fernández, profesor de Historia del Arte y autor de importantes investigaciones sobre arte contemporáneo. El 16 de diciembre dictaminaron sobre los premios y acordaron, por unanimidad, otorgar el primer premio de \$5 000. 00 a Juan O’Gorman por su cuadro *Paisaje de la ciudad*, el segundo premio de \$3 000.00 lo dieron a Guillermo Meza por su cuadro *La tolvana*, a José Chávez Morado le correspondió el tercer premio de \$1000.00 por su obra *Río Revuelto*, y, finalmente, el cuarto premio, también de \$1000, fue otorgado a Gustavo Montoya

¹² *Ibidem*, 10 diciembre, 1949.

por su cuadro *La Merced*.¹³ El resultado mantendría una correspondencia con lo que el periódico había explicado sobre el gusto por dar cabida a la libre expresión reflejada en los cuadros premiados; ya sea para promover una imagen positiva sobre la modernización de la ciudad; mostrar una de las vistas de las afueras de la ciudad; realizar una abierta crítica a las condiciones sociales y políticas; o para, simplemente, mostrar una imagen de la vida cotidiana en la merced.

Los resultados del concurso fueron publicados el domingo siguiente en la tercera sección del periódico, junto a las obras premiadas, con el título “Un gran acontecimiento”. Allí se mostraba la satisfacción de los resultados obtenidos en la

¹³ Considerando la calidad de otras obras, el jurado recomendó que otorgaran diplomas de Honor a los siguientes artistas: Carlos Orozco Romero, *Desde el mirador*; Amador Lugo, *Esquina de las calles Tacuba y Guatemala*; Raúl Anguiano, *La santísima*; Luis Nishizawa, *Vecindad*; Alfredo Zalce *Fierros Viejos*; Feliciano Peña, *Paisaje de Tacuba*; Fernando Castro Pacheco, *De aquí lejitos*; José García Narezo, *Crecimiento y contradicción*; Roberto Berdecio, *Panorámica Histórica*; Otto Bytterlin, *Adiós Charro*; Angelina Beloff, *La avenida hidalgo vista desde Bellas Artes*; Nicolás Moreno, *San Antonio Tomatlán*; Jorge Rodríguez Moreno, *La bella cande*; Mariano Paredes, *Chapultepec*; Arturo Estrada Hernández *La soledad*; Alfonso Alarcón, *Barrio de Santa Julia*; Marta Adams, *Teatro en la Escuela*; Nefero *Barrio de México*; Francisco Dosamantes, *Después de la parranda o pulquería*. Ver *Ibidem*, 18 diciembre, 1949, 1 plana.

exposición-concurso. En una de las columnas aparecía la “Exposición de motivos” sobre los cuales el jurado explicaba el criterio que lo había guiado para obtener el dictamen. “Del acervo de pinturas que formaban parte de la exposición, los miembros del jurado seleccionaron aquellas que a su juicio tienen mayor calidad artística”. Por tales motivos, consideraron que...

Paisaje de la ciudad” es el que reúne todas aquellas cualidades que podrían exigirse en un concurso de la naturaleza que nos ocupa, es decir, con un tema expreso dado y por la superior calidad artística y originalidad con que está ejecutado. Su excelente composición, finura y armonía en el dibujo y el colorido, exquisita y sabia factura; la vista que abarca buena parte de la ciudad; los elementos simbólicos que complementan la ideas del ayer, del hoy y del siempre y la poética figura de un trabajador anónimo pero efectivo constructor material de la ciudad, hacen que el cuadro tenga positiva significación y que venga a entrar, como expresión actual, en la serie de grandes vistas de la ciudad de México que los tiempos pasados nos han legado y en la corriente expresiva de neoclasicismo mexicano.

Al parecer y desde un inicio, este paisaje había tenido muy buena acogida. Ya el día 4 de diciembre, días antes de la inauguración, junto con algunos otros, el cuadro era reproducido en la parte más visible de la tercera sección para promover el concurso; junto a la frase... “Presentamos algunas fotografías de cuadros que se exhibirán, y las cuales permiten que el público se de cuenta del enorme valor plástico que revestirá este gran acontecimiento pictórico.”¹⁴ El día de la inauguración el secretario Adolfo Ruiz Cortines, reconocía, no ser un conocedor y sin embargo, decía, “muchos cuadros movían su sensibilidad”. Por su lado, el secretario del Departamento del Distrito Federal “tropezó con un cuadro lleno de colorido, a cuyo fondo se veía el Palacio de Bellas Artes: “Parece tarjeta postal”, dijo.”¹⁵ En otro momento, durante la cobertura dada por el diario, se señalaba cómo algunos cuadros lograban sintetizar, a través de detalles

¹⁴ El paisaje sería reproducido en el mismo lugar el domingo 18 de diciembre, en la posición central y como cuadro ganador. Durante el mes de diciembre, en la tercera plana aparecieron las fotografías de algunos de los cuadros exhibidos. En esos días se reprodujeron los mejores cuadros de la exposición. Después del día 18 se continuaron reproduciendo los otros cuadros que habían obtenido diploma.

¹⁵ *Ibidem*, 11, diciembre, 1949.

fundamentales, toda la historia de la metrópoli.¹⁶ Ante este tipo de afirmaciones, se puede percibir el buen recibimiento que causó el paisaje de Juan O’Gorman. La obra, mediante una gran “calidad artística y originalidad”, no solo sintetizaba elementos simbólicos fundamentales de la historia de la ciudad, también expresaba una optimista significación heredada del pasado, y, además, lo hacía de una manera muy “real”, tanto que parecía tarjeta postal.

La satisfacción del periódico por el resultado de la premiación, probablemente, se debe a que la pintura expresaba los intereses que habían motivado a realizar una exposición-concurso que, según se había publicado días antes, “glorificaba” la ciudad, “sin desfigurarla”. En este sentido, el paisaje, pensado dentro de la corriente del neoclasicismo mexicano, como lo afirma el jurado, respondía claramente a las pretensiones *realistas* de la exhibición, estableciendo una imagen fiel sobre lo que la capital era en esos momentos. De

¹⁶ Es muy probable que se haga una alusión al cuadro de O’Gorman, pues reúne varios elementos, como el mapa del siglo XVI, Quetzalcóatl y el Monumento a la Revolución.

entre todos, parecía que el cuadro era el más realista y como en una ventana o un escaparate, “puede asomarse cualquier curioso, en busca de la verdad auténtica de la metrópoli.”¹⁷ Entonces el *Paisaje de la ciudad* de Juan O’Gorman cambiaría su nombre por *La ciudad de México* en una alusión clara a que el panorama mostrado en la pintura era *auténticamente* la ciudad de México en 1949. A partir de ese momento, el cuadro sería asociado a un nacionalismo profundo que mostraba la vista de una urbe moderna en plena expansión durante el gobierno de Miguel Alemán. El cuadro, en palabras de Ana Isabel Pérez Gavilán, “se ha convertido en un ícono de la ciudad capital, de su arquitectura modernista y del orden urbano. Sus frecuentes reproducciones en libros de historia del arte y catálogos de exposiciones han contribuido a elevar su estatus icónico.”¹⁸

¹⁷ Ver cita 13

¹⁸ Ana Isabel Pérez Gavilán, “Chávez Morado: Destructor de mitos, silencios y aniquilaciones de la ciudad (1949).” *Anales del IIE* otoño, año/vol. XXVII, núm 87, UNAM, DDF, p. 72.

Es importante señalar que la pintura no sólo aportaba una panorámica “real” de la ciudad, también establecía lazos con la tradición aludiendo a los paisajes de Velasco, la presentación “poética de un trabajador”, parado sobre el monumento a la Revolución Mexicana, Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, el águila del escudo nacional, la bandera sostenida por dos mujeres, una morena y otra blanca, con la leyenda ¡Viva México! y, finalmente, un mapa del siglo XVI que contrastaban la urbanización de la ciudad colonial con la vista de la ciudad moderna de mediados de siglo XX. Es importante subrayar que dos de los miembros del jurado, los reconocidos historiadores del arte, Manuel Toussaint y Justino Fernández, ya en 1938 habían presentado en el *XVI Congreso internacional para la planificación y la habitación*, con sede en la ciudad de México, algunos estudios sobre mapas coloniales de la ciudad de México. Entre ellos figuraba un análisis de éste mapa representado por O’Gorman; atribuido a Alonso de Santa Cruz, cosmógrafo de Carlos V. Dichos estudios fueron publicados el mismo año en un libro que lleva por título *Planos de la ciudad*

de México: Siglos XVI y XVII.¹⁹ Según Fausto Ramírez ésta era una “... de las razones por las que el pintor incorporó este cuadro dentro de su propio cuadro de 1949”.²⁰ Para este autor, es evidente que el artista había reproducido el mapa dentro del cuadro por razones inherentes al concurso. Y aunque es posible que con tal representación complaciera el gusto de los miembros del jurado, en realidad no es muy probable que por esta razón el pintor haya incluido este mapa del siglo XVI. De esto nos ocuparemos más adelante.

Una visión optimista de la ciudad

La mayor parte de las lecturas hechas sobre el *Paisaje de la ciudad* o *La ciudad de México* siguen la misma línea de interpretación que el cuadro generó desde el concurso. Debido a ello la pintura es representante del aspecto moderno

¹⁹Conocido como mapa de Upsala y realizado en el Colegio de Santa Cruz Tlatelolco. Manuel Toussaint, Justino Fernández, Federico Gómez Orozco, *Planos de la ciudad de México. Siglos XVI y XVII*, México, UNAM, IIE, DDF, 1990, (XVI Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación).

²⁰ Fausto Ramírez, “La ciudad de México vista por Juan O’Gorman en 1949”, en *Memoria*, México, Museo Nacional de Arte, 1995, vol. 6 (Ventana a los museos, 6) p. 75.

y el tranquilo orden urbano que proyecta un cielo transparente.

Según afirma en su estudio dedicado a “La ciudad de México vista por Juan O’Gorman en 1949”, Fausto Ramírez considera que en la pintura

... la ciudad de México era vista a la vez como una urbe moderna en plena expansión y como lugar de antiguas epifanías, donde los viejos dioses indígenas todavía dejan sentir su presencia: Quetzalcóatl, la emplumada serpiente que figura al héroe civilizador por excelencia y al principio de la sabiduría divina en el mundo prehispánico, vuelve a volar por la “región más transparente del aire” o asoma sus fauces pétreas en el subsuelo de la ciudad nuevamente construida. Así, por obra y gracia de la voluntad, e imaginación de sus artistas, la capital mexicana parece recobrar su identidad sumergida en los polvos y lodos de los siglos y resurgir como una nueva Tenochtitlan”²¹

Más adelante continúa diciendo

²¹ *Ibidem*, p. 70.

La vista hacia el oriente le permitió a O’Gorman evocar y detallar en los primeros términos la metamorfosis arquitectónica y urbanística que venía experimentando la ciudad. ..²²

Y concluye

A mi modo de ver, en O’Gorman se impone la concepción positiva y triunfal del arquitecto, que ve florecer su profesión. La posición ideológica del artista, su no desmentida profesión de fe socialista, le sugiere la dedicatoria que puede leerse en el ángulo inferior izquierdo del cuadro:

“Dedico este trabajo a los albañiles de México, constructores de esta ciudad.”²³

Esta síntesis entre la modernidad y la tradición que piensa la ciudad como una proyección del pasado, presente y futuro, generó una connotación positiva de la obra. El *Paisaje de la ciudad* ha sido contrastado por el mismo Fausto Ramírez y por Ana Isabel Pérez Gavilán con otro cuadro que participó en el mismo concurso y que obtuvo el tercer premio. Me refiero a

²² *Ibidem*, p. 73.

²³ *Ibidem*, p. 74.

Río revuelto de José Chávez Morado (fig. 2). Según Fausto Ramírez, esta obra presenta con mayor complejidad un tema alegórico donde realiza una fina crítica política y social sobre la realidad de la ciudad en estos años:

Estructurada formalmente sobre la red de viguería de un edificio en construcción [...] la composición reúne una serie de episodios simultáneos, legibles tanto en sentido vertical como horizontal, convocados a lo que parece por un juego de sensaciones y asociaciones múltiples. Resulta así una composición multifocal, realista en sus detalles y suprarreal en su conjunto, a la vez pintura social y pintura de “estados intermedios de conciencia”[...] De esta manera la pintura, al aludir a las abismales diferencias de clase; al lujo desaforado, ofensivo y del mal gusto adoptado por los “nuevos ricos”, beneficiados por los favoritismos del régimen; a las distintas formas de la corrupción oficial y a la construcción de una imagen de progreso fincada sobre la miseria y el sufrimiento de la mayoría, se convierte en una eficaz metáfora de la violencia social durante el alemanismo.²⁴

Se puede observar, que para Ramírez, ambas piezas contienen mensajes opuestos. Mientras una representa de manera

“positiva y triunfal” la nueva urbe moderna, la otra de manera “realista”, refleja la crudeza social sobre la que se implanta la modernización y el progreso. Para Isabel Pérez, en *Río revuelto* se encuentra el “derrumbamiento de los mitos históricos y nacionales” y muestra la “estructura opresora”.²⁵ Por el contrario, respecto del *Paisaje de la ciudad* dice

La pieza ganadora es la epítome de esta exaltación a la cual se añaden contundentes aspectos de género [...] O’Gorman contrasta los valores masculinos de la industria, el progreso urbano, la tradición y la cultura, con dos figuras femeninas suspendidas en el cielo las cuales sostienen una cartela con la leyenda “Viva México”. El papel decorativo de estas féminas semidesnudas se distingue como un adorno patriotero.²⁶

Para ella

Es posible que la pintura de O’Gorman fuera entendida, en un concurso apoyado por la prensa por instituciones financieras y corporaciones privadas como el reflejo más adecuado de una cosmovisión de clase sobre una ciudad capital idealizada y masculinizada mediante las construcciones y la urbanización.

²⁴ *Idem.*

²⁵ Isabel Pérez, *Op. cit.*, 81.

²⁶ *Ibidem*, p. 81.

O’Gorman retrata el progreso mediante una representación “realista”, con edificios, calles y un paisaje urbano perfectamente identificable. Es una ciudad en aparente prosperidad donde el mapa de la antigua Tenochtitlan contrasta con la arquitectura moderna del sitio. La yuxtaposición de representaciones del México antiguo y moderno sugiere una continuidad narrativa entre la tradición y el progreso.²⁷

Ante estas afirmaciones la autora se pregunta la manera en cómo ambas obras, con interpretaciones tan contradictorias, terminaron siendo premiadas. Y, aunque está segura que lo anterior es entrar al terreno de la especulación, advierte que ambos cuadros muestran calidad en su factura, tocan la tradición y son innovadores en la composición. Sin embargo concluye

A pesar de la confluencia tradición y “originalidad” que alegó el jurado, el hecho de haber visto un “significado positivo” en la herencia clásica de la pieza ganadora y de que la decisión del jurado favoreció esta postura optimista sobre la sátira de Chávez Morado, el dictamen revela los intereses políticos sobre la

prosperidad capitalista y el desarrollo urbano en juego en el momento histórico del concurso.²⁸

Es de esperar que ambos cuadros fueran premiados dentro del concurso, sobre todo si en sus páginas el diario declaraba su orgullo por la libre manifestación de los artistas que presentaron “la ciudad nuestra, tal como es, llena de contrastes, de realizaciones, de miserias y de lujos: una ciudad vieja que gradualmente se va haciendo una gran urbe moderna.”²⁹ La conclusión de Ramírez es que las dos pinturas ofrecen “dos visiones distintas, pero complementarias, del México de mediados de siglo.”³⁰ Al parecer la libre expresión mostrada en los mensajes de cada pintura es una muestra de cómo, en efecto, el periódico respetó el contenido de las obras. Sin embargo, la manera en cómo fue recibida la obra de Juan O’Gorman en comparación con la de Chávez Morado, refleja el gusto por una representación “realista”, no del tipo que denuncia abiertamente la opresión hacia el pueblo, sino que pone la ciudad “tal como es” en la Avenida Juárez, sobre

²⁷ *Ibidem*, p. 81

²⁸ *Ibidem*, p. 83.

²⁹ Crespo de la Serna, *Excelsior*, 18 de diciembre, p. 9.

³⁰ Fausto Ramírez, *Op.cit.*, p. 79

la que se erigen altos edificios, construidos a partir de la concepción de la arquitectura moderna, en un ambiente de tranquilidad y estabilidad nacional. Además de la simpatía que debió causar el mapa a algunos miembros del jurado, el cuadro bien podía convertirse en *emblema* de la ciudad que exaltaba su prosperidad y su desarrollo urbano.

Tres años antes, en 1946, el mismo Departamento del Distrito Federal había realizado un concurso de ensayo literario sobre la ciudad de México. Dentro de éste, *Nueva grandeza mexicana*, presentada por Salvador Novo, fue la obra ganadora. Según Fausto Ramírez e Isabel Pérez, el *Paisaje de la ciudad* de Juan O’Gorman resumían el optimismo descrito en el ensayo de Novo; en ambas obras se constataba el crecimiento de la ciudad, su urbanización y el placer de pasear por ella describiéndola.³¹ En su ensayo, el narrador sirve de guía de turistas a un amigo provinciano que por primera vez visitaba la ciudad. A través de esta experiencia, el narrador vuelve a explorar la ciudad y encuentra que

³¹ *Ibidem*, p. 76 e Isabel Pérez, *Op. cit.*, p. 78.

Y al propio tiempo, iba yo mismo a paladear la añoranza de la ciudad que recordaba desde hacía muchos años, con el fervor inédito con que mi amigo descubriría –muchas veces al unísono conmigo- su desarrollo, su transformación, su crecimiento [...] era un placer sobre cuya sorpresa se nutría en mis recuerdos, y su contento con la comprobación de su prosperidad.³²

Allí, Salvador Novo refleja el gusto que el fenómeno de las nuevas construcciones modernas causaba a los capitalinos. De la misma manera en que O’Gorman recupera el plano del siglo XVI, Novo recuperaba la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena de 1604 y los *Diálogos* de Cervantes de Salazar. Respecto de éste último incluye una cita que exalta la belleza de los edificios en 1554.

Estamos ya en la plaza. Examina bien si has visto otra que la iguale en grandeza y majestad”. Y mis palabras que repetían las de Zuazo a Alfaro en el Diálogo segundo de Cervantes de Salazar, tuvieron por respuesta la misma que en 1554 emitió aquel maravilloso visitante: “Ciertamente que no recuerdo ninguna, ni creo que en ambos mundos pueda encontrarse igual. ¡Dios mío! ¡Cuán plana y

³² Salvador Novo, *Nueva Grandeza mexicana. Ensayo sobre la ciudad de México y sus alrededores en 1946*, México, Edición Hermes, 1946. *Obras completas*, p.459.

extensa! ¡Qué alegre! ¡Qué adornada de altos y soberbios edificios! ¡Qué regularidad! ¡Qué belleza! ¡Qué disposición y asiento! ¡En verdad que si se quitasen aquellos portales de enfrente, podría caber en ella un ejército entero.³³

Al igual que Cervantes de Salazar, Novo recupera esta forma de mirar los edificios del centro de la ciudad. En su texto el narrador menciona la manera en como en algún momento era posible subir a la torre de la Catedral para mirar a esa altura las azoteas de los edificios. En esos momentos las cúpulas y “las irisadas boyas” de las iglesias y conventos se ahogaban rodeadas de la simplicidad de concreto de los nuevos edificios de la arquitectura moderna.³⁴ Una de las cosas que señalaba en las páginas era como la ciudad de México era reconocible por rematar, al principio y al fin de las importantes avenidas, con un gran edificio.

Con fina gracia, la ciudad se cierra, se ataja, las avenidas, con un edificio que lo vale. Así desde San Francisco (Madero) se puede avizorar el bello oasis del Palacio Nacional; o desde el 20 de Noviembre, la Catedral; o desde el Cinco de Mayo, el Palacio de

³³ *Ibidem*, pp. 498-499.

³⁴ *Cfr. Ibidem*, p. 501.

Bellas Artes; o desde Juárez el Monumento a la Revolución. No nos gusta, como a los yanquis, la monotonía en serie de una avenida, de una calle, sin principio, de un *Main Street*. Las rematamos, con un broche de oro...”³⁵

En su cuadro O’Gorman representaba la avenida Juárez que de cabo a rabo era rematada por un importante edificio, el Monumento a la Revolución, el Banco de México y si seguimos, la vista desde esta avenida alcanza a mirar parte del Palacio Nacional. En el ensayo, mientras habla sobre su recorrido por la ciudad, el narrador describe algunos edificios. Explicitaba el rechazo que causó a su amigo la arquitectura realizada durante el porfirismo. En las mismas páginas refleja cómo las instituciones gubernamentales fueron tomando inmuebles para ejercer sus funciones y algunas de ellas se resguardaban en enormes rascacielos.³⁶ También muestra el espectáculo que para el ciudadano en los años cuarenta representaba la Avenida Juárez o “Nuestra Gran Vía Blanca”

³⁵ *Ibidem*, pp. 501-502.

³⁶ *Cfr. Ibidem*, p. 502.

Al poniente se ofrecía a nuestros ojos el espectáculo bullicioso de la Avenida Juárez... Nuestra Gran Vía Blanca se adorna con rascacielos, desde que levantó el primero en La Nacional (que hoy seguros de México mira tan por encima del hombro). Con ellos parece ir vengando a las ocho capillas eslabonadas para el ejercicio del Vía Crucis: al Hospicio de Pobres; a la Acordada, que un siglo que amaneció rectificador para acabar porfirista, había ya empezado a derribar por 1825, para sustituirlas más tarde por las mansiones afrancesadas que hoy, reivindicadores y prácticos, sustituimos por muestras rápidas y airoas de la nueva arquitectura.³⁷

Auge edificatorio

El interés del gobierno ciudadano por financiar este tipo de concursos responde al interés de lograr un reflejo, en las manifestaciones artísticas, del desarrollo económico que la capital había iniciado a partir del impulso gubernamental. Con la institucionalización del poder y la fundación del PNR, PRM en 1938 y finalmente, PRI, el estado impulsaría el desarrollo económico del país con ayuda de la inversión extranjera y local. Esto permitió que durante los años cuarenta se

³⁷ *Ibidem*, p. 503.

incrementara la construcción de edificios. Aunque esto ya se daba desde los años treinta, en la siguiente década se reforzaría más. En esos años se multiplicaron los edificios públicos y privados. Se construyeron inmuebles que albergaran las secretarías e instituciones del Estado. También se buscó resolver los problemas de habitación para una población que iba en aumento. Se construyeron: hospitales, escuelas, y espacios que solucionarían las necesidades más apremiantes de la población. Iniciaron también los proyectos para la edificación de multifamiliares y unidades habitacionales financiadas por instituciones bancarias y del estado. Se construyeron espacios, por parte de la iniciativa privada, edificios de oficinas y de apartamentos, cines, centros deportivos, entre otros.³⁸ El fenómeno de crecimiento de la industria y la población fueron modificando velozmente el paisaje rural de la ciudad.

“... las vistas y la pintura de género que habían predominado en las representaciones de las ciudades mexicanas en el siglo XIX fueron remplazados poco a poco por paisajes urbanos en vías de

³⁸ Fausto Ramírez, *Op. cit.*, pp. 73-74.

industrialización frecuentemente con matices sociopolíticos y después escatológicos. La transformación de la geografía y del perfil de la ciudad a través de la industria y la urbanización fue un importante motivo plástico. Antenas, edificios de concreto, nuevas calles y alumbrado, la construcción de nuevos vecindarios, las fábricas, la modernización de espacios públicos y su referencia a manifestaciones políticas, todos fueron temas desarrollados por una gran cantidad de pintores entre los años 20 y 40.³⁹

A partir de la década de los cuarenta el crecimiento de la ciudad fue acelerado. En las publicaciones de la época se mostraba una preocupación por el crecimiento desmedido y desordenado de la ciudad y la incapacidad de las autoridades por regularlo. Las decisiones gubernamentales de impulsar el capital extranjero, el comercio y las comunicaciones, llevaron al enriquecimiento ilegal de banqueros y empresarios respaldados por el Estado. Por el contrario, los sectores más bajos de la sociedad obtuvieron mayor pobreza.

En este ambiente aparecen innumerables críticas al proyecto de Estado que denunciaban el nivel de corrupción. Muchos

³⁹ Isabel Pérez, *Op. cit.*, p. 74.

artistas reflejaron en sus obras esta transformación de la ciudad. Representaron la ciudad en expansión, los barrios industriales, las condiciones de los trabajadores, la marginación social y económica. En 1947 Alfredo Zalce, representaba en un aguafuerte, *México se transforma en una gran ciudad* (fig. 3), la contradicción de los modernos edificios contruidos con el ambiente de corrupción y miseria que este impulso desarrollista acarrea a los sectores más desfavorecidos. Carlos Tejeda en *La ciudad de México por 1970* (fig. 4) “expresó una visión pesimista del acelerado proceso de modernización”⁴⁰ El cuadro de Río Revuelto, de José Chávez Morado también participaba dentro de esta crítica social, denunciado, mediante una alegoría, el nivel de corrupción a que había llegado el país y la ciudad. “Los artistas involucrados

⁴⁰ “Cuando Tejeda pintó el escenario catastrófico, el Paseo de la Reforma, alrededor de la estatua de El Caballito, se convirtió, de avenida representativa del siglo XIX, en carretera urbana moderna, flanqueada por rascacielos. Desde su perspectiva, esos edificios no tenían ni estabilidad ni sustentabilidad. La catástrofe de un sismo sacó la verdad a la luz: esqueletos de hierro, tubos de desagüe y, en suma, todas las instalaciones simbólicas de la modernización rotas” Peter Krieger, “Megalópolis México: perspectivas críticas” en *Megalópolis: la modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México, UNAM, IIE, Instituto Goethe Inter Naciones, 2006, p. 27-28.

en el concurso de 1949 continuaban una vasta tradición de imaginería sobre la ciudad y sus transformaciones, particularmente aquella que imaginaba su devastación y su futura destrucción.”⁴¹

El *Paisaje de la ciudad de México* de Juan O’Gorman, también mostraba el crecimiento de la urbe y de sus construcciones modernas, “Una metrópolis comprensible en su delimitación de los espacios naturales y dominada por antiguos símbolos colectivos como la catedral y el Palacio Nacional, entre otros.”⁴² Sólo que de una manera bastante optimista, para Peter Krieger. Según este autor, el panorama representado en el cuadro de O’Gorman, determinó el “mapa mental” de la memoria ciudadana durante la primera mitad del siglo XX. Dicho mapa mental sería modificado por los rascacielos con su

⁴¹ Cfr., Oliver Debroise, *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, Munal, INBA, 1991.

⁴² “No obstante el cuadro de O’Gorman ya contiene el germen de una tendencia arquitectónica que significa internacionalización y desorientación cultural. Este enclave arquitectónico destaca en el paisaje de México de entonces por su estética rígida, su estructura tosca y excluyente” ver Peter Krieger, *Op.cit.*, p. 46.

“estética rígida, su estructura tosca y excluyente” en las avenidas de Reforma e Insurgentes.⁴³

Bajo orden de ideas se puede entender que el *Paisaje de la ciudad* representara para el Departamento del Distrito Federal una imagen “fiel” sobre el desarrollo económico del país reflejado por el auge constructivo moderno del estilo internacional. Esta pintura promovía una imagen prestigiosa sobre la ciudad. Realzaba la riqueza de los edificios más importantes concentrados en el corazón de la metrópoli. Además, incluía elementos simbólicos que anclaban al espectador a la tradición cultural que el pasado le había heredado. El cuadro lograba una síntesis armoniosa que conjuntaba todos estos elementos. Este paisaje había ganado el concurso porque servía a los fines del Estado. Mediante ella se promovía una imagen que legitimaba el cauce desarrollista y modernista sobre el cual el país se perfilaba. Mostraba la “realidad mexicana” que identificaba al espectador con su momento actual bajo un panorama bastante optimista, el cual

⁴³ *Idem*

podía recorrer mediante la vista. El cuadro conformaba un *emblema* auténtico de *La ciudad de México*.

III

La tradición corográfica en la vista de ciudades

Siguiendo este orden de ideas, el cuadro de *La ciudad de México* es un emblema de la urbe moderna. Este paisaje de Juan O’Gorman se sitúa dentro de una larga tradición de vistas de ciudades. Durante la Edad Media, las vistas emblemáticas o *corografías* habían sido utilizadas como medio de difundir la fama y la grandeza de un territorio. En ellas, “el artista realizaba los rasgos naturales y artificiales más destacados de la ciudad, convirtiéndolos en símbolos de su riqueza e importancia”.¹ La corografía, pensada como el arte de describir un lugar, fue constantemente utilizada durante el siglo XVI como herramienta política para legitimar una ciudad. En ella se representaba un espacio organizado bajo una “estructura narrativa de carácter genealógico”. Valiéndose de elementos ficcionales y fantásticos en las corografías se construía la representación sobre un hecho urbano con la

¹ Jonathan Brown y Richard Kagan, “La << Vista de Toledo>>” en *Visiones del pensamiento: estudios sobre el Greco*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 45

intención de promover una imagen prestigiosa.² ¿Bajo esta lectura, e inserto en esta tradición, se puede pensar que el cuadro de Juan O’Gorman en verdad promueve una vista prestigiosa sobre la ciudad? Veamos.

La ciudad de México guarda un gran parecido con una vista de la ciudad de Toledo realizada en los primeros años del siglo XVII. Según la lectura de Fernando de la Flor, esta representación participa también de esta tradición corográfica sobre la ciudad. *La vista y plano de Toledo* del Greco pintada alrededor de 1610 (fig. 5), contiene elementos muy parecidos a los del cuadro de O’Gorman: desde una perspectiva alta, se ve como se erige la ciudad de Toledo y es confrontada con un mapa que sostiene un joven en el primer plano. Al igual que el paisaje de México, esta pintura muestra algunas figuras fantásticas que anclan al espectador a la tradición toledana. En el cielo se suspende una virgen y en la esquina inferior

² Cosa que le caía bastante bien al territorio español que por aquellos momentos presenta síntomas de decadencia. *cfr.* Fernando de la Flor, “Blasón urbano. La visión ideal de la ciudadela contrarreformista” en *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispano (1580-1680)*. Madrid, Cátedra, 2002. p. 133.

izquierda, en vez de un joven albañil, encontramos la personificación del río Tajo. Siguiendo la lectura de Fernando de la Flor, el Greco trabajó al servicio del estado, promoviendo un imaginario que ayudó a legitimar el aparato de poder de su tiempo. Al parecer Juan O’Gorman está recurriendo a esta tradición emblemática y corográfica sobre las vistas de ciudades. En este sentido *La ciudad de México* se volvería un cuadro especializado que cita la *Vista y plano de Toledo*.³ ¿Acaso, el autor del cuadro ganador, retoma en algún modo el manejo de elementos simbólicos para transmitir un discurso legitimador sobre *La ciudad de México*?

Los emblemas de Toledo

Ya cuando el Greco⁴ había realizado este cuadro, la corografía se había convertido en un instrumento eclesial que tenía por

³ Por ahora, vamos a ensayar esta lectura legitimatoria, a partir del parecido compositivo en los dos cuadros y dejaremos la influencia de El Greco en O’Gorman para después.

⁴ El Greco nace en 1541 en Candía, una isla de Creta cuando era posesión de Venecia lo cual la convirtió en clave para el comercio floreciente, se sabe que en Venecia realizó unos dibujos cartográficos y que más tarde se trasladaría a Italia donde esperaba iniciarse en el estilo del Renacimiento y recibir encargos de pintura. Logró inscribirse como miniaturista en la

objetivo tener el control espiritual y material de las ciudades. Por medio del emblema se creaban “espacios de poder” con la intención de lograr “ciudades fuertes de Contrarreforma”. En la España que vivió el Greco se buscó construir una “geografía sagrada y espiritual” como modelo del territorio hispano; “una suerte de ciudad ideal ejemplarizante, una “Christianópolis”.⁵

La ciudad de Toledo había sido floreciente durante la Edad Media debido a sus estrechos vínculos con la corte. La idea de que Toledo era la capital de España aparecía con frecuencia en los libros sobre la historia de la ciudad. En realidad, en ese momento la corte no tenía un lugar oficial. Cuando Felipe II, después de residir dos años en Toledo, traslada la corte a Madrid, se pensó que esto perjudicaría la prosperidad de la

Academia de San Lucas. No tuvo éxito ni protección por lo que se traslada a España en 1577 cuando Felipe II reclutaba pintores para la decoración del Escorial, no logra incluirse en el grupo pero su amistad con Luis de Castilla, supervisor de una construcción en la iglesia conventual de Santo Domingo en Toledo le pide realizar tres retablos. Tiene un hijo en 1578, Jorge Manuel que luego estudiará pintura y arquitectura. La vida intelectual del Greco se organiza alrededor de la universidad donde es posible que entre tantas cátedras llegara a tener alumnos y, la catedral donde tenía relación con el grupo de la clerecía. *Cfr. El Greco de Toledo*, Madrid, Alianza, 1982, pp.13-21.

⁵ *cfr. F. De la Flor, op.cit.*, pp. 132-137.

ciudad. Por ello, el ayuntamiento inició un ambicioso proyecto de de construcciones con lo que se buscaría “desaparecer en lo posible la Toledo Medieval” y alzar en su lugar una ciudad al estilo del Renacimiento Italiano, donde las amplias y simétricas calles eran el sello de modernidad para el urbanismo. Así se persuadiría al rey de que regresara su corte a Toledo. Sin embargo, la geografía del lugar no permitió realizar tal empresa, y aunque hubo una serie de cambios en la ciudad, éstos no fueron suficientes para convertir Toledo en una ciudad moderna. Para el proyecto de renovación, el ayuntamiento había contado con la ayuda de la iglesia que por aquellos momentos era el grupo más importante en Toledo y que cada vez cobraba mayor fuerza por el movimiento de Contrareforma. En Toledo, desde la Edad Media, se manifestaban varias culturas, como la judía y la Mora, pero a fines del siglo XVI la ciudad se volvería profundamente católica. La reforma inició a partir de los decretos del Concilio de Trento, acuerdos que Felipe II apoyaría, ordenando que la iglesia española se sujetara a este cambio. Para fines del siglo XVI Toledo se estaba convirtiendo en lo que se le llamó una

“ciudad convento” dominada física y espiritualmente por la iglesia.⁶ Los arzobispos buscaron mantener estrecha vigilancia sobre las prácticas religiosas de los ciudadanos y para ello dieron importancia al “poder que las imágenes tenían para influir sobre la fe”, cuestión que se había reconocido en el mismo Concilio. Algunos artistas toledanos fueron asesores y parte de un consejo que decidiría sobre los temas que serían representados. El Greco y su hijo formaron parte importante de este grupo y de la reforma de la iglesia. “Se trataba entonces de establecer los valores de una política eclesial que pretendía ganar espacios profanos concentrando territorios, y logrando el control físico y material de la geografía española bajo la fe católica.”⁷

En su cuadro el Greco presenta la geografía de la medieval ciudad toledana. En él enfatiza el amontonamiento característico de las construcciones de este tipo de ciudades. Los edificios son elaborados de una manera detallada y precisa

⁶ Mientras la población seglar iba disminuyendo, las órdenes religiosas continuaron creciendo junto con el número de casas religiosas. *Ibidem*, p. 54.

⁷ *cfr.*, *Ibidem*, pp. 41-55.

que declaran un trazo miniaturista del pintor.⁸ La ciudad no parece tener algún signo de vida, pues no hay la representación de las actividades de sus pobladores. Desde esta vista se ve como la ciudad se erige sobre un punto alto y se cimenta sobre un cerro que se ve justo debajo de la ciudad. La naturaleza se entremezcla con los edificios y no tiene una delimitación clara. Continuando la curvatura del cerro, Toledo se extiende hacia el ángulo inferior izquierdo donde una figura humana se encuentra sentada sobre una balsa, ella personifica el río Tajo. Tal construcción panorámica del espacio es confrontada con un mapa de la misma ciudad, ubicado en la esquina inferior izquierda del cuadro, que un joven español muestra al espectador. La figura humana sobre la balsa mira cómo un edificio se ha elevado sobre una nube justo frente al espectador. El Hospital de de Tavera se mantiene suspendido sobre la pendiente del cerro en la que se posa la ciudad. El espectador mira el panorama de la ciudad y queda anclado a la tradición mediante estos elementos simbólicos del mapa

⁸ Se dice que la representación del Hospital de Tavera guarda extremada precisión con el edificio real.

mental del la Toledo de principios del siglo XVII. Desde esta posición, quien ve el cuadro, mira desde lo alto la Toledo que parece perder peso y elevarse abriendo paso al cielo nuboso, que para entonces ha tomado cierto “aire místico”.

Para Fernando de la Flor el cuadro está compuesto por un eje horizontal, que refleja los elementos de una genealogía y el paso del tiempo: inicia desde el elemento del río Tajo, pasa por la nube que sostiene al hospital y termina por marcarse en el mapa que el joven muestra al espectador. El eje vertical, de elementos “místico-ascendentes”, logra una línea que se tensa: inicia desde el emblema de San Ildefonso, cruza el punto de fuga de la composición, justo en el alzado del Hospital Tavera y logra ampliarse hacia el otro extremo, el espacio del espectador. Tal cruce tiene la intención de mostrar un sólo cuerpo integrado bajo un signo cristiano. Según esta lectura, *La vista y plano Toledo* presenta líneas verticales ascendentes que logran fusionarse en el emblema del patrono, San Ildefonso. Compositivamente los elementos de la parte inferior del cuadro poco a poco se van fusionando en uno. El

cuadro impide una fuga de significación y somete la interpretación del espectador. A partir de esta lectura, el cuadro se puede entender como una imagen cerrada cuyo discurso difunde una imagen prestigiosa de la ciudad como instrumento de propaganda política.

¿Acaso O’Gorman retoma en algún modo el manejo de elementos simbólicos para transmitir un discurso legitimador sobre *La ciudad de México*?

Al parecer Juan O’Gorman está utilizando los elementos discursivos de la corografía al recurrir a los mecanismos de representación utilizados en el cuadro del Greco. Como hemos visto hacia la década de los cuarenta el gobierno de la ciudad había iniciado un proyecto que perfilaba al país hacia el mundo moderno. Al obtener el primer premio del concurso se legitimaba esta imagen como reflejo de la prosperidad que el gobierno estaba ejecutando sobre la ciudad. Esta modernización era posible y se podía constatar en el cuadro; donde el espectador se volvía testigo de este evento. El cuadro

representa un emblema que proyecta una imagen prestigiosa de *La ciudad de México* en 1949.

Siguiendo esta línea de interpretación se puede entender que, bajo diferentes circunstancias, Juan O’Gorman y el Greco se relacionan con el aparato estatal. El Greco formó parte de un grupo que estaba consciente sobre el poder que las imágenes tenían para influir sobre la fe. Realizó una corografía de Toledo para promover su prestigio y al mismo tiempo integrarla bajo un signo de orden cristiano. Por su parte, Juan O’Gorman, presenta una panorámica “real” y optimista sobre la ciudad. Si bien, el cuadro no es realizado con el fin de legitimar el aparato de poder que dirige la ciudad, si reunía las cualidades que exigía un concurso cuyo propósito no era más que realizar una exaltación de la metrópoli de una manera auténtica. Además, por el gran parecido que establece *La ciudad de México con Vista y plano de Toledo*, la pintura de O’Gorman se inserta dentro de esta tradición corográfica sobre las representaciones de la ciudad. Hace una descripción casi mística de la ciudad y fue universalmente alabado como pieza

de propaganda política. Ambos cuadros lograron configurar un mapa simbólico de la geografía de su tiempo y sintetizaron de una manera especial el mapa mental que identificaba a los habitantes con su ciudad. Ambas imágenes son persuasivas y utilizadas como instrumento de propaganda política para el grupo de poder que busca concentrar un territorio e imponer una manera de ver la realidad.

IV

La faceta del arquitecto

Hasta ahora hemos revisado y seguido una línea de interpretación que piensa el cuadro de *La ciudad de México*, de Juan O’Gorman como un emblema que legitima el aparato de poder que le concedió el primer lugar del concurso “La ciudad de México interpretada por sus pintores”. Ahora, nos dirigiremos a construir una lectura de acción profunda revisando el mismo cuadro desde la mente de quien lo concibió. Nos adentraremos al genio de Juan O’Gorman para ver si en efecto su cuadro promueve una imagen prestigiosa sobre la ciudad.

Como bien señala Fausto Ramírez, en el cuadro se involucra la otra profesión del artista. Además de pintor Juan O’Gorman había sido arquitecto. Cuando en 1922 ingresó a estudiar esta carrera, la Escuela de Arquitectura se estaba orientando hacia una renovación del concepto arquitectónico con las ideas nuevas que tenían su germen en Europa. Algunos de sus maestros participaron en la renovación de los planes de

enseñanza. En su autobiografía recordaba a cuatro de los maestros cuya enseñanza fue determinante para su formación como arquitecto. Guillermo Zárraga estaba convencido de que el arquitecto no debía realizar copias de los estilos de otras épocas, por el contrario, su obra debía corresponder al momento en el que era realizada. El arquitecto

debería ser un hombre que trabajara para las necesidades actuales y con los materiales de su tiempo... una arquitectura contemporánea debe ser la realización concreta y sincera de lo que llena las necesidades arquitectónicas en nuestro país, construyendo con los nuevos métodos y sistemas estructurales que la ingeniería moderna nos han entregado.¹

Como veremos esta cuestión será defendida por el arquitecto y pintor durante toda su vida. Según O’Gorman, las enseñanzas de Zárraga y José Villagrán influyeron en él sobre los conceptos renovadores de la arquitectura y lo orientaron hacia lo que después se llamó funcionalismo en México. Por su

¹ Luna Arroyo Antonio, *Juan O’Gorman : Autobiografía, antología juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*. México, Pintura Mexicana Moderna, 1973, p. 93.

lado, el ingeniero Antonio Cuevas influyó en el pensamiento del joven arquitecto de manera que su concepción arquitectónica está vinculada de manera importante con la ingeniería.

O’Gorman fue un alumno destacado, por ello, aún siendo estudiante, varios de sus profesores lo invitaron a trabajar en los proyectos de construcción que tenían a su cargo. José Villagrán, con quien curso Teoría de la arquitectura, lo invitó a participar en la construcción de la Granja Sanitaria del Instituto de Higiene en Popotla. Más tarde colaboró con Carlos Obregón Santacilia para construir el Banco de México. También trabajó con Carlos Tarditi cuando era encargado del Departamento de Salubridad Pública.² En 1924 la recepción del libro *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier lo orientaría a definir una postura arquitectónica de corte funcionalista y alejada del academicismo.

El dinero que reunió cuando trabajó para el arquitecto Obregón Santacilia, lo destinó en comprar un terreno en San

² Allí O’Gorman realiza sus primeros murales.

Ángel donde construyó la que se llama “la primera casa funcionalista en la ciudad de México” (fig. 6). Allí ensayó los presupuestos de la arquitectura funcional ajustándose al principio “máximo de eficiencia por el mínimo de gasto y esfuerzo”. Su interés era realizar no una construcción de tipo arquitectónico sino una ingeniería donde la casa fuera una “máquina para habitar”.³ En su casa aplicó lo que el Ingeniero Cuevas consideraba una ingeniería correcta y lo que Zárraga le había enseñado a “ser lo más fiel posible a la necesidad humana de albergue, aplicar los sistemas de construcción modernos a la arquitectura y aprovechar las condiciones climatéricas del lugar donde se construye, mediante la orientación correcta de la casa”.⁴

O’Gorman recordaba el día que le había enseñado su primera casa funcionalista a Diego Rivera para pedirle una opinión

“Tuvo la gentileza de ir a ver la casa en mi compañía, diciéndome que le gustaba mucho estéticamente. La opinión del maestro fue una sorpresa puesto que la casa se había construido para ser útil y

³ *Ibidem*, p. 98.

⁴ *Ibidem*, p. 100.

funcional. Diego Rivera, en ese momento inventó que la teoría de la arquitectura realizada por el procedimiento estricto del funcionalismo más científico, es también obra de arte. Y puesto que por el máximo de eficiencia por el mínimo de costo se podían realizar con el mismo esfuerzo mayor número de construcciones, era de enorme importancia para la reconstrucción rápida de nuestro país y, por lo tanto (según el propio maestro Rivera), le daba belleza al edificio. Inmediatamente me encomendó le construyera un estudio y una casa.”⁵

Con la construcción del taller de Diego Rivera en 1931 se dio a conocer (fig. 7). Gracias a la recomendación del pintor, en 1932 Narciso Bassols, en esos momentos Secretario de Educación Pública, le encomendó la tarea de realizar escuelas públicas. Los principios de la arquitectura funcional, ensayada en su propia casa y en el estudio del pintor, fueron la base para el diseño de las construcciones escolares (fig. 8y9). Los edificios fueron realizados a partir de una manera técnica y, con ello, se eliminó cualquier forma estética que resultaría de utilizar el estilo de una arquitectura tradicional. O’Gorman solo pretendía construir edificios útiles...

⁵ *Ibidem*, p. 102.

“Esta tendencia no es arquitectura propiamente sino ingeniería de edificios, tanto en el proyecto como en su ejecución nos preocupamos por obtener el con el mínimo de gastos el máximo de eficiencia, con el propósito de dar a los niños mexicanos el mayor número de aulas, dejando en segundo plano el objetivo artístico. Es por eso que se hizo obra de ingeniería desplazando la creación arquitectónica, al preferir lo útil a lo bello.”⁶

Las escuelas fueron realizadas en los barrios más pobres de la ciudad. En los mismos años que se construyeron las escuelas, O’Gorman organizó un grupo de pintores para decorar los muros de ellas.⁷ Quizá con el interés de cubrir con ello las necesidades estéticas que no satisfacía este tipo de arquitectura funcional.⁸

⁶ Entrevista de Olga Sáenz, Juan O’Gorman, *La palabra de Juan O’Gorman: selección de textos*, Inv. y coord. documental, Ida Rodríguez Prampolini, Olga Sáenz, Elizabeth Fuentes Rojas, México: UNAM, Dirección General de Difusión Cultural: IIE, 1983, p. 12.

⁷ *Cfr.* Juan O’Gorman, *Autobiografía, Op.cit.*, p.119.

⁸ Rivera siempre había estado convencido de la importancia que tenía cubrir la necesidad estética para los individuos. Ya cuando por primera vez vio la primera casa funcional había desarrollado una concepción estética a partir del funcionalismo.

En 1934, junto con su maestro el ingeniero Cuevas colaboró para la creación de la Escuela de Técnicos de la construcción, donde trabajó dando clases. Además, mientras era empleado de la SEP, construyó varias casas habitación a algunos conocidos e íntimos amigos. En estas casas se ajustó al mismo principio de la arquitectura funcional.⁹

En 1936 se recibió como arquitecto en la Universidad Nacional Autónoma de México. En seguida abrió un despacho arquitectónico donde, al ejercer su profesión se dio cuenta de que los principios de la arquitectura funcional habían sido degenerados. Decía que antes del funcionalismo, la arquitectura se preocupaba por la debida distribución de los espacios a las necesidades de quien la habitaba. “Por el contrario, con la arbitraria aplicación del sistema funcional se llegaron a hacer verdaderos cajones con agujeros de vidrios,

dándole de esta manera al pueblo el mínimo de habitación por el máximo de rentas que pagaban con grandes sacrificios.”¹⁰

Según O’Gorman los contratistas confundían “el máximo de eficiencia por el mínimo de esfuerzo con “el máximo de rentas por el mínimo de inversión”. Esto lo convertía en un contratista más que otra cosa. De esta manera, decepcionado, cerró el despacho y se dedicó a dar clases en la Escuela de técnicos para la construcción, que había creado, y a pintar.

El giro hacia la arquitectura orgánica

En 1937 hace los murales del Aeropuerto Central donde realizó la historia de la aviación “La conquista del aire por el hombre”. En dos de los tres tableros criticaba el clericalismo y el fascismo, y al haber representado a Hitler y a Mussolini, estos murales fueron destruidos.¹¹ Según O’Gorman el único beneficio que le trajo esta situación es que lo hizo famoso.

⁹ Francis Toor, de la revista *Mexican Folkways*, el observatorio astronómico de Luis Enrique Erro, Francisco Bassols, al escritor y amigo suyo Manuel Toussaint y Julio Castellanos.

¹⁰ Entrevista a Olga Sáenz, *Op.cit.*, p. 15.

¹¹ *Ibidem*, p. 133. En 1937 es invitado a realizar murales en el aeropuerto, representado el fascismo, Alemania, petróleo. Sus murales son destruidos y hay una fuerte discusión. Se hace famoso.

Hacia 1938 el hijo de Edgar Kaufmann, a través del escándalo por la destrucción de su mural del aeropuerto, lo invita a decorar un edificio en Estados Unidos, la Asociación de Jóvenes Judíos, de Pittsburg. En 1939 viaja a ese país durante seis meses para realizar el proyecto de mural de fuerte contenido político. Dice en su autobiografía que él y su esposa eran invitados los fines de semana a la casa de campo del señor Kaufmann, la famosa *Casa de la cascada* realizada por Frank Lloyd Wright. Esa casa era uno de los ejemplos de la arquitectura moderna organicista que integraba el edificio al espacio natural donde era realizada. “Está construida en una barranca por donde corre un río debajo de la casa, formando una pequeña catarata”¹². El arquitecto mexicano reconoce que en aquellos momentos no pudo comprender la importancia que tenía este nuevo tipo de arquitectura moderna, la cual tuvo gran importancia en su concepción arquitectónica en sus años posteriores. El proyecto del mural no llegó a realizarse. Pero al año siguiente, el mismo señor Kaufmann financiaría un proyecto para aprovechar el trabajo hecho en Estados Unidos,

¹² *Ibidem*, p.138.

en el muro del lugar que quisiese. Realizó un fresco en la iglesia de San Agustín en Pátzcuaro Michoacán que Lázaro Cárdenas había convertido en la Biblioteca Gertrudis Bocanegra.¹³

En la década de los cuarenta principalmente se dedicó a realizar pintura de caballete donde representaba “paisajes realistas, retratos y paisajes fantásticos. De esos años datan.

Entre el año de 1944 y 1945, Diego Rivera había adquirido un terreno en la zona del pedregal, junto al pueblo de San Pablo Tepetlapa. Allí construyó un edificio para resguardar su colección de piezas prehispánicas. El Anahuacalli sería una obra de arquitectura actual inspirada en la arquitectura prehispánica. Para su realización, Juan O’Gorman colaboró con Diego Rivera como supervisor e ingeniero, porque no estaba convencido aún de que la arquitectura prehispánica pudiera adaptarse a las necesidades de la sociedad moderna.¹⁴ Durante la realización de este edificio, ambos inventaron el

¹³ *Ibidem*, p. 140.

¹⁴ *Cfr. Ibidem*, p. 142.

procedimiento de los mosaicos de piedras de colores que Juan O’Gorman utilizaría para la realización del mural en la Biblioteca Central de la Ciudad universitaria. Para recubrir las lozas de concreto primero se les ocurrió cubrirlas solo con piedras. Posteriormente las derribaron y volvieron a cubrir en la planta baja con las mismas piedras pero realizando algunos dibujos. En los siguientes niveles utilizaron las piedras de colores que Juan O’Gorman buscó por la República en los lugares señalados por un viejo amigo de su padre que también había sido ingeniero de minas. “Los primeros mosaicos de piedras de colores que se hicieron en México fueron los que dibujó el maestro Rivera e hice yo en el Anahuacali, (sic.) de ahí surgió la idea de emplear piedras de colores para los mosaicos.”¹⁵

Hacia 1947 utilizó la misma técnica de los mosaicos de colores al exterior al construir la casa del músico Conlon Nacarrow.¹⁶ Ésta técnica era importante porque el color de la piedra era permanente por ser parte integral de la roca. De esta manera,

¹⁵ *Ibidem*, pp. 142-143.

¹⁶ *Cfr. Ibidem*, p. 146.

los colores empleados no serían desgastados por el sol y el clima en los ambientes del exterior.

Al parecer desde la realización de las escuelas primarias la concepción estética de Juan O’Gorman estaba dando un giro importante. Ya Diego Rivera había encontrado en su primera casa funcionalista una teoría estética sobre este tipo de ingeniería. Más adelante en sus mismas escuelas involucraría la realización de algunos murales para cubrir esta necesidad. Luego abandonaría su profesión de arquitecto para responder sólo a las necesidades estéticas de sí mismo y se dedicaría a hacer pintura. Sin embargo, desde que colaboró con Diego Rivera para la realización del Anahuacalli, su concepción arquitectónica se estaba encaminando *Más allá del funcionalismo*¹⁷.

Con el paso de los años, Juan O’Gorman se había convencido de que no era posible negar el aspecto estético de la arquitectura y por ello era importante que este arte tuviera

¹⁷ “Más allá del funcionalismo” en *La palabra de Juan O’Gorman, op. cit*

una expresión plástica.¹⁸ De esta manera, en 1949 realiza un proyecto para construir su casa en el terreno del pedregal, en San Jerónimo (fig. 10). En ella ensaya la arquitectura orgánica de la cual había tenido contacto, casi diez años antes, en la *Casa de la cascada* del señor Kaufmann.

Para la construcción de esta casa ensaya los principios de la arquitectura orgánica de Frank Lloyd Wright y la propuesta estética de Antoni Gaudí. De esta manera, su propósito, antes que nada era lograr una arquitectura como obra de arte. La importancia de la arquitectura orgánica es que establecía una relación armónica con el territorio y la geografía donde era realizada. “Procura que el edificio se convierta en el vehículo de armonía entre el hombre y la tierra”. La fijación de este tipo de arquitectura permitía una relación con los elementos tradicionales e históricos de la región donde era hecha. Según el propio O’Gorman

“Esta arquitectura actualiza los elementos tradicionales y crea un lenguaje común comprensible a todos los hombres de la región

donde se construye. Se relaciona con el desarrollo histórico de una nación, bajo estas condiciones, la arquitectura ya no es una moda, se convierte en una prolongación creativa original del país donde se hace”.

Este nuevo tipo de arquitectura propuesto por Juan O’Gorman era contraria a la arquitectura de estilo internacional que en esos momentos era la más empleada por los arquitectos. La manera en como buscó enlazar de manera armónica al hombre con su espacio en su casa del Pedregal fue la siguiente

“Si se observa el pedregal desde un aeroplano se pueden apreciar las ondulaciones que formaron los movimientos de la lava, creando un carácter peculiar similar a los movimientos del mar. Asimismo, si se observa el Pedregal sobre el propio terreno se percibe un paisaje formado por rocas de múltiples formas recubierto con una peculiar flora en donde los árboles de pirul y demás vegetación se entremezclan con la piedra... en el proyecto de la casa de San Jerónimo imité el paisaje local. La planta de la casa seguía la forma de las ondas del Pedregal... tenía relación con la arquitectura prehispánica reflejaba nuestra tradición actualizada.¹⁹

¹⁸ Cfr. Entrevista de Olga Sáenz *Ibidem*.

¹⁹ Entrevista de Olga Sáenz Olga, *Op. cit.*, p. 27.

A través de su casa orgánica construida en el pedregal, se puede entender el giro de la concepción arquitectónica de Juan O’Gorman. Si durante la realización del Anahuacalli mantenía aún la reserva al emplear los elementos de la arquitectura prehispánica a las necesidades que debía satisfacer la arquitectura moderna, ahora en 1949, con esta arquitectura respondía a las necesidades estéticas y, además, armonizaba el hombre con la naturaleza.

En ese mismo año en que participa en el concurso “la ciudad de México interpretada a través de sus pintores”. Reconoce la importancia de logra una arquitectura en acorde a la historia y el lugar donde era realizada. No hay que olvidar que en el cuadro representa dos muros inacabados, uno de ellos es de piedra del pedregal. Juan O’Gorman está apuntando hacia este nuevo giro arquitectónico. ¿Cómo podemos entender este giro de la concepción arquitectónica de Juan O’Gorman en una lectura sobre el cuadro de *La ciudad de México?* ¿En verdad se puede entender que Juan O’Gorman tuviera la intención de

realizar una imagen emblemática sobre la ciudad, representada bajo un ambiente de tranquilidad? veamos.

En una conferencia dada a la Sociedad de Arquitectos, unos años después del concurso, en 1953, afirmaba su postura sobre la situación de lo que él llamaba “la crisis de la arquitectura”. Tales posturas originaron muchas críticas en ese momento.²⁰ En ese mismo año publicaba en la revista *Espacios* “¿Qué significa socialmente la arquitectura moderna en México?” donde explicaba las diferencias entre el funcionalismo, el abstraccionismo, el realismo, el orgánico y el academicismo en la arquitectura. Según él el funcionalismo no era arquitectura, sino ingeniería de edificios, como se ha trabajado a lo largo de este ensayo. En cuanto al abstraccionismo menciona

“Esta tendencia excluye y niega las formas expresivas de lo nacional y de lo regional y niega igualmente la necesidad de armonizar la arquitectura con el medio físico natural. Esta

²⁰ Cfr. *Autobiografía*, p. 157.

tendencia implica la existencia del llamado estilo internacional de la arquitectura.”²¹

En cambio, el realismo parte de la realidad y refleja las aspiraciones nacionales que la arquitectura de tipo abstraccionista no logra. Por su parte, la arquitectura orgánica se encontraba dentro del realismo, pero estaba orientado a armonizar el medio físico con el natural. Y finalmente, el academicismo era la tendencia a imitar los modelos extranjeros. Negaba el proceso creativo al utilizar fórmulas de las escuelas arquitectónicas. En el mismo ensayo lanzaba la pregunta

¿Qué representa el arte abstraccionista en el panorama de la cultura universal? Representa la negación del realismo, que equivale a la negación sobre las mayorías de la población...

La arquitectura de contenido estético abstraccionista del llamado estilo internacional a inventado, mediante su apariencia funcional, una demagogia consistente en aparecer socialmente útil, procurando por este medio inyectar su contenido estético

antipopular en la masa popular, pero esto no lo ha logrado ni lo logrará nunca, pues este mismo hecho demagógico revela, en forma más notoria a través de esta arquitectura de estilo internacional, que sólo es el reflejo de una clase internacional sin cultura y representa los intereses internacionales capitalistas en bancarrota frente al socialismo del futuro próximo, único medio para lograr el mejoramiento inmediato de todos los hombres productores de la sociedad.

En México esta arquitectura, que se ha llamado arquitectura moderna de nuestra época, es la negación de lo mexicano y su característica dominante está en su condición imitativa de lo extranjero. Esta condición imitativa se disimula cuando se presenta esta arquitectura como representativa de un México moderno en proceso de industrialización, pero sólo es posible entender esta arquitectura como el reflejo de los intereses de una clase nacional para quien la industrialización de México significa la alianza con los intereses de la clase capitalista internacional. Si la clase que industrializara a México fuera una clase que luchara en contra de estos intereses para independizarse, expresaría su condición y la de todo el pueblo de México que anhela la liberación económica nacional como una arquitectura moderna de estilo y carácter mexicano. Si la arquitectura realista ha fracasado en sus intentos de realizarse como arquitectura moderna

²¹ Espacios, 1953 en *La palabra de Juan O’Gorman, Op.cit.*, p. 169.

mexicana, esto es debido, por lo menos en parte, a que la clase dominante también ha fracasado en sus intentos de liberación en el campo de la pendiente mexicana.²²

Los elementos irónicos en la obra de Juan O’Gorman

Sobre este tipo de afirmaciones es difícil creer que en *La ciudad de México* Juan O’Gorman tuviera la intención de realizar una imagen optimista que legitimara el aparato de poder y que pensara su cuadro dentro de la tradición de la corografía. En innumerables publicaciones se reconoce la presencia de ironía en los cuadros de Juan O’Gorman, sin embargo con respecto al cuadro de *La ciudad de México* no se ha mencionado nada sobre el elemento irónico tan característico de su pintura. Ya en su libro *Arte moderno*, Justino Fernández, miembro del jurado y autor del análisis sobre el mapa, señalaba el gran parecido que la pintura de O’Gorman guardaba con la de su padre, ésta última inspirada

²² *Ibidem*, pp. 175 .. 176. Además para Juan O’Gorman la Revolución Mexicana, no había sido otra cosa que la alianza de la burguesía con el pueblo. Después de la lucha armada se había instaurado una organización económica que había alentado el desarrollo capitalista y el sistema financiero, monetario, así como el impulso industrial.

en el Bosco y los holandeses. Reconocía que ambos autores presentaban el elemento irónico en sus obras.²³ También Raquel Tibol hablaba sobre estos apuntes críticos en la pintura de Juan O’Gorman.²⁴

Además, el mismo pintor reconocía la actitud crítica de dos grandes pintores, maestros suyos, de quienes reconocía la marcada influencia que tenían sobre su pintura. Decía de Antonio Ruíz, quien le enseñó la pintura al temple “Las pinturas de este técnico y pintor representaban escenas de México con gran fantasía. Haciendo burla en sus cuadros criticaba lo que estimaba impropio e injusto en su país.”²⁵ Sobre Diego Rivera mencionaba que había practicado el escándalo público, la forma más efectiva de darse a conocer. “Como todos sabemos, el propio Rivera practicó el escándalo público y fue en el Centro Rockefeller donde llegó al máximo

²³ Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México*. TII, México, UNAM: IIE, 1993 p. 102.

²⁴ Historia general del arte mexicano: época moderna y contemporánea. México, Editorial Hermes, 1964, p. 187.

²⁵ *Autobiografía, Op.cit.*, p. 111.

su inteligente propaganda personal”.²⁶ Siendo alumno de dos pintores que reflejan un apunte crítico en su obra, O’Gorman también participó del escándalo público cuando realizó los murales para el Aeropuerto Central.

¿Cómo se puede entender el elemento irónico de la pintura de O’Gorman en esta etapa de su obra?

Es contradictorio pensar que O’Gorman formara parte del grupo de arquitectos que trabajaron para la realización de la Ciudad Universitaria, en el momento que su concepción arquitectónica había dado un giro dramático. En 1949, el mismo año del concurso, el administrador de la obra, Carlos Lazo lo había invitado a colaborar para construir el edificio de la Biblioteca Central junto con los arquitectos Gustavo Saavedra y Juan Martínez de Velasco. Para la realización del proyecto, estaba convencido de la necesidad de hacer una biblioteca de acervos abiertos. En cambio, los acervos cerrados eran anticuados y no respondían a las condiciones actuales.

²⁶ “Una de tantas tesis y algunos de los muchos mitos en el arte de la pintura de hoy” texto leído en la Academia de Artes en 1972. *La palabra de Juan O’Gorman, Op.cit.*, p. 238.

Los asesores de la obra decidieron hacerlos cerrados para controlar los libros a través del personal.²⁷ El arquitecto manifestaba la inconformidad de que el proyecto de la biblioteca no respondía a las necesidades del presente. El edificio de muros ciegos sería construido al modo del estilo internacional. Por ello, desde un principio, O’Gorman tuvo la idea de proyectar sobre estos muros, un mural con la técnica que ya había experimentado en el Anahuacalli y la casa del músico (fig. 11). ¿Acaso O’Gorman no está utilizando aquí sus elementos irónicos?

En 1978 decía al joven José Ortiz Monasterio en una entrevista “Dado que los muros de la biblioteca son ciegos, es decir, sin ventanas, quise evitar que ello pareciera un cajonzote tremendo de tabique o incluso de mármol; aquello habría sido un monstruo.”²⁸ Más adelante el joven le pregunta...

²⁷ *Cfr. Autobiografía*, p. 146.

²⁸ Publicada en *Uno más uno*, febrero, 1982, ver *La palabra de Juan O’Gorman*, pp. 295-296.

Maestro, en otras de sus obras hay un elemento humorístico muy claro, ¿Por qué en el caso de la Biblioteca Central hay mayor austeridad en este sentido?

Bueno, también en esta obra hay humor; pueden verse unos diablos, unos angelitos que andan por ahí volando, un poco siguiendo el carácter popular de lo que en México llamaríamos pintura y escultura folklóricas. De tal manera que, como dicen vulgarmente, yo aproveché el viaje para hacer algo de caricatura: algunos de los personajes son gordos y aplastados, los caballos son chaparritos y no caminan, los conquistadores son un poco bigotones y pesados. Es decir, si se contempla la obra con un espíritu inquisitivo y observador se pregunta “¿Por qué este señor hizo aquí estas figuras tan chaparras?”. Bueno pues para achaparrar lo que me parecía chaparro, y hacer un poco de sátira en ese asunto. De forma que si hay humor pero en una forma mucho menos clara, porque la técnica misma del mosaico de piedra no se presta como la pintura para dar expresión...

...no hay crítica de la sociedad, eso es perfectamente cierto. El hacer una crítica allí era difícil, era ya bastante con haber logrado los mosaicos de colores en un edificio tan grande. Si se hubiera hecho una composición en la que el pesimismo fuera el elemento básico, no me lo dejan hacer, seguramente. Se trataba de elogiar

la obra, se trataba de que la Ciudad Universitaria era un triunfo de México....²⁹

Los murales de la Biblioteca Central no representan de una forma tan clara el sentido del humor que el autor imprimió en esta obra. Los murales por sí mismos no contienen una crítica social. Aquí, el elemento irónico se encuentra en *la acción*. Imponer “un revestimiento mexicano colocado sobre el cuerpo extranjero de la arquitectura.”³⁰ La obra no es un ejercicio de integración plástica y, al parecer, esto era intencionado. Por ello O’Gorman decía que la crítica que había hecho Siqueiros era correcta: se trataba de “una gringa disfrazada de china poblana.” El edificio no respondía a las necesidades del presente y era el símbolo de una concepción idealista sobre la arquitectura. Se puede ver, desde una postura crítica, que se estaba apropiado de una obra de estilo internacional, sobre la que imponía un adorno mexicano. Mediante esta acción, profanaba la fe depositada en la arquitectura moderna.

²⁹ *Autobiografía*, pp. 299-300.

³⁰ *La palabra de Juan O’Gorman*, p. 165

En mi opinión, la Biblioteca Central es una de las más grandes ironías en la obra de Juan O’Gorman. Si la realización de la Ciudad Universitaria respondía a la intención de mostrar un triunfo del gobierno del país. Con el hecho de apropiarse de este edificio, Juan O’Gorman realizaba un acto revolucionario donde violentaba la arquitectura que imitaba los estilos europeos al sobreponer un mural hecho con materiales regionales del país. Bajo esta lectura es claro que el autor está recurriendo al fino elemento irónico tan característico en su obra. En 1949, el mismo año en que idea el proyecto de la Biblioteca Central, participa también en el concurso convocado por *Excélsior* cuyo interés principal era el de exaltar la metrópoli. En él, gana el primer premio. ¿Acaso en la ciudad de México está recurriendo a este mismo discurso crítico e irónico? ¿De qué manera recurre a este fino elemento irónico en su cuadro de *La ciudad de México*? Si Juan O’Gorman no está realizando una corografía de la ciudad que legitima el aparato de poder ¿De qué manera esta re significando la tradición al utilizar la *Vista y plano de Toledo* de El Greco? ¿Con que intención está actualizando la tradición de la pintura

española del siglo XVI para realizar una crítica al momento actual donde la arquitectura está inmersa dentro del idealismo y el abstraccionismo?

V

El paisaje

Antes que otra cosa Juan O’Gorman se consideraba un pintor de paisaje. Estaba convencido de que la influencia que ejercía el medio físico y geográfico en los primeros años de un artista era determinante. Por ello consideraba que el contacto que había tenido con el paisaje de Guanajuato, aún siendo un niño, cuando su padre trabajaba en una la mina “El Profeta” de esa región, había influido de una manera importante en su obra artística. Decía que cuando pintaba un cuadro, intentaba representar la topografía de la zona minera de Guanajuato: los cerros y riscos picudos, las cañadas y los precipicios, que eran “de una escabrosidad sorprendentes”. Por esta razón, ante todo se definía como un pintor de paisaje

...soy más pintor de paisaje que otra cosa. Creo que como pintor paisajista estoy más cerca de lo que soy como artista... También creo que cuando trato un tema fantástico siempre aparece el

elemento del paisaje como el más importante. Y es lo que domina en mi pintura.¹

Además afirmaba que el gusto que tenía por la obra de Diego Rivera se debía, principalmente, a que ambos artistas de niños habían convivido con la geografía de Guanajuato.² También mencionaba la opinión que tenía su maestro sobre la pintura de Velasco, que consideraba abstracta, y de Kandinsky, que definía como realista; y Juan O’Gorman la compartía ampliamente.³ En innumerables ocasiones, en varios de sus textos, menciona la diferencia entre la pintura realista y abstracta; y para ello recurre a este ejemplo que daba su maestro Rivera

Respecto a la confusión que existe entre realismo y abstracción en la pintura sólo quiero hacer una comparación que resulta, a mi juicio, aclaratoria: la pintura de José María Velasco se conoce por todos como la pintura realista por excelencia. Sus temas los conocemos todos, son los extraordinarios paisajes de la tierra mexicana formados por elementos reconocibles en la realidad objetiva que son: celajes, montañas, volcanes, calles, árboles,

¹ *Autobiografía, Op.cit.*, p. 79.

² *Cfr., Ibidem*, p. 80.

³ Entrevista en *La palabra de Juan O’Gorman, Op.cit.*, p. 20.

rocas, figuras, etc. Posiblemente eliminando, con todo propósito, los recursos de la perspectiva dibujada, el maestro de Tematzcalzingo empleó todos los elementos del paisaje como simples pretextos necesarios para la composición pictórica de tres dimensiones, realizada mediante la relación de los valores tonales del color. Ni siquiera empleó el claroscuro como medio para obtener las profundidades infinitas en su pintura. Está tan claro como la luz del día que la importancia de la pintura de Velasco no está en la representación de los cerros o de los arbolitos, de las rocas o de las hiervas del paisaje, sino en la relación de las tonalidades organizadas plásticamente para obtener la grandiosa y monumental composición en profundidad y lograr la pintura real del espacio. Por esto, nada puede ser más abstracto que la pintura de este gran maestro mexicano. Por lo menos, la importancia y la belleza en la pintura de Velasco están en la expresión realizada plásticamente en función de la abstracción, que significa la composición pictórica espacial.⁴

Lo que O’Gorman dice que Velasco hacía, a resumidas cuentas era construir un espacio y por eso era un pintor abstracto. En su obra, los elementos del paisaje eran el pretexto para realizar una construcción sobre el Valle de México. Para el

⁴ “Una de las tantas tesis y algunos de los muchos mitos en el arte de la pintura de hoy”, 1972, en *Ibidem*, p. 241.

joven arquitecto, Velasco era el más grande pintor de todos los tiempos. O’Gorman afirmaba que todo arte era abstracto, pues el artista tomaba los elementos del mundo visible real y de los sueños, para realizar con ellos una composición, es decir, una abstracción plástica.⁵ Cuando O’Gorman se declara un pintor paisajista más que otra cosa, ¿De qué manera está entendiendo el paisaje? ¿Acaso, cada vez que menciona el gran valor de la pintura de Velasco, no está haciendo un apunte autorreferencial a su obra?

Para el concurso de “La ciudad de México interpretada por sus pintores”, convocado por el periódico *Excelsior*, Juan O’Gorman presentó un *Paisaje*, donde presentaba una imagen “casi fotográfica” de una vista hacia el corazón de la ciudad, “tal y como se veía” desde el Monumento a la Revolución. Es importante mencionar que esta obra después cambió su título a *La ciudad de México*, quizá haciendo una clara referencia al gran parecido que este paisaje guardaba con la vista “real” de la metrópoli. Si consideramos lo que este pintor decía sobre los paisajes del maestro Velasco es posible pensar que, de la

⁵ *Cfr. Autobiografía*, pp. 188 -189.

misma manera, él también estuviera realizando una construcción de un espacio que presentaba una vista sobre la ciudad de México. En su cuadro hay una clara alusión a las pinturas de Velasco al representar el valle de la ciudad y los volcanes. Y hay que recordar que durante el concurso se exhibieron cuadros de este pintor, haciendo un gran homenaje a su obra. Por otro lado, habíamos señalado que en su paisaje O'Gorman estaba recurriendo a una tradición sobre las vistas de ciudades de principios del siglo XVII y que resignificaba la *Vista y plano de Toledo*, pintada por el Greco. Ya habíamos realizado una lectura, la cual señalaba que este pintor mexicano presentaba una imagen corográfica sobre la ciudad de México. Utilizaba elementos muy arraigados a la tradición de la cultura mexicana para exaltar un sentimiento de unidad nacional y legitimar el aparato de poder. Sin embargo, también vimos que su obra mantiene un elemento de ironía. ¿Acaso está jugando con los elementos de la *realidad*? ¿Se podría pensar que está actualizando la pintura del Greco para construir un paisaje abstracto sobre *La ciudad de México*?

Resignificación del Greco

En el tiempo que el Greco pintaba sus cuadros, se le reconocía su dominio técnico pero su estilo era desconcertante y muy singular. Después de su muerte su obra fue desdeñada por varios siglos, debido a que no pertenecía al gusto naturalista que demandaba el clasicismo. El Greco es traído de las sombras a mediados del siglo XIX. Fue retomado por los franceses de espíritu romántico porque encontraban en su obra un rasgo de locura. A fines de ese mismo siglo El Greco sería nuevamente considerado en España dentro de un ambiente nacionalista.⁶ Para los españoles El Greco representaba aquello que Cervantes logró ver en los mismos años, *la realidad* de la cultura española.⁷ Aunque las figuras del Greco no eran realistas, en el sentido fotográfico, sus

⁶ Cfr. *La Toledo del Greco*, *Op.cit.*, pp. 19-30.

⁷“El *Entierro del Conde Orgaz* pertenece a la familia del realismo místico español. ...”siendo el libro de Cervantes la más acertada expresión literaria, para conocer a fondo, tras de su universal sentido humano, el genio peculiar de nuestra raza, es, por su parte, el *Entierro* el ejemplar que más adecuadamente responde al mismo fin, dentro de la pintura....Ambas son dos armónicas y originales conjunciones de idealismo y realismo que en el arte español se ha producido.” Ver Manuel B. Cossío, *El Greco*, Argentina, Espasa-Calpe, 1944, p. 137.

cuadros si contenían aquella *realidad* encarnada del alma hispana. Manuel Cossío en 1908 publica su obra sobre *El Greco*. En adelante todos los estudios sobre este pintor utilizarían este libro como punto de referencia. La importancia que El Greco tomaría para la cultura artística tendría gran parte de su responsabilidad en el estudio realizado por el español. En su libro, explicaba la manera en como un hombre de raíces griegas había logrado obtener el desarrollo de su genio en Toledo. En efecto, para Cossío, y para muchos autores más, El Greco encontró en España el ambiente propicio, físico geográfico, en el que lograría desarrollar su genio.⁸ En ese sentido la figura de este pintor, tomaría un fuerte significado para la cultura española que en ese momento estaba inmersa dentro de un ambiente de profundo nacionalismo.⁹ Según señalaba el autor, el pintor había logrado apresar en su obra el sentimiento característico que definiría la cultura española.

⁸ Cfr., *Ibidem*, p. 117.

⁹ Nota sobre el nacionalismo en España.

Al Greco se le consideraba un moderno porque en sus pinturas manifestaba algún derecho de individualidad al imprimir un elemento muy personal en sus creaciones “Theotocópuli copiaba del natural sus paisajes; pero sólo como base o esquema de la realidad suya, la que él veía y componía con lo que veía, que no era una copia rigurosa de la realidad.” Para la cultura española inmersa dentro de este nacionalismo, el pintor tenía la sensibilidad de mostrar lo que veía, la realidad del alma hispana contagiada de sus raíces árabes y cristianas.

En su libro Cossío realizaba un análisis somero sobre dos paisajes del Greco: *La vista y plano de Toledo* y uno nuevo, descubierto por él mismo, al que nombró *Vista de Toledo* (fig. 12). La impresión que causó este último fue de mayor potencia. Según lo menciona el autor, en este paisaje, El Greco movía todas las cosas de lugar; alteraba arbitrariamente su topografía y su arquitectura. Cambiaba la vista real de la ciudad para ajustarla a sus propios fines. Para Cossío, mostraba una “... visión exacta, real, pero de la realidad del Greco y no de la geografía” y la realidad del Greco no era más que la realidad misma de Toledo. En esta vista se podía

contemplar la colina donde se encontraban los edificios más importantes: el alcázar, el palacio, la catedral, el puente y el río Tajo

Mientras que el puente y el castillo están situados con exactitud el uno respecto del otro y respecto al terreno, las posiciones de la catedral y el alcázar están invertidas. En realidad, como sabe cualquier visitante de Toledo, la catedral, cuando se mira desde el norte, como ocurre en el cuadro, queda al oeste, es decir a la derecha del alcázar. Otra distorsión importante afecta a la configuración del terreno, lo que se demuestra con toda facilidad por comparación con una fotografía tomada aproximadamente desde el mismo punto de vista adoptado por el Greco.¹⁰

Este cuadro era una invención del artista (fig. 13). En cambio, *La Vista y plano de Toledo*, era el equivalente realista de la

¹⁰ Richard Kagan y Jonathan Brown, realizan una lectura que piensa la Vista de Toledo como una imagen emblemática de la de Toledo. “Cualquiera que fuese el significado de estos detalles, queda claro, por la manipulación que hace El greco de los principales elementos característicos, que intentaba crear un emblema cuasi naturalista de la grandeza de Toledo [...] Con todo, es patente que la *Vista de Toledo* es mucho más que un producto entre tantos de la maquinaria de la propaganda oficial [...] Aunque el Greco recurrió a la tradición pictórica establecida como punto de partida, se tomó inusitadas libertades a la hora de adaptar esta tradición a sus propios objetivos estilísticos. Las atrevidas distorsiones del espacio, color, escala y topografía hacen que Toledo parezca único y sobrecogedor aún para aquellos que no perciban la intención simbólica...”, *Op.cit.*, p. 39.

Vista de Toledo. Lo que sorprendía a Cossío de este cuadro sobre el otro, era su precisión extrema. Representaba con la mayor fidelidad posible la arquitectura y la geografía del lugar. “En el panorama, se halla la ciudad estudiada con tan escrupulosa minuciosidad, que podría cualquier vecino de aquella época encontrar su vivienda; el resto es boceto, lo mismo que el campo, que el cielo, que el realista muchacho de verde jubón sosteniendo un mapa...”¹¹ Desde esta vista mostrada por el pintor se podía ver el detalle de cada uno de los edificios. Sin embargo, sí movía un edificio. El Hospital de Tavera, se encontraba justo enfrente del espectador del cuadro. Pero incluía una leyenda donde justificaba la razón por la cual lo había cambiado de lugar, aludiendo a que éste tapaba una buena parte de la ciudad. La inscripción dice lo siguiente

Ha sido forzoso poner el Hospital de don Joan Tavera en forma de modelo, porque no sólo venía a cubrir la puerta de Visagra mas subía el cimborrio o cúpula de manera que sobrepujaba la ciudad, y así una vez puesto como modelo y movido de su lugar me

¹¹ Cossío, *Op.cit.*, p. 237.

pareció mostrar la haz antes que otra parte y en lo demás de como viene con la ciudad se verá en la planta.

También en la historia de Nra. Señora que trahe la casulla a san Ildefonso para su ornato y hazer las figuras grandes me he valido en cierta manera de ser cuerpos celestiales como vemos en las luces que vistas de lexos por pequeñas que sean parecen grandes.

En varias ocasiones, esta *Vista y plano...*, ha sido comparada con otra *Vista de Toledo*, realizada en 1563 por el flamenco Antony van Wyngaerde (fig. 14), a quien Felipe II había encomendado la realización de dibujos fieles de ciudades y pueblos de España. Este dibujo había sido realizado con una intención cartográfica para incluirlo en un libro que no llegó a realizarse.¹² A través de la comparación de ambas imágenes, para Cossío y algunos autores más, se ha comprobado la fidelidad con que Doménico Theotocópuli había realizado este panorama sobre la ciudad de Toledo porque en ella representa en su sitio exacto el alcázar y la catedral. En este dibujo del flamenco se puede observar el edificio en su posición normal

¹² Cfr. Kagan, *Op. cit.*, p. 49.

que el Greco giró en su cuadro. Sobre esto volveremos más adelante.

La pintura del Greco era parte importante de la renovación estética que se estaba dando en el arte a principios del siglo XX. En este acto de reconocimiento, su obra actuaba como un precedente claro y anticipado de una *nueva forma de ver*. La construcción del espacio que el Greco realizó en su *Vista de Toledo*, había llamado la atención a muchos pintores, porque si bien representaba la ciudad, movía las cosas de su lugar y alteraba la realidad a sus propios fines. Esto cautivó a muchos artistas en esos años, por ejemplo, Zuloaga

...también cambiaba de lugar los edificios y montañas en sus hermosos paisajes, que nunca pintaba del natural, sino en su estudio, con arreglo a unas notas “escritas del natural” quizá desde varios meses antes. Sus paisajes no estaban, por lo tanto, copiados directamente, pero tenían, tras esa gestación, una *realidad* tan profunda como si lo estuviesen¹³

¹³ Subrayado mío, Gregorio Marañón, *El Greco de Toledo*, p. 274. (Monte Albernía).

La manera en como utilizó los mecanismos de representación en el paisaje Toledano, fue una de las influencias importantes sobre las que se realizaron muchas de las construcciones espaciales en el arte de vanguardia del principios del siglo XX. Uno de estos casos es el cubismo. En su libro sobre Diego Rivera, Ramón Favela sostiene que a través de sus estudios sobre El Greco, Ángel Zárraga y Rivera llegaron al cubismo. Después de un año de estancia en Toledo, realizando estudios sobre el pintor, Rivera había logrado realizar cuadros *protocubistas* que fueron bien recibidos en las exposiciones de 1912 (fig. 15 y 16). Los paisajes que Diego Rivera realizó sobre Toledo están inspirados en las dos famosas vistas del pintor.¹⁴ En su *Vista de Toledo*, el Greco conjuntaba la representación de varios edificios vistos desde distintos puntos de vista. En un todo presentaba diferentes ángulos de la ciudad y este era un claro precedente para los cubistas.

El montaje del Greco

¹⁴ Ramón Favela, *Diego Rivera. The cubist years*, Phoenix Art Museum, 1984, p.38-41.

La obra del Greco no sólo fue un elemento clave para la construcción de un espacio cubista. Los mecanismos de representación que utilizaba en su pintura la convertían en característica y peculiar. Esto cautivó a muchos otros artistas. Uno de los más importantes cineastas soviéticos de la primera mitad del siglo XX, estructuró su teoría estética a partir de una revisión de los mecanismos de representación anticipados a una forma de ver en la historia del arte. Serguei Eisenstein también tuvo una gran admiración por el Greco y en su obra encontraba elementos precursores del montaje fílmico. Según su teoría, el montaje consistía en una presentación de las diferentes tomas de una figura en diferentes posiciones. La presentación sucesiva de dichas tomas darían al espectador la ilusión del movimiento. Con el esfuerzo de su capacidad imaginativa, el espectador tendría la sensación de movimiento mediante una cadena física de imágenes fotográficas sucesivas

Con cada trozo de montaje el todo cobra un nuevo aspecto. El todo tomado desde otro ángulo. El todo es un nuevo aspecto. Y esto es el choque de nuevos y nuevos aspectos del mismo fenómeno, que se va verificando en la conciencia y no ante

nuestra mirada, haciendo trabajar a todo tren a nuestra percepción interna, intensificando y dinamizando ad infinitum al afecto¹⁵

Los efectos del montaje no iban sobre la mirada del espectador sino incidían directamente en su conciencia. En el montaje cinematográfico se ponen sobre la pantalla distintos elementos de un fenómeno tomado desde distintos puntos y diversos lados. Mediante este procedimiento la unidad de la realidad era fragmentada en diversas tomas que mostraban cada una de sus diversas partes. A través de la presentación sucesiva de las tomas no se pretendía reconstruir con las partes la realidad fragmentada (como un rompecabezas), sino mostrar una nueva que era creada mediante la imaginación del espectador. Así se vinculaban los elementos de la realidad que estaban dispersos y que eran inabarcables con la mirada. Con el montaje se podía mostrar una sucesión de tomas en un orden deseado para crear en la percepción del espectador

¹⁵ Serguei Eisenstein, “La historia del gran plano a través de la historia del arte” en *Cinematismo*, Argentina, Domingo Cortizo Editor, 1982, pp. 105-106.

cualquier narrativa de imágenes para comunicarle diversas emociones.¹⁶

Al parecer vamos un paso más allá de la representación pictórica ¿Cómo entiende Eisenstein el montaje en la pintura? Según el cineasta, las pinturas logran estos mismos efectos colocando los elementos “no uno después de otro, sino juntos en un mismo cuadro.” Para el artista soviético, mediante la “recomposición del montaje” dentro de una representación de paisaje se podía también comunicar sensaciones.¹⁷ ¿Cómo aterriza esta cuestión del montaje fílmico en la obra del pintor toledano?

Para Eisenstein, en sus vistas, El Greco lograba una “reelaboración expresiva del paisaje ciudadano y la recreación de la imagen del paisaje natural.” Según este autor, en la *Vista y plano de Toledo* el pintor realizaba un constructo. En este cuadro El Greco incluía en la parte trasera una inscripción donde daba una explicación o más bien “una excusa por las

¹⁶ La lectura de Serguei Eisenstein está basada en la de Willumsen, ver “El greco”, en *Cinematismo*, *Op.cit.*, p. 156.

¹⁷ *Ibidem*, p. 156-157.

libertades que se ha tomado.” El Hospital de Tavera, se encuentra fuera de la ciudad, justo frente a la puerta de la Visagra. Desde el punto de vista donde es realizado el cuadro, en efecto, el Hospital taparía una buena parte de la ciudad. Por ello el Hospital fue movido de lugar y puesto más pequeño sobre una nube. El pintor, además giró el edificio para mostrarnos su fachada principal. Y elevó bastante el horizonte sobre el que se localiza el espectador para que este edificio quedara debajo de la puerta (fig. 17). Eisenstein se pregunta “¿A quién se dirige el Greco cuando pone esta inscripción en su cuadro?”, está convencido de que el artista se sintió obligado a dar una explicación a quien conoce cómo es, en realidad, la topografía de la ciudad. Para el autor, en este paisaje “Las proporciones realistas han sido alteradas, y mientras parte de la ciudad es exhibida desde una dirección, un detalle de ella se exhibe desde otra dirección exactamente opuesta...”¹⁸ Está seguro de que desde ningún lugar de la ciudad, el pintor habría podido contemplar el panorama

¹⁸ *Ibidem*, p. 159.

Esta vista de Toledo no es posible desde ningún punto real de observación en el espacio. Esta vista es un complejo de montaje, una imagen de montaje reunida, donde entran objetos tomados separadamente que, en la realidad, se ocultan unos a otros o que, ante el ángulo de “toma” dado, presentan al espectador su parte posterior.¹⁹

El Greco había contemplado la ciudad desde un punto de vista supuesto, a una altura mayor que el utilizado por Antony van Wyngaerde al realizar su *Vista de Toledo*. Representaba la ciudad desde un punto de vista, luego giraba un edificio y, para que este no tapara el panorama de la ciudad, movía la posición del espectador a un punto inexistente. Esta pintura del Greco era una construcción pues representaba diversos puntos de vista y lo conjuntaba de una manera tal que, al interrelacionarse, los elementos constituían un nuevo espacio. Según Eisenstein, El Greco demuestra convincentemente el manejo del montaje al utilizar de este modo los elementos de la realidad.

¹⁹ *Ibidem*, p. 159.

Una de las cosas que evidenciaban el montaje en la obra del Greco era lo que cineasta denominó “Recorte de figuras”. El pintor utilizaba las mismas figuras en varios de sus cuadros. Transportaba los mismos personajes de uno a otro cuadro. En este sentido, los personajes no eran pensados para la realización de un cuadro y al igual que los edificios en sus paisajes, los personajes eran movidos de lugar. De manera que con las diferentes figuras recortadas formaba también un montaje para crear el espacio de un cuadro.²⁰ Su *Vista de Toledo* también puede entenderse como una figura recortada, pues recurría a ella a menudo para utilizarla como paisaje dentro de sus otros cuadros.²¹

Para Eisenstein, en la *Vista de Toledo*, el pintor había realizado una radical revolución en el montaje del paisaje *realista*, al conjuntar y sintetizar los diferentes elementos fragmentados de la realidad bajo una sensación emotiva.²² Al realizar esta vista, el pintor debió recorrer la ciudad para dibujar los

²⁰ *Ibidem*, p. 170.

²¹ Cfr. Marañón, *Op.cit.*

²² Serguei Eisenstein, *El sentido del cine*, p. 54.

edificios “...no sobre la base de la mirada, sino sobre la base del conocimiento. No sobre la base de cierto ángulo de toma, sino reuniendo motivos aislados [...] desde puntos de observación variables.” Esto nos conduce a la deformación de la vista, si se piensa como una copia fotográfica de la realidad. En este paisaje reúne los elementos adquiridos desde diversos puntos de vista y los ensambla, de manera que el paisaje parece muy “real”. Se trata de un constructo y, sin embargo, “Nos cautiva la imagen terminada, obtenida como resultado de la permutación de los elementos del paisaje y nos sentimos dispuestos a considerarlo, al mismo tiempo como la representación *real* del paisaje.”²³ En este orden de ideas, El Greco destruía la unión de la vista real de la ciudad y creaba una nueva. Rompía la lógica de lo real y creaba un nuevo espacio, más real y definido por un estado anímico. Para Eisenstein lo más valioso de la *Vista de Toledo* era el cautivante efecto emocional que resultaba de este ensamble. “Los diversos elementos heterogéneos son unidos mediante el

²³ “El greco” *Op.cit.*, p. 157.

plano general de la emoción”²⁴ El cuadro expresaba una desgarradora imagen escalofriante de Toledo que experimentaba el pintor al interior de su alma.

Todo lo corpóreo parece borrado y sólo nos queda la grandiosa revelación de los sentimientos y el estado de ánimo que anida en El Greco, quien, al ensalzar a la naturaleza como un símbolo de su idea metafísica del mundo, expresa que ha perdido todo vínculo con la realidad y que el paisaje mismo no representa otra cosa que un sentimiento, un estado de ánimo.²⁵

Como se puede ver, la aguda visión del cineasta soviético, puede encontrar los mecanismos de representación que llevaron a los españoles y franceses a tener un gusto por la obra del Greco. Explicita de una manera clara aquello que los españoles definieron como *realismo hispano*. Según la lectura de Eisenstein, valiéndose del montaje, el Greco fragmentaba la realidad fotográfica de la ciudad de Toledo y la ensamblaba de una manera tal que construía un nuevo espacio *más real*, porque incidía directamente sobre la conciencia del espectador.

²⁴ Subrayado mío, *Ibidem*, p. 162.

²⁵ *Ibidem*, p. 83.

En 1927, Diego Rivera había formado parte de la delegación mexicana que fue a Moscú para celebrar el décimo aniversario del inicio de la Revolución Rusa. Allí conoció a Serguei Eisenstein con quien entabló una gran amistad. El cineasta sentía una amplia admiración por el arte del muralismo mexicano donde también encontraba elementos del montaje. Diego Rivera permaneció en ese país varios meses durante la filmación de la película *Octubre*, en la cual el cineasta ejecutaría su idea del montaje. La influencia que el pintor mexicano recibió del cine cambiaría la concepción estética de su obra. A través de las pláticas con Rivera sobre México, Eisenstein se interesaría por el país. En 1930 surgió el proyecto de realizar un film que trataba sobre la Revolución Mexicana y que llevaría el título ¡Qué viva México! El proyecto no logró concretarse. Durante su estancia en el país, Eisenstein visitó a Rivera en su casa de Coyoacán.²⁶ Es muy probable que Juan O’Gorman conociera al cineasta ruso, pues visitaba a su maestro al menos una vez a la semana. También que estuviera presente en algunas de las pláticas que pudieron entablar

²⁶ Serguei Eisenstein, “Prometeo” en *Cinematismo*, *Op.cit.*, p. 207.

sobre El Greco. Ambos reconocían su admiración por su pintura. El estudio de la obra de Doménico Theotocópuli había llevado a Rivera concebir un espacio cubista y Eisenstein, encontraba en sus representaciones un sorprendente manejo del montaje. Además en 1945, Eisenstein publicaría *El sentido del cine*, donde en uno de los artículos, ocuparía algunas líneas para tratar la obra tan enigmática de este pintor. Finalmente, Juan O’Gorman está recurriendo a los mecanismos de representación que El Greco utilizó para realizar su *Vista y plano de Toledo* y al parecer también está construyendo un espacio. ¿Cómo crea una nueva realidad en *La ciudad de México*?

Construcción de un espacio en La ciudad de México

Para realizar este paisaje, Juan O’Gorman se posó desde el Monumento a la Revolución. La vista representada desde este sitio en verdad puede considerarse “fiel”. La torre de la Catedral aún se ve justo al lado del Banco de México, las montañas del Iztaccíhuatl y el Popocatepetl a la fecha, se miran hacia la derecha y la vista de la avenida Juárez es muy

parecida a lo que podríamos llamar una imagen “fotográfica” de este paisaje. O’Gorman no mueve las cosas de su lugar. En efecto, ante la vista de cualquiera, no cambia los edificios, ni gira sus estructuras. Sin embargo, su representación tiene algo sorprendente que lo posiciona dentro de la teoría del montaje eisensteiniano.

Cuando el espectador ve por primera vez el cuadro reproduce el movimiento de una cámara cinematográfica. La manera en cómo están dispuestas las cosas, primero, orientan directamente la mirada hacia el corazón de la ciudad. El ojo se enfoca sobre este punto y, a partir de él, realiza un movimiento de *close up* que se va abriendo hacia el lugar de origen, la posición del espectador. Así se abre el horizonte de sentido dentro del cuadro. El ojo se dirige al centro y luego se abre para ver el resto de la ciudad y lo que hay alrededor. Lo último de lo que se percata, lo impacta. No había reparado que tenía en frente a alguien que era testigo de su vistazo. El albañil había estado presente en el momento en que el espectador había ojeado la ciudad y además su vista lo conducía hacia un mapa. Hasta ese momento quien mira el

cuadro puede reparar en que todo el tiempo tuvo frente un mapa y no se había percatado de ello. Lo que se encuentra en el primer plano del cuadro, no es lo más importante. Lo primero que atrapa la mirada del espectador es el enfoque dirigido hacia el centro, no la panorámica completa del lado oriente de la metrópoli (fig.18). Lo que esta guiado nuestra mirada hacia el centro es, precisamente lo que se encuentra en el primer plano: el albañil y el mapa. Se puede ver en el boceto, cómo estas dos figuras abren la dimensión del espacio sobre la cual el espectador va a comenzar el recorrido. El joven albañil se inclina ligeramente hacia la izquierda y este movimiento lo realiza el plano que sostiene. Este muchacho y el edificio que tiene detrás, detienen la vista para conducirla hacia el centro. El mapa pone una barrera para impedir que la mirada se escape hacia el lado derecho.

Al igual que en la *Vista y plano de Toledo*, O’Gorman realiza un dibujo extremadamente detallado y preciso de la arquitectura de la ciudad. Sin embargo, si uno contempla cualquier imagen panorámica, este tipo de vista que nos presenta el pintor no es posible. Cuando uno mira una panorámica es difícil

aprehender en su totalidad lo que hay en ella. Se despliega el espacio urbano en su conjunto. Sólo se puede mirar el detalle de uno de sus elementos si se concentra la visión sobre ese punto. Es difícil creer que O’Gorman pudiera percibir a simple vista los detalles de cada edificio, sobre todo de los más lejanos. Debíó valerse de otros medios mecánicos, de mayor alcance de visión, para lograr un retrato minucioso de esta parte de la ciudad: unos catalejos, unas fotografías, etc. Al parecer, está reuniendo diferentes elementos heterogéneos y con ellos construye una nueva ciudad de México. Haciendo un movimiento de *close up*, nos muestra los diferentes enfoques que realizó para integrarlos a este espacio. Lo que nos ofrece es la reunión de muchos puntos de vista proyectados desde una posición única. Desde esta posición central, el espectador puede ver, primero, la mirada dirigida hacia el centro y luego recorrer la ciudad mediante el ojo y concentrar su contemplación siempre hacia un punto nuevo, un edificio nuevo y un detalle nuevo. O’Gorman está haciendo un montaje. Une distintos enfoques y los organiza dentro del espacio fiel, “casi fotográfico” en este paisaje.

Frecuentemente O’Gorman, como muchos pintores más, recurrió a las fotografías y a los recortes de periódicos para tomar de allí las figuras que incorporaría a sus pinturas. De la misma manera que el Greco, utilizaba las mismas figuras en varias de sus pinturas. Mediante la cuadrícula de estas imágenes lograba realizar un dibujo muy cercano al representado en la impresión.²⁷ En el boceto del cuadro, podemos ver que también recurrió a este procedimiento de cuadrículado (fig. 19). Es probable que lo haya tomado de una fotografía. Sin embargo, difícilmente un impresión de este tipo puede mostrar los detalles de una vista como la que logra aquí.

Hay un deseo por mostrar el detalle y la transparencia del lugar. No existe ninguna barrera que impidan al observador mirar los detalles y la textura de los materiales de cada cosa. Todo se ve tan claro. El pintor aprovecha la línea del horizonte que le ofrece la panorámica para resaltar los límites de la

²⁷ Cfr. Diana Briuolo Destéfano, “Muralismo y compromiso”, en *O’Gorman*, México, Grupo Financiero Bitel, 1999.

ciudad por niveles. Primero se encuentra la ciudad que no interfiere con la tierra y el valle. A su vez, este nivel se diferencia de las montañas y del cielo. Esto logra en el espectador la sensación de equilibrio y uniformidad. Juan O’Gorman también está creando una realidad nueva. A través del ensamble, pone en marcha la capacidad emotiva del espectador y juega con ella. En el cuadro las cosas están dispuestas para afectarlo y subsumirlo a una emoción; de tranquilidad, transparencia y claridad; pues, en lo que ve, hay una precisa delimitación y, sobre todo, mucho orden.

La sensación que causó este cuadro dentro del concurso no es más que el resultado de la construcción intencionada de su autor. A través del ensamble O’Gorman logra un espacio muy preciso y detallado de lo que podría ser una imagen “real” de la ciudad. Muchos consideraron que lo que miraban era un paisaje fiel de la metrópoli y de eso se trataba el concurso: “glorificar la ciudad, sin desfigurarla. La exhibición tenía que ser realista y asemejar un escaparate, al que podía asomarse cualquier curioso, en busca de la verdad auténtica de una metrópoli.” Algunos consideraron que se trataba de una

tarjeta postal y otros vieron en este lugar “la región más transparente del aire”. ¿Acaso la impresión que obtuvieron todos del cuadro no fue más que el desencadenamiento de una afectación emotiva a través de la construcción de este espacio? Para todos, esta imagen resulta optimista porque su afectación es subsumida sobre un sentimiento de tranquilidad, claridad y transparencia logradas por el montaje. Juan O’Gorman está jugando con las sensaciones del espectador. La imagen fue cautivadora y, al mismo tiempo, considerada como una representación “real” del paisaje.

La ciudad de México es más *real* porque está tomado cosas de ella, las adecua. Con este ensamble logra una síntesis de cosas que en realidad están fragmentadas. Si uno mira el mismo paisaje, difícilmente encontrará lo que O’Gorman nos mostró desde este punto. Las cosas están dispuestas para echar una ojeada intencionada y dirigida por el autor. Incluye, además, dispositivos que anclan al espectador a su tradición y a su origen, que es el centro de la ciudad.²⁸ A través del *montaje*

²⁸ O’Gorman decía que el artista tomaba elementos de la tradición del pueblo. Al actualizarlos, lograba realizar un acto creativo “Si el creador

toma los ojos del espectador y los dirige para hacerlo reparar sobre su realidad, su tradición y su condición histórica, todo a través de la afectación de sus sentidos. De esta manera el cuadro no incide sobre la mirada sino sobre su *conciencia*.

En este paisaje se encuentra optimismo porque el autor así lo quiso. Sin embargo, es necesario resaltar el papel de las figuras que flotan en el aire. Si bien crean un lazo del espectador con su historia, al mismo tiempo realzan un aspecto de extrañeza. También, el flujo de algunos carros, que rodean al caballito, no tiene sentido. Si encontramos en esta vista detalles casi “reales”, al mismo tiempo otros realzan el tono de irrealidad que engloba este espacio. El cuadro es una construcción que muestra también idealidad. No hay que olvidar que a Juan O’Gorman le gusta jugar con la ironía. ¿Si rascamos un poco

utiliza elementos esenciales de la tradición popular unidos a los dominantes del presente, el espectador se identificará con ellos, produciéndose de esta manera la comunicación del artista con el pueblo.” Ver Entrevista, *La palabra...*, p. 23. “Luego, puede decirse que la actualización de la tradición es una manera de ligar el inconsciente colectivo con la realidad actual...”, en “Mas allá del funcionalismo: la arquitectura moderna y sus relaciones” en *La palabra de Juan O’Gorman*, p. 184.

sobre la epidermis de esta imagen que podemos encontrar
atrás?

Conclusión. La noción de ruina

Hacia 1942 Juan O’Gorman había ilustrado la portada de una novela escrita por José Gómez Robleda titulada *Noúmeno* (fig. 20). En su escrito, el autor realizaba una crítica a quienes tan sólo se ocupaban por resolver los problemas que se sitúan en el terreno de lo incomprensible, la metafísica. Para aquellos que se preguntan por la existencia, la nada, la verdad y el más allá, Gómez Robleda les dice “Recomiendo a mis amigos que sigan mi ejemplo y que se interesen por el mundo tal cual es y no inventen otro, donde jamás podrán vivir.”¹ Aquí, el escritor hace un esfuerzo por representar lo desconocido y lo incomprensible al guiar un discurso sobre el cual, el hombre busca en su interior las respuestas que expliquen su existencia. Concluye sobre lo inútil que resulta esta retórica. O’Gorman refuerza esto, enfatiza la crítica nominándola como palabrería. En su dibujo construye un lenguaje visual que nos presenta el desequilibrio que hay al interior del discurso filosófico; es

¹ José Gómez Robleda, *Noúmeno*, México, Impr. A. Mijares y Hno., 1942, p. 11.

endeble, enredado en sí mismo y está sostenido por unas alcayatas sujetadas de la nada. De una manera muy compleja vemos que nos representa lo incomprensible a través de formas, relaciones y objetos desconcertantes. A partir de estas ideas podemos comprender cómo se estructura la posición crítica del pintor. Al rescatar este elemento visual es posible entender que Juan O’Gorman establece una relación entre la metafísica y la arquitectura, ambas cimentan sobre una idealidad que “jamás se podrá vivir”.

Juan O’Gorman señalaba que la creación artística era por sí misma un acto político. Todas las expresiones del arte eran un reflejo de las condiciones sociales en las que habían sido producidas. Este aspecto materialista del arte decía “era el más importante” para Diego Rivera y “En esta única escuela del arte me eduqué”.² En este sentido, el arte también manifestaba los síntomas de salud o los síntomas enfermizos del momento en que era realizado.³ Para él, la arquitectura

² Entrevista, *Ibidem*, p. 28.

³ Cfr. “¿Qué significa socialmente la arquitectura moderna en México?”, *Espacios*, 1953 en *Ibidem* p. 174.

abstraccionista del estilo internacional reflejaba la descomposición en la que se encontraba el estado actual de la sociedad. Este tipo de arquitectura había perdido el objetivo al no responder a las necesidades de la vida humana. Negaba las formas expresivas que necesitaba el pueblo para identificarse con ella y con su medio físico-natural. En los momentos en los que O'Gorman está pintando, realiza una severa crítica a la arquitectura que está depositando su fe sobre el idealismo porque sus condiciones no se aterrizan a las circunstancias, físicas, geográficas y sociales de su presente. En ese mismo año que trabajaba para el proyecto de la biblioteca central y que participó en el concurso del Excelsior, publica el artículo, "Urbanismo estático y urbanismo dinámico" donde manifiesta su inquietud por este tema

La ciudad de México trazada por Cortés funcionó correctamente durante muchos años y Humboldt la bautizó con el nombre de La Ciudad de los Palacios en la época en que la visitó. Pero si este noble barón visitara hoy esos mismos palacios, la llamaría La Ciudad de las Casas de Vecindad, pues estos edificios han venido a desempeñar esta función, en mala hora, gracias a las transformaciones que han sufrido las transformaciones sociales.

Para la eficiencia en la planeación de ciudades es menester que, sobre la base de un programa de las necesidades colectivas en el presente, se tome en consideración el tiempo como uno de los factores más importantes, por las modificaciones inevitables que trae en el futuro. Hasta ahora las ciudades se han edificado con material y estructuras cuyo tiempo de duración es mucho mayor que el tiempo necesario para su uso; es decir, que al modificarse las necesidades de albergue colectivo e individual, los edificios resultan, cada día que pasa, más inadecuados para llenar sus funciones. La preocupación de todo constructor es la permanencia del edificio. Se juzga la bondad de la construcción respecto a su capacidad de duración y se presenta como una gran virtud de las estructuras de concreto armado la posibilidad de una eterna permanencia. El espíritu de los constructores de las pirámides de Egipto perdura en el espíritu de los arquitectos y de los ingenieros de hoy.

Señalaba una preocupación por la ingenuidad de los arquitectos al pensar que su obra sería funcional en un futuro

La idea de conservar para siempre lo que hace cada generación es, desde el punto de vista de la realidad, una ilusión y, como toda ilusión forma parte del pensamiento infantil que no se atreve a contemplar la realidad de los fenómenos materiales, participando de la idea religiosa de lo eterno. Todos los urbanistas, incluso

aquellos que han tratado el problema desde su aspecto técnico y funcional y quienes han procurado darle a esta materia una consistencia científica (que tanta falta le hace) han pasado por alto las condiciones temporales de la vida y de la realidad, y por lo tanto sus tratados y sus proyectos adquieren el aspecto de estratificaciones que pierden interés y se convierten en los diagramas de las ilusiones más o menos románticas o más o menos religiosas de una época.⁴

Juan O’Gorman muestra una preocupación por este tipo de arquitectura. La manera en cómo se está llevando la construcción de la ciudad resulta una ilusión. El creer que esta arquitectura podría ser funcional en un futuro resulta ser una vaga fe. O’Gorman está dando una sentencia a algo que no tiene fundamentos en la realidad. Podemos ver como en varios de sus paisajes muestra la degeneración que refleja la ciudad y el estado social que la está creando. En *Ciudad podrida*, 1940 (fig. 21), representa en la superficie pictórica el desencanto de ver en la ciudad el rasgo patológico de la sociedad que la habita. Rascando a la epidermis y si quitamos

⁴ “Urbanismo estático y urbanismo dinámico” *Espacios*, 1949, en *Ibidem* pp. 148-149.

la capa de *La ciudad de México* encontramos una realidad muy descarnada; *De unas ruinas nacen otras ruinas*, realizada por el pintor hacia 1947 (fig. 22). En este paisaje podemos ver una representación sobre como el paso del tiempo ha dejado en el olvido las grandes construcciones que en algún momento, se pensó, respondían a las necesidades de la sociedad que las había creado. O’Gorman está señalando la condición utópica sobre las que se basan estas construcciones y al no corresponder con la realidad, estas son suplantadas por otras nuevas, ininterrumpidamente. Sobre las viejas construcciones de implantan nuevas como símbolo de un nuevo dominio. Juan O’Gorman suplantó un revestimiento mexicano sobre un edificio de concreto armado y con ello quería señalar la orientación hacia una arquitectura orgánica que sí era correspondiente con la realidad. ¿Acaso en *La ciudad de México* no está mostrando un diagrama de lo que antes se llamó la “Ciudad de los palacios”? Los edificios que cautivaron a Humboldt ahora cimentaban un nuevo tipo de arquitectura moderna. El mapa representado en el cuadro ¿No es un “diagrama de la ilusión más o menos romántica” de habitar el

espacio durante el siglo XVI? A su vez, esta arquitectura colonial, ¿no estaba cimentada sobre las ruinas de una ciudad prehispánica? Este paisaje de O'Gorman realza el tono optimista, pero ideal, sobre el que se deposita la fe sobre una nueva arquitectura de concreto armado y, a la vez, como un profeta señala su futuro. Entonces la imagen que nos muestra no es más que la condición utópica sobre la que se cimenta esta nueva realidad construida *La ciudad de México*. Si, lo que nos enseña O'Gorman es una construcción paralela de una realidad. Esta ciudad no existe, es un *Noúmeno*.

Bibliografía

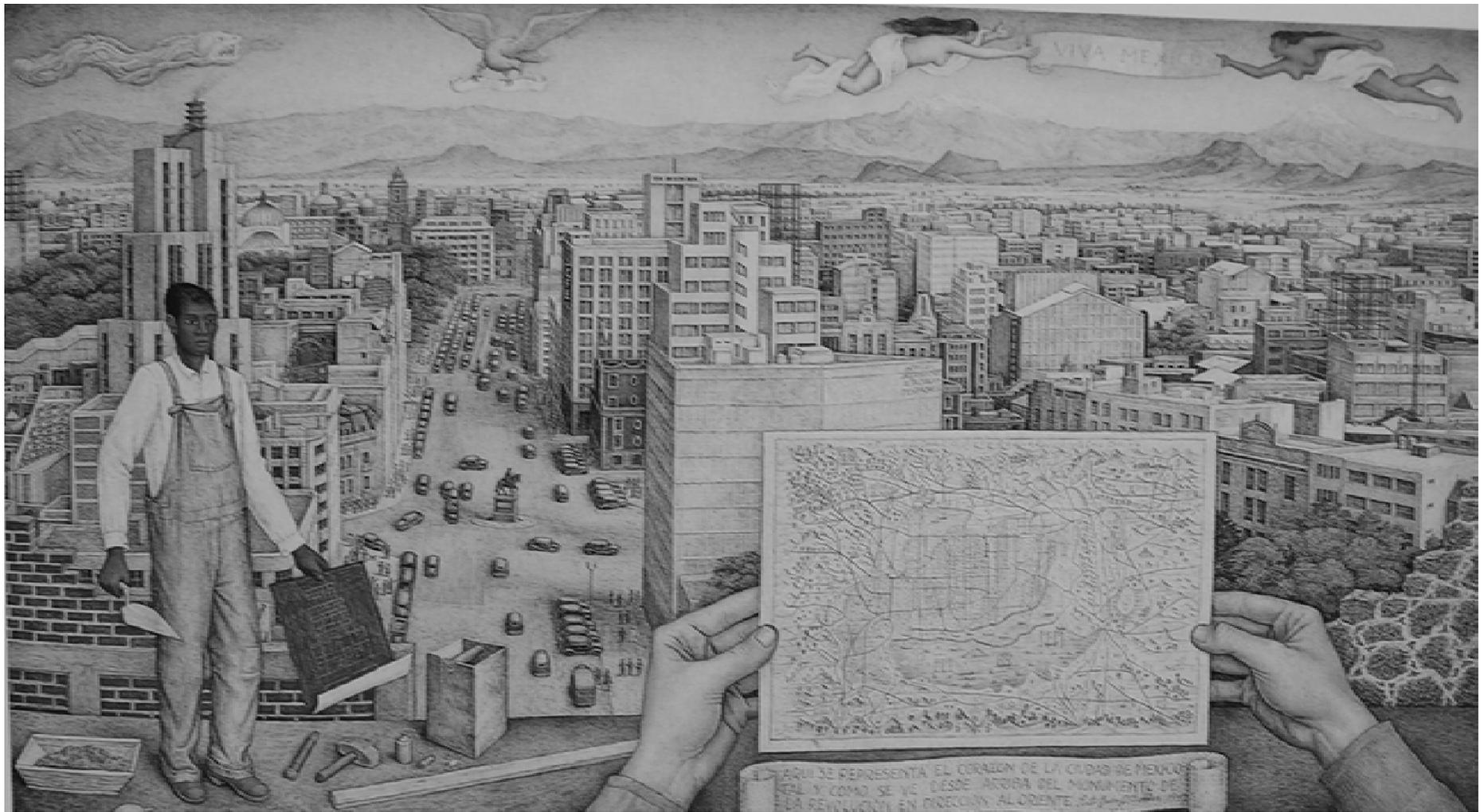
- Brown Jonathan, et.al., *Visiones del pensamiento: estudios sobre El Greco*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, 143 p.
- *El Greco de Toledo*, Madrid, Alianza, 1982
- Favela Ramón, *Diego Rivera: The cubist years*, Phoenix Art Museum, 1984.
- Fernández Justino, *Catálogos de las exposiciones de arte en 1949* suplemento de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, num. 18, México, 1950 pp. 35-45.
- Flor Fernando, de la, "Blasón urbano. *La visión ideal de la ciudadela contrarreformista*" en *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispano (1580-1680)*. Madrid, Cátedra, 2002. p. 133.
- Jiménez Víctor, *Juan O'Gorman: vida y obra*. México: UNAM, Facultad de Arquitectura, 2004, 29 p. il.
- *Juan O'Gorman 100 años: temples, dibujos y estudios preparatorios*. México, Fomento Cultural Banamex, 2005, 243 p.il.
- Marín Louis, *Utópica: juegos del espacio*, México, siglo XXI, 1982, 258 p.
- O'Gorman, Juan, *La palabra de Juan O'Gorman : selección de textos*. Investigación y coord. documental, Ida Rodríguez Prampolini, Olga Sáenz, Elizabeth Fuentes Rojas. México: UNAM, Dirección General de Difusión Cultural: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, 404p.
- *O'Gorman Juan: Autobiografía, antología juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*. Recopilación de Antonio Luna Arroyo, México, Pintura Mexicana Moderna, 1973, 525 p.
- Pérez Gavilán, Ana Isabel, "Chávez Morado: Destructor de mitos, silencios y aniquilaciones de la ciudad (1949)", *Anales*. México, UNAM: IIE, otoño año/vol. XXVII, núm. 087, 2005, pp. 65-116.
- Ramírez Fausto "La ciudad de México vista por Juan O'Gorman en 1949, en *Memoria*, México, Museo Nacional de Arte, 1995, vol. 6, pp. 68-79. (Ventana a los museos, 6).
- Rodríguez Prampolini, Ida, *Juan O'Gorman: Arquitecto y pintor*. México: UNAM, 1982.
- Toussaint Manuel, Fernández Justino y Gómez Orozco Federico, *Planos de la ciudad de México siglos XVI y XVII*. México, UNAM, IIE, DDF, 1990. (XVI Congreso Internacional de planificación y de la habitación.) p. 136



Fig. 1

La ciudad de México, 1949

Juan O'Gorman



Aquí se representa el corazón de la ciudad de México y como se ve desde arriba del monumento de la Revolución en dirección al oriente.

Fig. 2

A río revuelto, 1949.
José Chávez Morado.



Fig. 3

*México se transforma en una gran
ciudad, 1947.*
Alfredo Zalce.



Fig. 4

ciudad de México por 1970, 1947.
Carlos Tejeda.



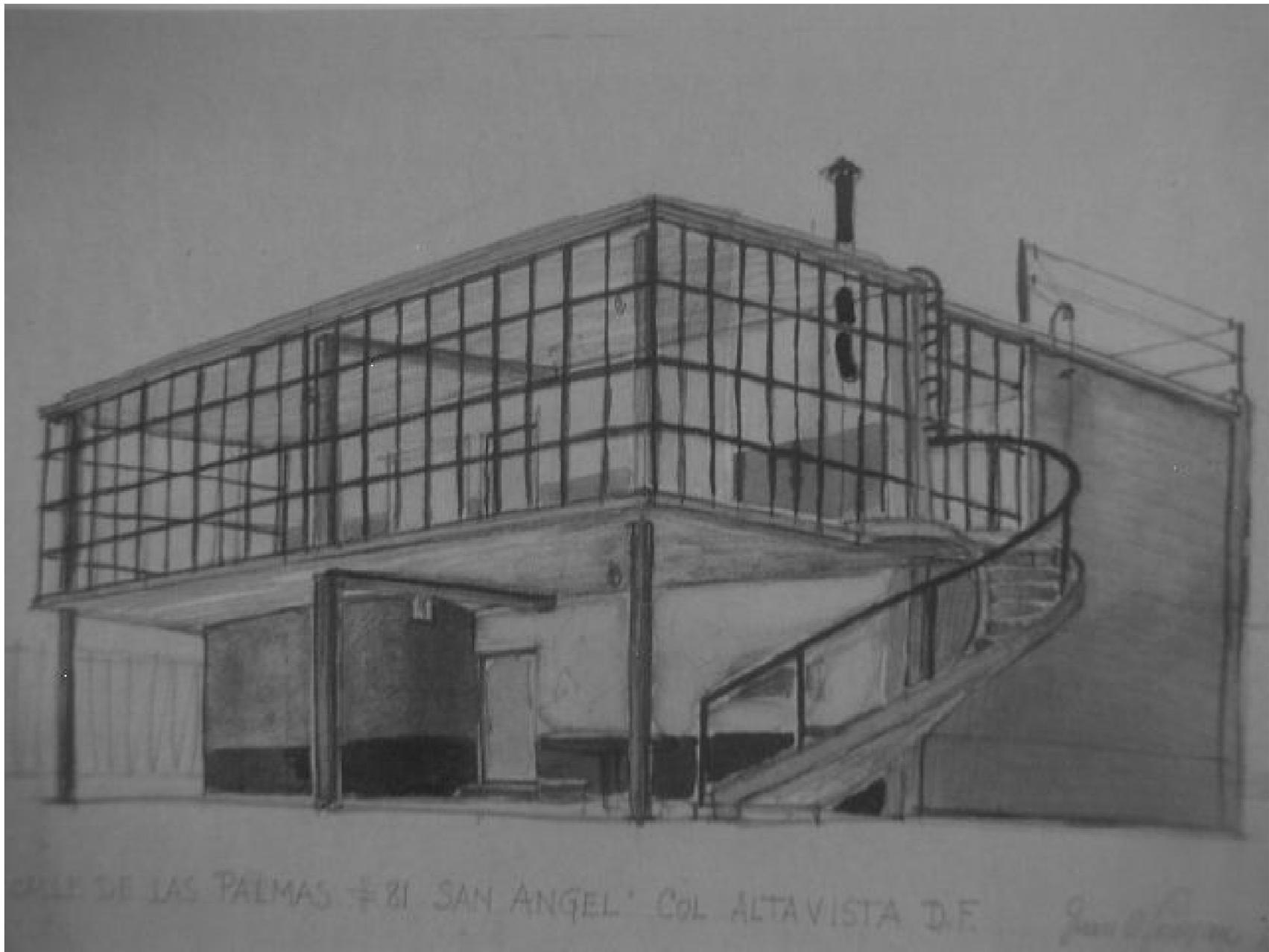
Fig. 5

Vista y plano de Toledo, ca. 1614.
Doménico Theotocópuli, El Greco.



Fig. 6

Proyecto para la casa de la calle
palmas # 81, San Ángel, 1929.
Juan O'Gorman



CALLE DE LAS PALMAS # 81 SAN ANGEL COL ALTA VISTA D.F.

Juan O. Gonzalez

Fig. 7

Casa estudio Diego Rivera y Frida
Kahlo, 1931.
Juan O'Gorman.



Fig. 8

Escuela Primaria en la colonia San
Simón, Ciudad de México, 1932.
Juan O'Gorman.

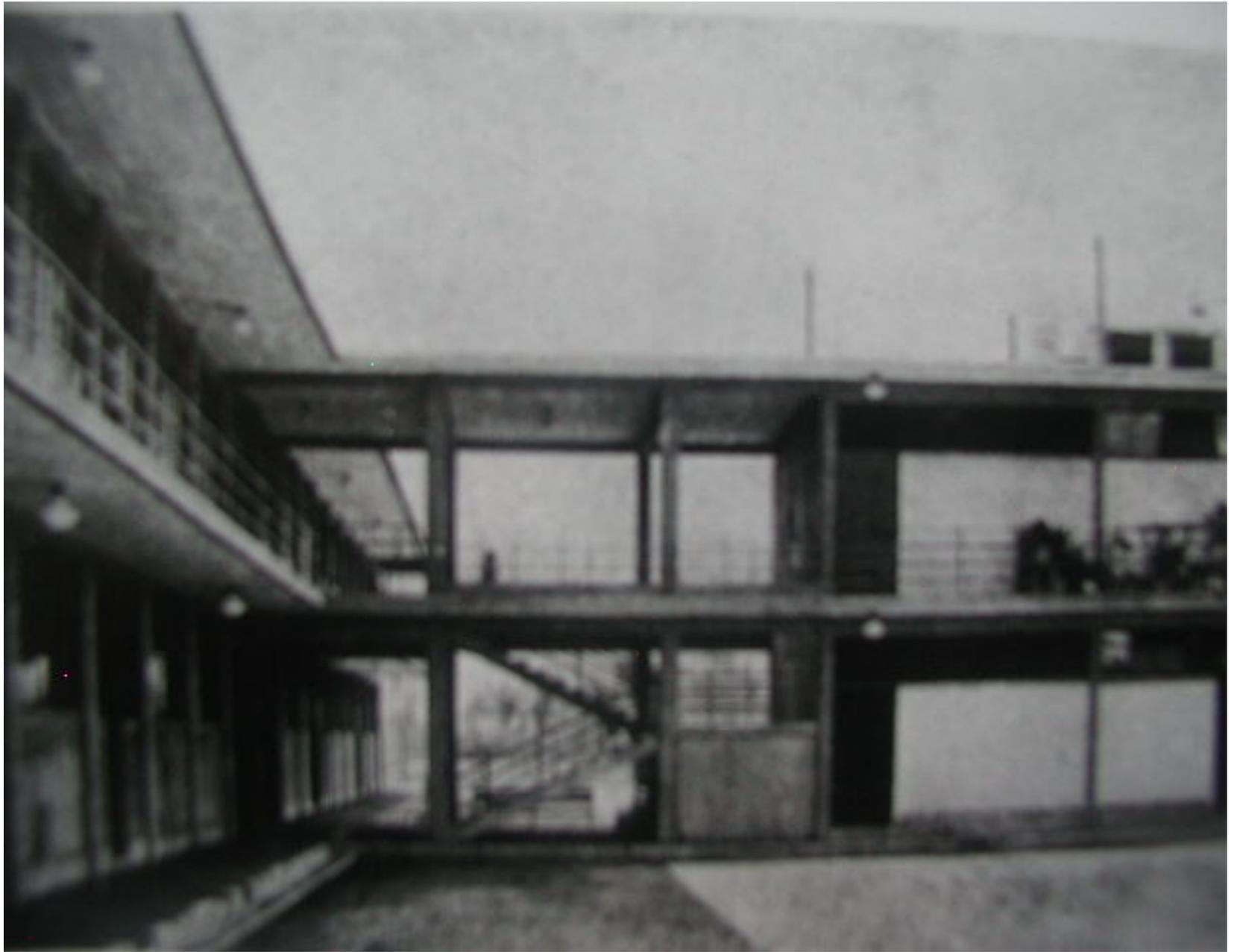


Fig. 9

Escuela primaria en la colonia
portales, Ciudad de México, 1932.
Juan O'Gorman.



Fig. 10

Casa orgánica, 1949. Destruída.
Juan O'Gorman.



Fig.11

Biblioteca Central, Ciudad
Universitaria, 1952.
Juan O'Gorman.



Fig. 12

Vista de Toledo, ca. 1614.
El Greco.

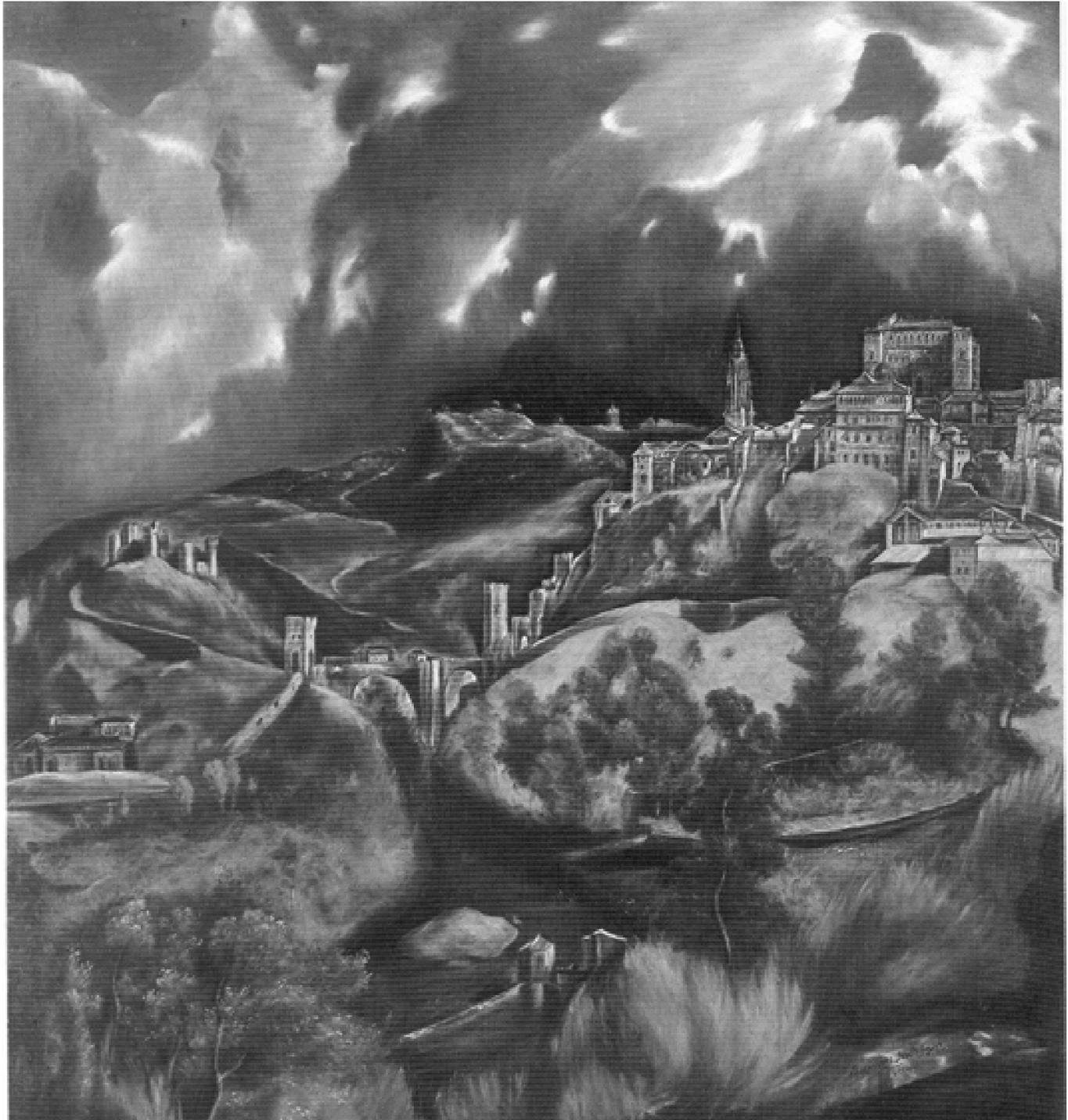


Fig. 13

Fotografía panorámica de Toledo.
Perspectiva desde la cual se realizó
la pintura del Greco.
Jonathan Brown, Richard Kagan



Fig. 14

Vista de Toledo, 1563.
Anton Van Der Wyngaer

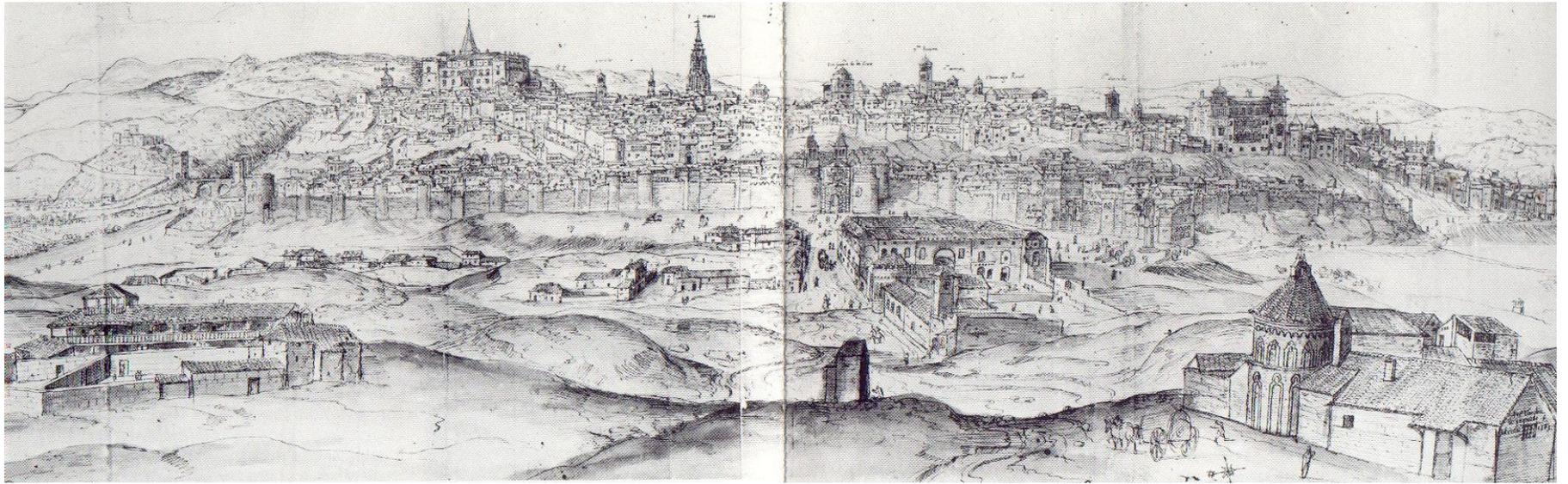


Fig. 15

Los viejos, 1912.
Diego Rivera.



Fig. 16

La purificación, 1912.
Ángel Zárraga.



Fig. 17

Detalle de *Vista de Toledo* (Hospital
de Tavera), 1563.

Anton Van Der Wyngaer

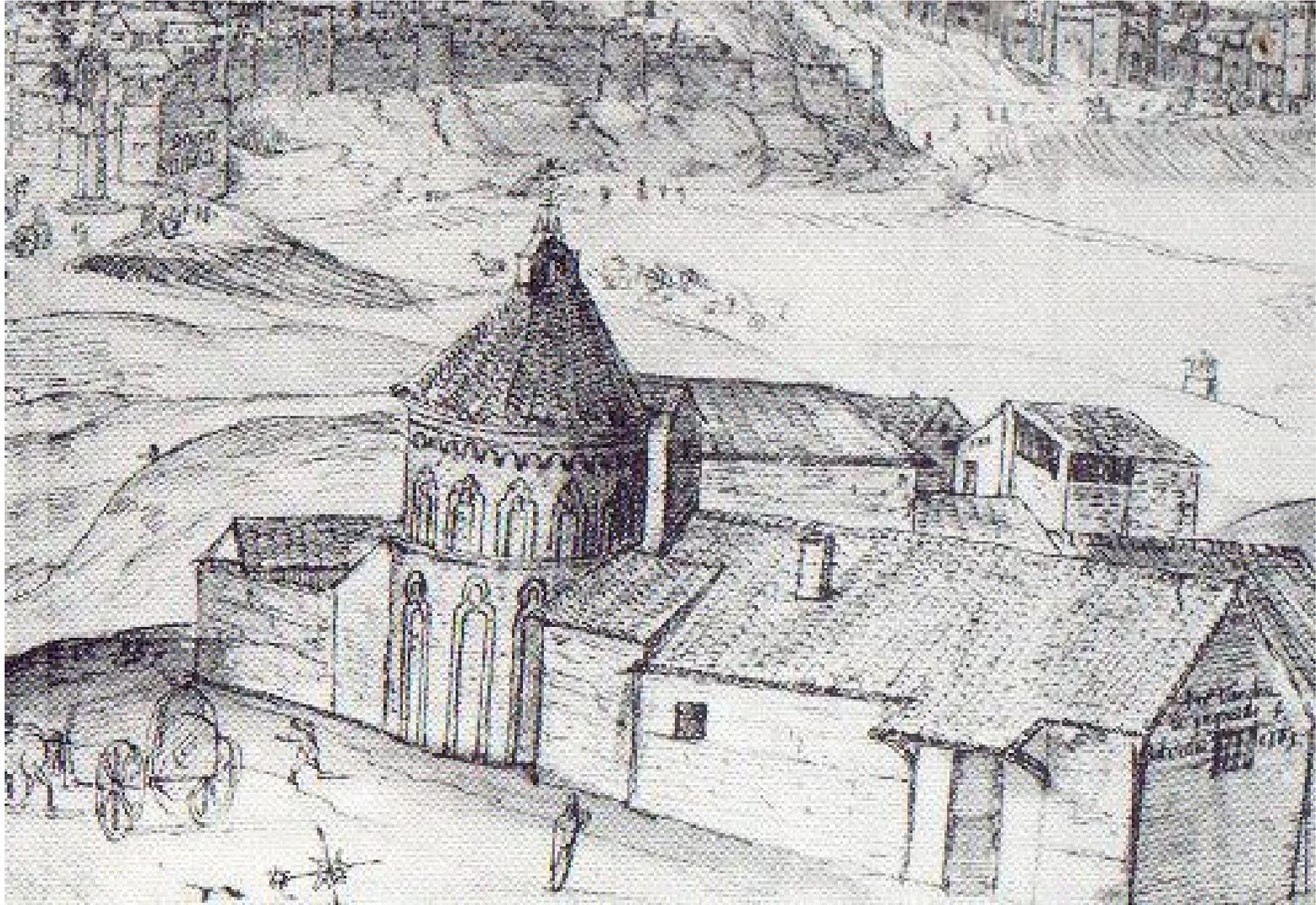


Fig. 18

Detalle de la *Ciudad de México*,
1947.

Juan O'Gorman

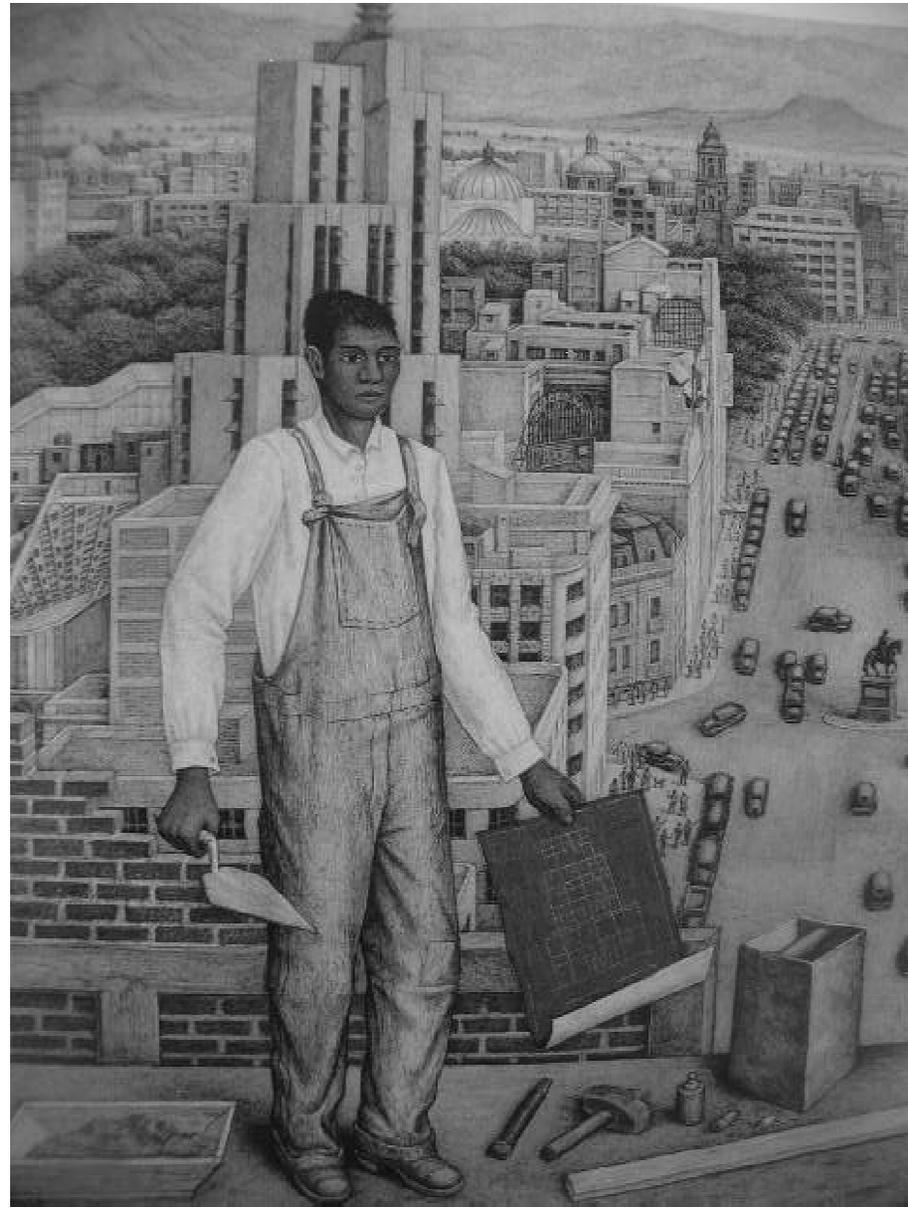


Fig. 19

Estudio de detalle para la *Ciudad de México*, 1947.
Juan O'Gorman.



Fig. 20

Noúmeno, 1942.
Juan O'Gorman



“NOUMENO”

Por JUAN O'GORMAN

Fig. 21

Ciudad podrida, 1940.

Juan O'Gorman

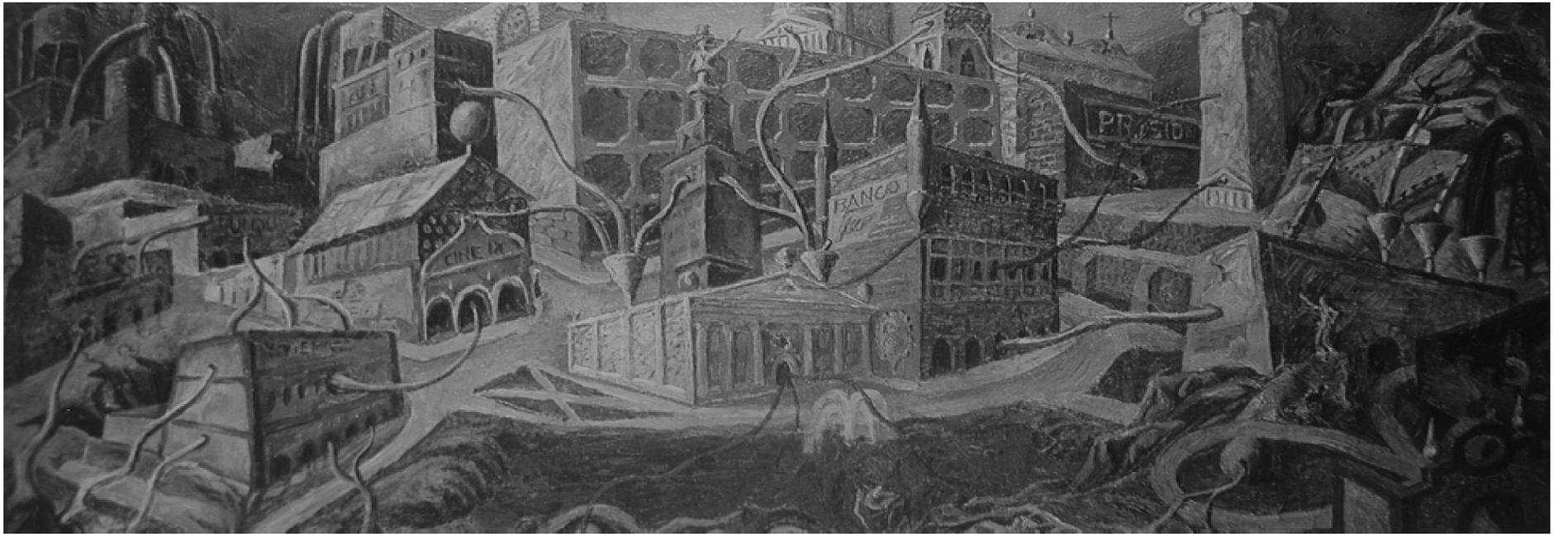


Fig. 22

De unas ruinas nacen otras ruinas,
1949.

Juan O'Gorman

