

Centro múltiple

Catástrofe y estratigrafía en Juan O'Gorman

Liliana Carachure Lobato





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Centro múltiple

Liliana Carachure Lobato
karachure@gmail.com

Centro múltiple

Catástrofe y estratigrafía en Juan O’Gorman

Tesis para obtener el grado de
Maestra

Liliana Carachure Lobato

Tutor

Renato González Mello

Asesoras

Rita Eder y Linda Báez

*A mamá,
a quien admiro tanto...*

*Para Abril,
por el camino que recorreremos juntas..*

Índice

Agradecimientos	6
Introducción	10
I El arquitecto y la figura geométrica	16
II “Matar a los vivos para vivir de los muertos”	27
III Los fósiles de la arquitectura	42
IV El templo de la fantasía y la heterotopía	61
V La caverna comestible (reflexión final)	77
Lista de imágenes	85
Bibliografía	84

Agradecimientos

Hace aproximadamente ocho años, decidí trabajar la figura del arquitecto y pintor Juan O’Gorman de quien hice una tesis de licenciatura. Ahora continúe uno de los tantos hilos que quedaron abiertos en esa primera investigación. Son muchas las personas que desde entonces han contribuido a la realización de este proyecto. En primer lugar me gustaría expresar mi gratitud al Dr. Renato González Mello quien me ha iniciado en el camino de la Historia del arte. Sus consejos, su paciencia, su respaldo académico y su amistad han sido fundamentales para el término de este trabajo. Agradezco también a la Dra. Deborah Dorotinsky, quien siempre ha estado al tanto de mi situación. Su sincera amistad, sus constantes estímulos y su incondicional apoyo han sido un soporte necesario durante el camino andado estos últimos años de la vida. Estoy en deuda también con la Mtra. Rita Eder cuyas observaciones y valiosas

sugerencias al trabajo me dejaron con dudas y complicaciones interesantes de resolver. Agradezco su disposición para leerme con presteza; pero, sobre todo, su sincero aprecio. En ese mismo sentido doy un agradecimiento a la Dra. Linda Báez quien siempre me dio un espacio importante para disipar mis inquietudes y me ayudó a construir las herramientas teóricas para enfrentarme a las imágenes. Gracias a Daniel Garza quien me apoyó en lo que respecta al tema del surrealismo, a Mariana Botey que con sus clínicas supo orientar mi investigación hacia una lectura disidente, a Fausto Ramírez por el interés que prestó a mi investigación, a Sandra Zetina por las atinadas observaciones que enriquecieron el escrito. A la llamada “logia del tamal”, en particular a Itzel, Linda y Bertha, cuyos comentarios fueron valiosos para plantear mi trabajo.

Agradezco la beca que me fue otorgada de la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM que hizo posible este proyecto de investigación. A los encargados de las distintas bibliotecas y archivos

las facilidades otorgadas para consultar los documentos Archivo General de la Nación, del Archivo de la Academia de Artes, de la Biblioteca y Hemeroteca Nacional, de la Biblioteca Central.

Así mismo agradezco a Abigail, Mónica, Claudia, Jaime, Paulina, Ernesto, Yucari, Eduardo y Luis los buenos momentos durante la maestría. En especial a Mayra, a Paola y a Mar las pláticas sobre nuestros temas de tesis que fueron de gran aliento; las emociones, inquietudes y risas compartidas y; sobre todo, su incondicional amistad que fue un gran sostén durante los momentos difíciles. A Brígida Pliego, a Teresita Rojas y a Héctor Ferrer sus buenos consejos, su interés, su apoyo y su motivación importantes para la conclusión de cada uno de los trámites del posgrado. A Vinicio, Alberto, Diana, Tere, Jessica, Malena y José que me acompañaron en el camino con sus buenos ánimos.

Estoy en deuda con Tanya, Jaqueline y Yivi, por su cooperación y sobre todo, su incondicional amor hacia mi hijo. Esta tesis fue

terminada en condiciones un poco difíciles, puesto que durante su término tuvimos la pérdida de un miembro amado por la familia. Agradezco de manera muy especial a mi suegra Elizabeth el cariño con el que me acogió muchos años, los consejos y el amor que me brindó como una segunda madre. Desafortunadamente ella no está para ver cristalizados una buena parte de sus esfuerzos.

¡Qué sería de uno si el apoyo de aquellos seres a los que más les importas! No tengo palabras para agradecer a mi familia: su enorme esfuerzo y dedicación. El apoyo y el amor con el que me han procurado todos estos años me han permitido tocar este punto. A mis hermanos Hugo, Carlos y Cris por su guía, sus cuidados, su paciencia, su confianza y ese respaldo incondicional que nos da la unión de sangre. A mi padre, Kato, debo el dichoso gusto de reencontrarlo, el orgullo y la confianza que ha depositado en mí. Sus palabras y, sobre todo, la protección que me ha brindado siempre han sido fundamentales para continuar por este camino de la vida.

Si hay una persona a la que tuviera que reconocer más de la mitad del esfuerzo que implica hacer una maestría, es a mi madre, Bertha, que dedico esta tesis. Ella me acogió en su regazo cuando se enteró que iba a ser abuela y desde entonces ha compartido conmigo la aventura de la maternidad. Sin los cariñosos cuidados no sólo a mí, sino a mis hijos, esto simplemente no habría sido posible. Gracias mamá.

Estoy plenamente segura de que esta tesis podría haber sido otra con los apuntes y comentarios de mi esposo Daniel, que hicieron mucha falta debido a los múltiples pendientes surgidos durante los momentos difíciles. Agradezco su cariñoso apoyo durante la recta final, pero sobre todo el compartir la profesión de la Historia del Arte y el gusto por el análisis de las imágenes. A mis hijos, simplemente debo todo, ellos son la fuente de motivación para salir

adelante día a día. A Leonardo agradezco su comprensión durante cada una de mis ausencias. La pureza de su inocencia, sus risas, juegos e ilimitadas invenciones se han convertido en la dosis perfecta para lograr esa maravillosa fuga de las presiones cotidianas. A la pequeña Abril agradezco su propósito de aparecerse en este mundo y de venir a darme desde el vientre la compañía que me ha hecho falta. La motivación que me provoca la pureza de su ser y la bella sonrisa que me lanza desde su cuna cuando le miro mientras escribo cada una de estas palabras.



Fig. 1

Introducción

Un cuadro de Juan O’Gorman de los años cuarenta muestra una pila de vestigios que se acumula hasta el cielo. *De unas ruinas nacen otras ruinas* (fig.1) presenta una vista urbana llena de edificios que se amontonan uno sobre otro de manera ininterrumpida. La parte de arriba está saturada por construcciones recientes: rascacielos, fábricas, monumentos y puentes; productos de la arquitectura y la ingeniería moderna. Esta masa de edificios se encuentra sostenida por una gran cuenca que forma una enorme presa con sus barreras a los extremos. La corriente de los desechos que genera esta gran industria fluye por un desfiladero hacia la parte baja del

cuadro donde están las construcciones más antiguas y ya sedimentadas. En medio se logra distinguir un conjunto de diferentes órdenes arquitectónicos que sostienen los símbolos de la cruz y la esvástica. Al centro de lo que podría parecer el rastro de un anfiteatro, la figura de un líder petrificado se yergue sobre un montículo de desechos arquitectónicos y, tras él, una columna sostiene el ángel de la victoria. El grado de deterioro que tienen los edificios deja ver que la naturaleza ha recuperado un poco de terreno. Aquí las capas y los fragmentos erosionados por el paso del tiempo se fusionan con el espacio y poco a poco van conformando una arquitectura de arcos y columnas rocosas donde aún permanece la huella de una civilización pasada.

En este cuadro O’Gorman elabora una burla a la idea de progreso. En vez de ver el desarrollo de la arquitectura

moderna como la vía que puede resolver las necesidades que los habitantes requieren, la ve como un cúmulo de ruinas vacías que se reproducen de manera ininterrumpida para extender una gran catástrofe. De esta manera muestra la fragilidad de la arquitectura, cuya funcionalidad es tan efímera como los restos sobre los que el líder promueve su ideología. Cada edificio se construye para volverse el monumento de la sociedad que lo produce y, al mismo tiempo, la ruina que anuncia la brevedad de su permanencia. ¿Qué situación llevó a O’Gorman a representar una visión tan decadente de la civilización y su arquitectura?

Una aseveración de este tipo puede resultar contradictoria pues fue Juan O’Gorman quien en 1929 construyó lo que se conoce como “la primera casa funcionalista” en la ciudad de México. Desde entonces, y

durante la mayor parte de la década siguiente, ensayó los presupuestos de esta arquitectura ajustándose al principio de “máximo de eficiencia por el mínimo de esfuerzo”¹. Sin embargo, entre 1938 y 1939, por algún motivo comenzó a alejarse de su profesión ¿Qué condiciones llevaron a O’Gorman a declarar de manera tajante su renuncia a la arquitectura? y ¿Qué lo llevó hacia los años cuarenta a representar la arquitectura moderna, funcionalista e internacional, como una ruina?

Sobre la obra de Juan O’Gorman se han escrito innumerables ensayos. Lo que prevalece en muchos de ellos es que las ideas arquitectónicas son contrarias a lo representa en su pintura fantástica. Autores como Ida Rodríguez Prampolini

¹ Juan O’Gorman, “Más allá del funcionalismo” en *La palabra de Juan O’Gorman (Selección de textos)*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, p. 127.

reconocen que, desde un inicio, O’Gorman marcó una distinción clara entre la técnica de sus construcciones funcionalistas, que pretendieron solucionar los problemas básicos de habitación, y el placer estético donde la imaginación y la fantasía de sus cuadros parten del mundo interior. Según Ida Rodríguez, esta dicotomía entre la funcionalidad mecánica y la estética alcanzó un equilibrio de “síntesis dialéctica” hasta los años cincuenta cuando el artista construyó su casa orgánica².

Lo que se pretende argumentar en el presente escrito es, precisamente, que ambas facetas, la del arquitecto y pintor, no se encuentran tan escindidas. Cuando O’Gorman se aleja del funcionalismo técnico para dedicarse a su otra actividad de pintor, en realidad, no abandona por completo la

² Cfr. Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O’Gorman: arquitecto y pintor*. México, UNAM, 1982, p. 43.

arquitectura³. En sus paisajes fantásticos de los años cuarenta deposita una serie de reflexiones que luego le permitirán desarrollar su visión sobre la arquitectura orgánica. Es allí donde define una postura clara en contra de la arquitectura racionalista y al mismo tiempo va desarrollando los planteamientos del funcionalismo preconizado durante su juventud que luego devendrán en la propuesta de una arquitectura entendida a partir de su relación con el entorno natural.

El arquitecto de los años treinta traza líneas rectas y formas simples que operan en cualquier entorno particular, su deslinde del tiempo y lugar permite una proyección homogénea del espacio. Ya después de 1939 podemos ver no

³ Luna Arroyo Antonio, *Juan O’Gorman: Autobiografía, antología juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*. México, Pintura Mexicana Moderna, 1973, p. 125.

una representación espacial que se impone sino una que se abre hacia una experiencia activa. En sus cuadros se acumulan capas de restos y fragmentos arquitectónicos que se fusionan con el paisaje, o al revés, el paisaje que emerge de manera abrupta y va conformando una arquitectura natural de arcos y columnas rocosas. Allí las fuerzas terrestres originan una geografía accidentada de pliegues, ondulaciones y planos estratigráficos cuyo crecimiento es imprevisto y va a velocidades disímiles.

En sus cuadros de esos años O’Gorman hace una crítica a la sociedad capitalista. Si bien, no había vivido de cerca los estragos de la segunda Guerra Mundial, sí participó de un desencanto por la utopía social que junto a un interés geológico le llevan a representar una visión catastrófica de la civilización. Me interesa enfocar esta perspectiva

“reaccionaria” que lo llevó a tener una visión apocalíptica de su realidad y representar estas ruinas de edificios como planos estratigráficos. La obra de O’Gorman encarna el padecimiento de una nueva sensibilidad histórica que establece un espacio discontinuo como respuesta al modelo racionalista de la arquitectura funcional y el estilo internacional. Desde este horizonte el pintor planteó un movimiento de descentralización donde la generación de un espacio discontinuo desplaza la estructura rígida y excluyente del racionalismo arquitectónico.

Estas ideas sobre el espacio, en gran medida, fueron generadas debido a la erupción del volcán Parícutín, que vino a reactivar una serie de reflexiones telúricas. A través de un cuestionamiento geológico sobre la corteza terrestre se pudo comprender que el territorio estaba sujeto a constantes

cambios que modificaban de manera radical el perfil de su relieve. Ya desde el siglo XIX una serie de suposiciones explicaban las repentinas transformaciones que había sufrido la Tierra. Éstas habían quedado registradas en las diferentes capas de la corteza, tal como los estragos de la guerra eran registrados en las ruinas de antiguas civilizaciones. La naturaleza también era sometida a reiteradas catástrofes que alteraban de manera radical el curso de las cosas. ¿De qué manera se empalma este discurso geológico sobre la catástrofe de la naturaleza, la arquitectura y la ciudad en los paisajes de los años cuarenta?

En el primer capítulo se habla del arquitecto funcionalista que desarrolló una serie de proyectos sociales para el Estado y se intenta especular sobre probables indicios que le llevan a desencantarse de las ideas socialistas. En el

segundo, se trabaja genealógicamente el modo en que el artista asume, desde su formación, una actitud en contra de la copia de las formas antiguas que luego devendrán en una representación de la arquitectura como ruina. El tercero, trata de dar cuentas de la reactivación de un discurso telúrico, que si bien no están de manera evidente en los textos del autor, si lo encontramos de manera visual en sus paisajes. Por último, el cuarto, trata el diálogo del pintor con el surrealismo.

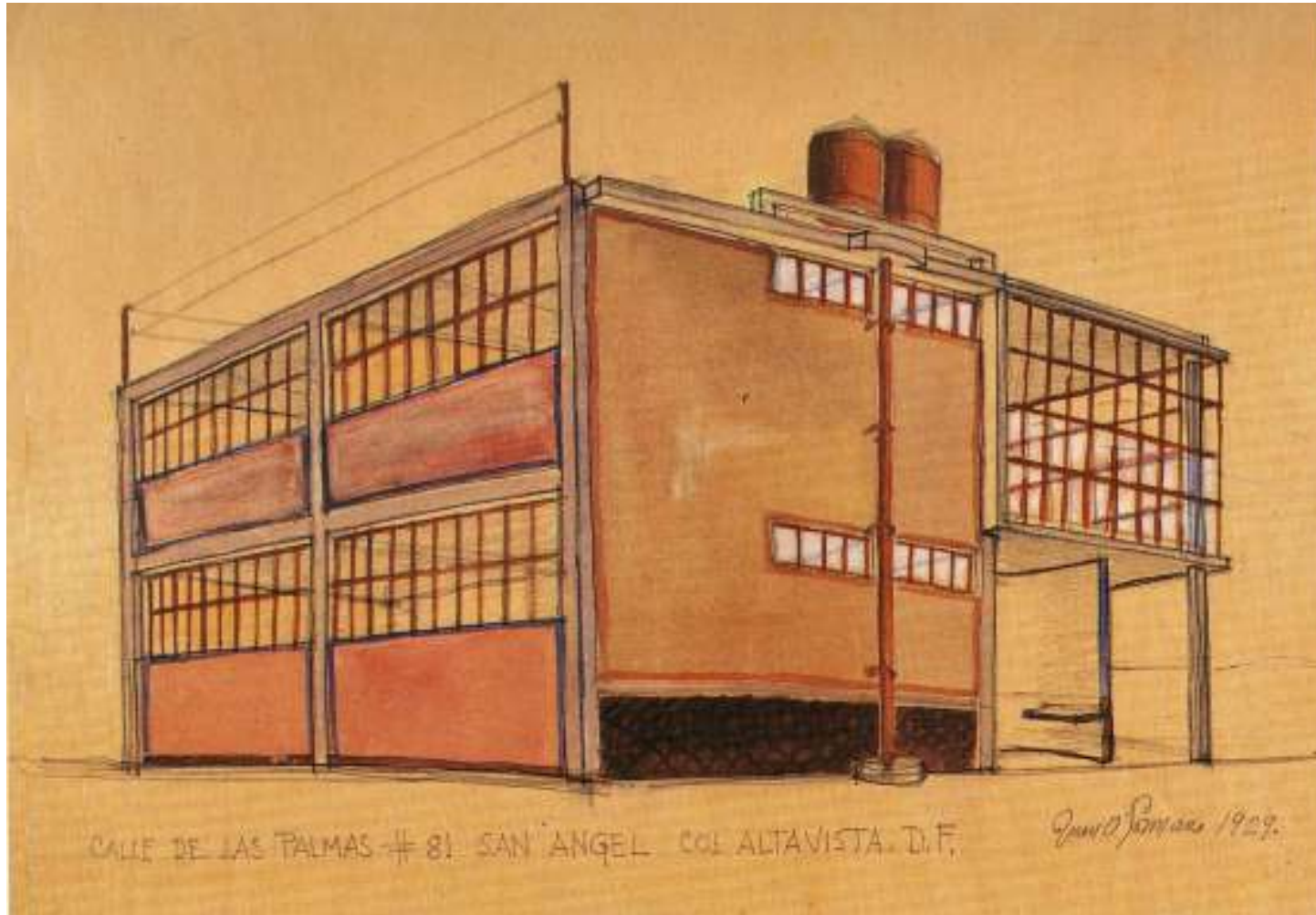


Fig. 2



El arquitecto y la figura geométrica

Compañeros, la geometría se inventó para que el hombre se sirviera de ella en toda su obra de lucha contra la naturaleza. La casa, las hojas de papel, una rueda, la puerta, un vaso, una botella, la silla, y en general todos los instrumentos son producto de la geometría...⁴

Juan O’Gorman

Cuando Juan O’Gorman hizo lo que se conoce como la primera casa funcionalista de México (Fig.2), su interés era realizar no una construcción de tipo arquitectónico sino una ingeniería donde la casa fuera una “máquina para habitar”.⁵ Estaba convencido de que los edificios elaborados a partir de las

⁴ *El arte “artístico” y el arte útil*, México, s/e, 1934.

⁵ Luna Arroyo Antonio, *Juan O’Gorman: Autobiografía, antología juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*. México, Pintura Mexicana Moderna, 1973, p. 98.

nuevas técnicas de construcción⁶ cubrirían las necesidades de habitación que otros estilos tradicionales académicos, como el neocolonial, no habían logrado. Con el funcionalismo, cuyo presupuesto principal es que la forma del edificio es resultado de la función; al mismo tiempo que lograr una relación de eficiencia entre el individuo y el edificio; elaboró una construcción útil. Juan O’Gorman fue un joven radical de una nueva generación de arquitectos que se propuso “destruir y acabar con los moldes y los clichés del formalismo académico, que no podía prescindir de copiar ó inspirarse en los estilos del

⁶Cuando hablo de racionalismo arquitectónico me refiero a la arquitectura funcional y el estilo internacional cuyos presupuestos están en contra de la ornamentación y utilizan técnicas constructivas heredadas de la revolución Industrial. El racionalismo arquitectónico surge después de la segunda guerra mundial sobre una variedad de propuestas arquitectónicas, entre ellas el funcionalismo, que fueron derivando en un estilo internacional. Esta arquitectura plantea un esqueleto estructural del edificio, una predilección por formas geométricas simples y ortogonales, diseño de forma y empleo de color en lugar de ornamento y el uso limitado de materiales como acero, hormigón y vidrio. Ver Argan Carlo Giulio, *El arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid, Akal, 1991. p. 248-249.

pasado”⁷. Como alumno de Guillermo Zárraga y José Villagrán, se formó bajo una arquitectura de nuevas ideas que lo orientaron hacia el funcionalismo. La lectura de Le Corbusier y Adolf Loos durante los años de su formación fue fundamental para entender la arquitectura como una “ingeniería de edificios”. Construyó su casa sobre la idea de un programa y empleó los elementos más indispensables para lograr una “máquina de habitar” que fuera útil para cubrir las necesidades más básicas y objetivas del hombre⁸. Con los materiales más baratos como el concreto armado, el vidrio y el acero; y quitando todo tipo de ornamentos eliminaba la

⁷ Juan O’Gorman, “Notas sobre arquitectura” en *La palabra de Juan O’Gorman. (Selección de textos)*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, p. 136

⁸ Aplicó lo que el ingeniero Cuevas decía, era una ingeniería correcta y lo que Zárraga le había enseñado “Ser lo más posiblemente fiel a la necesidad humana del 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” En *Autobiografía, Op .Cit.*, p. 98

finalidad de obtener una obra bella, sino eficiente. Para el joven arquitecto, éste era el medio a través del cual era posible lograr una vivienda acorde con el “sujeto moderno”, aquel que se había liberado del sometimiento con la revolución mexicana y que podría disfrutar de condiciones de vida dignas. En esos momentos, O’Gorman estaba convencido de que su labor como arquitecto ayudaría a proporcionar el soporte material, la estructura, el edificio, que haría posible la formación del nuevo sujeto mexicano.

Fue durante esos años cuando conoció al pintor Diego Rivera, probablemente durante su gestión como director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. “Esta relación no sólo coadyuvó a inclinar más la vocación de Juan hacia la pintura, sino también contribuyó a relacionarlo con el medio artístico y ciertas áreas de ideología socialista, pertenecientes al ala más

liberal del sector gubernamental.”⁹ La relación del funcionalismo con las ideas socialistas fue establecida por el pintor desde el momento en que O’Gorman le enseñó su primer ensayo funcionalista. La casa generó un gusto estético al muralista e inmediatamente le hizo ver que ese “máximo de eficiencia por el mínimo de esfuerzo” permitiría la reconstrucción rápida tan necesaria para el país¹⁰. Gracias al impulso de Rivera, Juan O’Gorman pudo utilizar los principios funcionalistas de sus casas habitación como la base para el diseño de construcciones con un fin social.

En 1932 con la construcción de las primeras escuelas de tipo funcionalista en la ciudad de México, O’Gorman se integró al proyecto de educación socialista como Jefe del

⁹ Enrique del Moral “Juan O’Gorman” en *El hombre y la arquitectura. Ensayos y testimonios*, México, UNAM, Facultad de arquitectura, p236.

¹⁰ *Autobiografía, Op.Cit.*, p. 102.

Departamento de Edificios de la Secretaría de Educación Pública, que dirigía Narciso Bassols. Se concentró sobre las necesidades más esenciales de la habitación, desplazando la belleza y lo artístico¹¹. Aquí lo sentimental fue asociando a la enfermedad por la falta de equilibrio entre las facultades humanas. Según él esta arquitectura, guiada sobre le medio de la técnica y el orden, podría combatir las enfermedades “para establecer la verdadera armonía, armonía mecánica y humana”¹² que libraría al hombre de los fanatismos. La intención fue crear un espacio que expresaría la forma lógica y coherente que permitía el desarrollo del equilibrio en el ser humano. Es decir, se pensaba que la educación racionalista en conjunción con la ingeniería funcional encauzaría la naturaleza

¹¹ *Cfr.* Entrevista a Olga Sáenz en *La palabra de Juan O’Gorman, Op.cit.*, p. 12

¹² Juan O’Gorman, “Conferencia en la Sociedad de Arquitectos Mexicanos”, *Íbidem*, p. 114.

contenida en los niños para conformar la identidad del mexicano. Según Le Corbusier, una arquitectura lógica y coherente debía conducir sus acciones hacia un comportamiento ético, es decir, uno que impediría la revolución. Aquí la conducta era transmitida en primera lugar por la arquitectura y, en ese sentido, la actividad del arquitecto se volvía fundamental para el cambio social.

En esos años, empapado por las ideas socialistas, O'Gorman mantuvo una actitud de izquierda, realizando proyectos utópicos con fines colectivos que pretendían solucionar los problemas más esenciales de habitación para las mayorías. Sobre esta línea participó en el proyecto socialista del estado. En 1933 en la misma Secretaría formó parte de un grupo de arquitectos radicales que fundaron la Escuela

Superior de Construcción¹³. Dicho espacio fue diseñado a partir de un replanteamiento de la enseñanza técnica dirigida hacia las masas. El propósito era establecer vínculos de cooperación y solidaridad a la vez que lograr un espacio de industrialización que capacitara a los alumnos para incorporarse a la vida productiva. El programa de estudios, basado en la teoría y práctica, orientaría la homogeneización de los alumnos pues “No se dirige al individuo sino a la organización de la producción. Se concentra sobre los conocimientos sistemáticos de la historia de la arquitectura,

¹³ Ideada desde 1932, la Escuela Superior de Construcción fue la alternativa del estado para preparar a profesionales en construcción que no podían recibir educación universitaria. Había formado parte de la “Escuela de Altos Estudios” de la SEP en la Escuela Nacional de Maestros Constructores en 1922 y la Escuela Técnica de Constructores de 1927. Con ello se permitía mejoras de vida para un posible desarrollo industrial. *Cfr.* Rafael López Rangel, *Orígenes de la arquitectura técnica en México, 1920-1933*, México, UNAM, Unidad Xochimilco, 1984.

que tienden a la comprensión del proceso arquitectónico”¹⁴. La definición de la arquitectura funcional, entendida como “Ingeniería de edificios” mantenía en personas como Juan O’Gorman, Álvaro Aburto, Leonardo Noriega Stavoli, Juan Legarreta y Enrique Yáñez, entre otros, una actitud de rechazo a la estética decimonónica y porfiriana. Lo anterior causó una gran polémica que devino en las famosas Pláticas sobre Arquitectura de 1933. En este espacio O’Gorman explica algunos de los puntos de vista que formaron la orientación de la Escuela Superior de Construcción. Allí menciona que la arquitectura debe ser correspondiente con la vida real, a saber, las condiciones económicas y sociales junto con las condiciones materiales. Es decir, la arquitectura debía ser congruente con la situación económica actual y sumarse a “la

¹⁴ *Ibidem*, p. 114.

necesidad que tiene el capital de producir un interés y de gastar este interés en nuevas inversiones y, por lo tanto, de emplear los medios técnicos para obtener esto...”¹⁵. Esta necesidad del capital en invertir en los nuevos procedimientos técnicos se mantiene en estrecha correspondencia con el proyecto de industrialización que había impulsado el gobierno de Calles.

Una de las críticas que se le había hecho a las construcciones funcionalistas es que imitaban los modelos de la arquitectura nórdica, sueca o alemana. La respuesta que Juan O’Gorman dio en esas pláticas es que en realidad, la ingeniería de edificios aplicaba los conocimientos científicos de composición y construcción “Si la forma del edificio que sería el simple resultado de la aplicación técnica fuera semejante a

¹⁵ Juan O’Gorman “Conferencia en la Sociedad de Arquitectos Mexicanos”, *Ibidem*, p. 115.

la forma de los edificios suecos o alemanes, querría decir simplemente que las necesidades, los procedimientos constructivos y las condiciones económicas en ambos lugares eran también semejantes”¹⁶ O’Gorman creía que el papel de la educación y la industria era universalizar cada día más al hombre, quien podía acceder al bienestar social a través de la técnica. En ese sentido la arquitectura también debía internacionalizarse puesto que los materiales como el concreto armado y el acero estructural eran sistemas de construcción internacional¹⁷.

El entusiasmo por el funcionalismo no duraría mucho tiempo. O’Gorman se retiró de la arquitectura porque en algún momento su aplicación le pareció arbitraria al no cubrir las necesidades que prometía resolver, “... se llegaron a hacer

¹⁶ *Ibidem* p. 112.

¹⁷ *Cfr. Idem.*

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”, los contratistas confundían “el máximo de eficiencia por el mínimo de esfuerzo con el máximo de rentas por el mínimo de inversión”¹⁸. De este modo, O’Gorman renunció a la arquitectura alrededor de 1938, según él porque se dio cuenta de que el funcionalismo benefició más a los empresarios capitalistas que promovieron este tipo de construcciones para enriquecerse. Utilizaron de manera arbitraria los presupuestos funcionales y, con materiales de poca calidad, proyectaron pequeños espacios contrarios a cubrir las necesidades básicas a costos elevados. En realidad, también el joven arquitecto, durante buena parte de esa década, se vio beneficiado por el

¹⁸ Entrevista de Olga Sáenz, *La palabra... Op.cit.*, p. 15.

impulso que el estado había dado al funcionalismo. Resulta interesante pensar en las condiciones que llevaron a O’Gorman a desencantarse de la “ingeniería de edificios”.

Su posición progresista le permitió una participación activa dentro de la SEP. A la par que construía las casas habitación de sus conocidos y amigos, se mantuvo como profesor de la cátedra de Teoría de la Arquitectura en la nueva escuela de construcción y en 1936 fue nombrado miembro del Consejo Nacional de la Educación Superior y de la Investigación Científica. Entre las actividades que realizó para este organismo fue la revisión de establecimientos educativos en los diferentes estados de la República para hacer un análisis sobre la situación educativa que existía en cada uno de ellos. Formuló los programas de distintas materias de las escuelas secundarias, preparatorias y regionales campesinas. Esta

investigación sobre el estado de la educación superior tenía como fin establecer en 1937 la unificación de los establecimientos educativos en todo el país¹⁹. La participación de nuestro personaje muestra el interés y la convicción sobre la normalización y homogeneización a través de la educación. Sin embargo, en 1938 hubo causas que modificaron las actividades del Consejo bajo el argumento de la reducción de gastos de la Federación que a su vez disminuyó el número de empleados. En ese mismo año un acuerdo presidencial anuncia la repentina baja de algunos de los miembros del consejo y el cese de las actividades de Juan O’Gorman²⁰. Esta puede ser una de las causas que motivaron al desencanto de las ideas socialistas que, poco a poco, devinieron en un abandono por la arquitectura funcional.

¹⁹ Archivo de la Secretaría de Educación Pública, Expediente 3. Foja 1

²⁰ *Idem*

En el mural de *La conquista del aire por el hombre*, pintado entre 1937 y 1938 O’Gorman realizó una crítica al clericalismo y al fascismo. Allí representó una alegoría antifascista “haciendo aparecer a Mussolini y a Hitler como dos dragones que salían de una vieja torre feudal”²¹. La obra fue destruida y después de esta experiencia fue difícil que O’Gorman adquiriera otros encargos de pintura mural.

El curso que había tomado el panorama internacional alejó a O’Gorman del socialismo. El pacto germano-soviético causó conmoción al hacer visible el quiebre de los lindes entre el comunismo y el fascismo. Estos estados totalitarios, guiados sobre el discurso del marxismo “oficial”, amenazaban con una nueva guerra. La Revolución Soviética se había convertido en un completo fracaso y el denominado “socialismo marxista” se

²¹ *Autobiografía, op.cit.*, p. 134.

posicionaba como fenómeno ideológico en la cultura política de izquierda. Se desvaneció la idea de un progreso fundado sobre el avance tecnológico y el desarrollo industrial. O’Gorman comprendió que los espacios creados bajo las premisas del funcionalismo en realidad tendían a homogeneizar la población e imponían un dominio sobre sus particularidades

En la arquitectura funcional mecánica, la solución del problema arquitectónico requiere del pensamiento técnico, llamémosle *lineal lógico y ordenado*, dirigido hacia un fin preciso; requiere como medios la *estandarización* y, para hablar en términos más generales, el *taylorismo* de los procedimientos y la espacialización del trabajo desde el proyecto hasta la construcción [...] como procedimiento es adverso a la libertad de expresión artística y no permite el juego fluido de fantasía necesaria como medio de expresión humana. En los extremos de esta contradicción están, por un lado las fábricas y, por el otro, los monumentos.²² (el subrayado es mío)

²² Juan O’Gorman, “Arquitectura funcional” en *La palabra... Op.cit.*, p. 122. (subrayado mío)

De este modo O'Gorman hace una crítica a los fundamentos ideológicos sobre los que opera la revolución socialista y su discurso oficial que se anquilosa. Ve la contradicción de un discurso nacionalista que reproduce una arquitectura de valores universales. De ver la arquitectura técnica como la vía que resolvería los problemas de las mayorías, en el fondo establece un pensamiento lógico que conduce a los individuos hacia la estandarización.

Dicho panorama conduce al artista mexicano hacia una reelaboración de su concepción espacial a lo largo de los años 40. Elaboró un discurso sobre la descentralización espacial que se opone a la proyección de un tiempo y un espacio homogéneo. Así se concentra en establecer otro tipo de ordenamiento donde la ruina y el fragmento devuelven una

multiplicidad de experiencias generadas a partir de una lógica del instante.

Si bien O'Gorman dice que se retiró de su profesión alrededor de 1938, me parece que, en realidad, sólo renuncia a su actividad como constructor de edificios. Su interés por la arquitectura nunca desaparece pues lo traslada en su pintura. Allí es donde comienza a confrontarla, a elaborarla y a proponer su visión de la misma. Es en este sentido que me interesa abordar su paisaje como la arquitectura donde va construyendo un discurso sobre la descentralización espacial.

Entonces, enfocaremos la perspectiva del artista como un sujeto cuya actitud también está determinada por la experiencia de la guerra. Su obra encarna el padecimiento de una nueva sensibilidad. El mito de la utopía social, generado a partir de las modernas técnicas de construcción, se trasladó en

el artista a una representación de la ciudad donde la decadencia de sus edificios anuncia una destrucción material sin precedentes.



Fig. 3

II

“matar a los vivos para vivir de los muertos”

Para finalizar ese asunto penoso
que provoca actualmente
discusiones bizantinas, les digo a
ustedes que me declaro amigo del
salitre que destruye los
monumentos arqueológicos, ya
que el hombre no tiene la
posibilidad o la inteligencia de
destruirlos...

Juan O’Gorman ²³

Como se sabe Juan O’Gorman había sido uno de los principales exponentes de la arquitectura funcional. Pero, en 1939 renunció al racionalismo arquitectónico para luego concentrarse en su labor como pintor. Si bien es cierto que se

²³ Juan O’Gorman, *El arte “artístico” y el arte útil*, México, s/e, 1934.

retiró de la construcción de edificios, en realidad, su interés por la arquitectura nunca desapareció puesto que su postura y los intereses que tuvo en cuanto a su profesión fueron trasladados a su pintura. Ese fue el sitio donde comenzó a confrontar, a elaborar y a proponer su visión de la arquitectura. Es en este sentido que me interesa abordar su paisaje como la arquitectura donde va construyendo, mediante capas de pintura, estratos que elaboran un discurso sobre una descentralización espacial.

Las obras de los años cuarenta y cincuenta denotan este desencanto por la arquitectura. En ellas es posible ver cómo el estilo antiguo y el moderno se funden para crear un ambiente desolador. Aparecen paisajes de ciudades en ruinas y geografías estériles o espacios que enmarcan una ciudad decadente atravesada por tubos, tales como: *Camino perdido*

(1939), *Ciudad podrida* (1940), *Consumatum est* (1945), *De unas ruinas nacen otras ruinas* (1949) y *Proyecto de monumento fúnebre al capitalismo industrial* (1943). En ésta última (fig.3) el artista muestra una pila de edificios de diferentes órdenes estilísticos formando lo que parecería una ciudad-industria. Aquí los distintos géneros arquitectónicos se supeditan a una maquinaria que trabaja para sí misma y, beneficiándose de los productos naturales, convierte el entorno geográfico en material de desecho. Su decepción por fracaso de los presupuestos funcionalistas lo llevó a representar los estilos arquitectónicos como ruinas que forman estratos al paso de los años. La idea que O’Gorman se formó sobre la ruina se localiza desde la conferencia a la Sociedad de Arquitectos de 1933. En este capítulo se tratará

de hacer un análisis de las mismas para hacer un rastreo genealógico de la noción que O’Gorman se formó de la ruina

Esta manera de representar los edificios como una acumulación de distintos estilos arquitectónicos es algo que Juan O’Gorman va a desarrollar desde su formación como arquitecto. Tales ideas podemos ubicarlas desde las pláticas que organizó la Sociedad de Arquitectos Mexicanos en 1933 donde Juan O’Gorman defendería las “cajas con agujeros” de sus escuelas primarias y la directriz que tomaría la recién modificada Escuela Superior de Construcción. En este capítulo dedicaré varias páginas al análisis de esta conferencia para rastrear genealógicamente la noción que O’Gorman se formó sobre la *ruina*. En estas pláticas hizo una diferencia tajante entre los factores subjetivos o espirituales y los factores objetivos o esenciales que participan dentro de un proyecto

arquitectónico. Define a los primeros como las condiciones sentimentales que forman parte de la vida de cada individuo. Los diversos gustos y sentimientos son generados mediante las circunstancias que se derivan del tipo de trabajo y el modo de vida, es decir, el resultado de la correspondencia entre educación, deseos y ocupaciones. En cambio, las necesidades esenciales son indispensables para cualquier ser humano, exactos y precisos. Para O’Gorman, dar cabida a las necesidades sentimentales de un individuo en la arquitectura lo era en detrimento de las necesidades fundamentales que quedaban subordinadas a un capricho personal²⁴. Construir edificios atendiendo a la diversidad de gustos producía un desorden como consecuencia de la falta de concordancia entre

²⁴Juan O’Gorman “Conferencia en la Sociedad de Arquitectos Mexicanos”, *Op. Cit.*, p. 104.

múltiples sentimientos que no tenían una base común a todos los hombres.

En las mismas pláticas, el arquitecto Federico Mariscal defendía una posición contraria, decía: “Satisfacer necesidades humanas implica llenar las aspiraciones espirituales o inmateriales [...] La arquitectura deja de ser Bella Arte si se le limita a satisfacer -sólo- necesidades materiales, y por lo tanto a no referirse al ser humano en su totalidad.”²⁵ La querrela entre los jóvenes radicales que demandaban una arquitectura como ingeniería y los arquitectos tradicionalistas que optaron por la belleza de los edificios, tiene sus resonancias desde que Francisco Javier Callavari modificó los planes de estudio en la Academia Nacional de San Carlos en el siglo XIX al incluir

²⁵ *Pláticas sobre arquitectura*. Folleto publicado por la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, 1934 en Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O’Gorman: Arquitecto y pintor, op. cit.*, p. 37.

dentro de los programas materias científicas para la construcción de obras propias de la ingeniería civil dentro de la arquitectura. El reconocimiento de Ingeniero-Arquitecto no fue bien recibido pues se veía al arte, en palabras de Antonio Rivas Mercado como un elemento distinto de lo social, lo político, lo religioso, así como de la ciencia²⁶. Siendo un arquitecto “ecléctico universal” Rivas Mercado había estudiado en L'École de Beaux Arts en París y presentado un examen en el país para ejercer su profesión como ingeniero-arquitecto. Su enfoque ecléctico le dio la posibilidad de explorar un nuevo lenguaje a través del dominio de varios estilos que se basan en un entendimiento de la arquitectura bajo la consigna romántica del “arte por arte”. Si bien no fue un teórico y crítico en arquitectura, si difundió las ideas de

²⁶ Cfr. Íbidem, p. 38.

algunos tratadistas como Julien Guadet, Eugène Viollet-le-Duc, Charles Garnier y John Ruskin. Las ideas que ampliaron estos autores sobre el eclecticismo, el racionalismo y el nacionalismo constituyeron un paso indispensable para un cuestionamiento sobre el papel de la arquitectura; luego de que sus discípulos Nicolás Mariscal y Samuel Chávez renovaron los planes de estudio, sobre una línea nacionalista, cuando Rivas Mercado fue director de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1903. Ese plan de estudios permanecería hasta 1924 formando a la mayoría de los arquitectos que se dirigieron sobre la corriente nacionalista²⁷.

Ya en el siglo XX la reunión de un grupo de estudiantes, artistas e intelectuales en el Ateneo de la Juventud en 1909,

²⁷ Cfr. Martha Olivares Correa, *Primer director de la Escuela de Arquitectura del siglo XX : a propósito de la vida y obra de Antonio Rivas Mercado*, México, IPN, 1996,

inició una actividad crítica que cuestionó los conceptos positivistas de la cultura oficial. Su propuesta fue generar una apertura cultural que se nutriera de la reflexión histórica del pasado y la renovación de las humanidades con las últimas expresiones artísticas y las corrientes ideológicas de Europa. A partir de la práctica de conferencias buscaron extender estas ideas hacia el pueblo²⁸. Algunos se orientaron hacia las tradiciones culturales del país haciendo un análisis histórico de su circunstancia nacional. En el terreno arquitectónico Jesús Tito Acevedo inició la defensa del patrimonio documental, en contra de la arquitectura ecléctica y afrancesada del porfiriato, al proponer el arte colonial como el principio de un nuevo

²⁸ José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes, Pedro Enríquez Ureña, Antonio Caso, Alberto J. Pani y Jesús Tito Acevedo fueron algunos de sus miembros. Primero se reunieron bajo el nombre Sociedad de Conferencias. En 1909 amplían la forma de conferencias y toman el nombre de Ateneo de la Juventud Cfr. Enrique Krauze, *Caudillos culturales de la Revolución Mexicana*, México, Siglo XXI, 2000, pp. 46-49.

estilo nacional basado en la herencia histórica local. Aunque sus proyectos tienen una orientación academicista, en sus discursos habla sobre una nueva arquitectura que integra elementos de la tradición virreinal con el sistema constructivo acorde a la actualidad tecnológica; para lograr un estilo arquitectónico distintivo del país que se identificara con su presente cultural. Federico Mariscal continuó esta propuesta de una estética colonial también sobre el conocimiento histórico. Fomentó el estudio del patrimonio arquitectónico por medio de “un registro metódico, a través de fotografía, dibujo y recopilación de informes históricos”²⁹. Mariscal asumió una “ortodoxia clasicista” al tratar al estilo virreinal como la forma que da sustento a la cultura local, aunque no operara para el momento presente. De tal manera que su

²⁹ Enrique de Anda, *Arquitectura de la Revolución Mexicana: Corrientes, y estilos en la década de los veinte*, México UNAM, IIE, 2008, p. 123.

propuesta actúa sobre la reincorporación de las cualidades de los estilos, donde “no hay nada que inventar, lo único que resta es ejercer una limpia disciplina de reproducción plástica”³⁰. Si Jesús T. Acevedo había tratado de integrar las formas pasadas con las técnicas modernas, Federico Mariscal siguió la línea donde lo nacional consiste en la reproducción formal de estilos arquitectónicos que abraza “el pasado como refugio y no como estímulo a la reflexión crítica”³¹.

Cuando Juan O’Gorman inició sus estudios a principios de los años veinte, la enseñanza de la arquitectura se iniciaba con los órdenes clásicos: Grecia, Roma y el Renacimiento, luego el neoclásico francés para terminar con el neoclásico mexicano. El método consistía en una serie de copias de los órdenes clásicos antiguos que aparecían en las enciclopedias

³⁰ *Ibidem*, p. 125.

³¹ *Idem*.

de arquitectura. “La biblia de los profesores de composición, en esa época, era el Vignola [...] Y a nosotros nos recomendaron el libro de Vignola como la piedra filosofal, para todo proyecto en la clase de composición arquitectónica, en el primer año. El Vignola nos servía entonces a los alumnos de la escuela, como libro de cabecera para hacer proyectos”³².

Dentro de este panorama arquitectónico, otro sector de la escuela se orientaba hacia la renovación de algunos conceptos que criticaron fuertemente la arquitectura entendida como bella obra de arte. Tomando en cuenta las nuevas tendencias que tenían su germen en Europa, maestros como José Antonio Cuevas, Guillermo Zárraga y José Villagrán actualizaron los planes de estudio. Basados en una lectura crítica de las teorías francesas de arquitectura, principalmente,

³² *Autobiografía, Op.cit.*, p. 92-93.

dirigieron las premisas de la arquitectura funcional. Para ellos, la arquitectura no debía copiar los estilos de otras épocas sino construir sobre las necesidades actuales y con los materiales de su tiempo³³.

Al final de su discurso, en las mencionadas pláticas, Juan O’Gorman incluyó algunos fragmentos de los personajes que buscaron un mejoramiento social en los problemas arquitectónicos de su época y, entre ellos, cita unas palabras de Viollet le Duc

“Dar un programa definido, después mejorarlo lo más posible y después, cuando están hechos los planos que llenen las necesidades, preguntar al artista, o al arquitecto, o al que los haya hecho, sea quien fuere, la razón de cada cosa.
Las columnas de esta fachada, ¿Por qué?[...]
Los mármoles sobre este muro ¿Por qué?
Los broncees ¿Por qué?
Y si él les contesta a ustedes alguna vez: ¡Ah! Pero nuestro gran arte nos dice, no dejen que los engañe, pues la única regla de este

³³ Cfr. *Íbidem*, p. 93; José Villagrán, *Teoría de la arquitectura*, México, INBA, 1964.

famoso arte llamado arquitectura es el de *no hacer nada sin la razón*”³⁴ (subrayado mío)

Este arquitecto fue importante para la formación de la escuela racionalista. Le Duc asumió una actitud contraria a los presupuestos que imperaron en L’École de Beaux Art y negó los métodos clasicistas de la enseñanza oficial que, mediante moldes y fórmulas, reincorporaban el estilo formal de la arquitectura antigua sobre una finalidad decorativa. Su formación arquitectónica estuvo basada en el dibujo directo de la naturaleza, los monumentos y los edificios históricos. Los estudios que efectuó se encaminaron sobre una investigación histórica que vuelve al pasado arquitectónico para tomar de él sólo los elementos prácticos, especialmente de orden

³⁴ Juan O’Gorman, “Conferencia en la Sociedad de Arquitectos Mexicanos” *Op.cit.*, p. 117.

constructivo, que pueden operar en el presente³⁵. En *Entretiens sur l'architecture* afirma que, aunque existieron los recursos para construir, el siglo XIX no tuvo arquitectura puesto que era difícil encontrar “un ejemplo de verdadera aplicación de los considerables medios que disponemos ¿Qué es lo que nos falta para dar un cuerpo, una apariencia original a todas estas exigencias? ¿No será, simplemente un método?”³⁶ Su postura se orienta a formar una conciencia histórica de la arquitectura que se interesa por el pasado en función de su actividad operativa en el presente. Este método parte de una lectura crítica de los vestigios antiguos para identificar los principios y las causas generadoras de los estilos, en vez de tomar sólo sus aspectos formales. El análisis sobre

³⁵ Cfr *La idea de arquitectura: Historia crítica desde Viollet le Duc a Perisco*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1976, p. 11.

³⁶ *Íbidem*, p. 14.

las características estructurales de los edificios góticos dejó ver que este estilo fue el resultado de una fusión entre los sistemas de construcción griego y romano, que devino en un conjunto de “fuerzas activas” no empleadas durante la antigüedad; un nuevo sistema constructivo donde “actúan pesos verticales, fuerzas oblicuas y reacciones equilibradoras que constituyen un nuevo principio estructural arquitectónico”³⁷. A esto se refiere Viollet le Duc cuando sostiene que cada elemento debe estar dispuesto sobre una razón que de manera científica logra abstraer los rasgos esenciales que fundamentan cualquier estilo. Esta conciencia de la asimilación de las estructuras y los sistemas arquitectónicos del pasado como una función operativa en el presente es algo que retomará la nueva generación de

³⁷ *Íbidem*, p. 20.

arquitectos mexicanos que optaron por una arquitectura funcional. Utilizaron los nuevos métodos y sistemas estructurales de la ingeniería moderna, siguieron un modelo de arquitectura racional que intentaría establecer una relación de eficiencia entre el individuo y el edificio para lograr una construcción, sobre todo, útil.

El grupo de arquitectos de izquierda, que dirigió el programa de la Escuela Superior de Construcción, encaminó la pugna entre el arte y la ciencia hacia un extremo radical. Anularon las posibilidades plásticas de las formas y los volúmenes simples al establecer el funcionalismo solo como una arquitectura técnica. Bajo frases como “La época maquinista es la nuestra”³⁸ O’Gorman asumió el funcionalismo como la única arquitectura posible para su época. Si la vida

³⁸Juan O’Gorman, “Notas sobre arquitectura” en *La palabra.. Op.cit.*, p. 135.

imponía condiciones económicas y sociales, la técnica debía resolverlas de la mejor manera posible. Estas necesidades podían ser precisadas y medidas a través de la ciencia y, la arquitectura podría resolverlas por medio de procedimientos científicos, con materiales y estructuras hechos para ese fin. Emplear el nuevo sistema constructivo del concreto armado para cubrir necesidades básicas era colocar la obra en “su posición histórica exacta” y darle un “fin cronológicamente correcto”³⁹. Concentrado sobre estas ideas el arquitecto reusó la posibilidad de incluir dentro del programa arquitectónico los factores espirituales y sentimentales que devienen en una obra de arte subjetiva que asocia a un surrealismo lleno de anacronismos estilísticos.

“...esta política, digamos surrealista, es conducida por aquellos que mediante el engaño de la forma o de una moda “que lanzaron”, se

³⁹ Juan O’Gorman, *El arte “artístico” y el arte útil*, México, s/e, 1934.

colocan al margen de trabajo y de la vida, encerrados en sus castillos, entre su montón de basura romántica, de papeles, de ruinas, de arquitectura clásica, para colocar capiteles, en vez de cabezas o cabezas en vez de columnas de piedra, indiferentemente. Bosques dentro de las salas, en vez de muebles o muebles en vez de árboles en los bosques [...] Más aún, a los surrealistas debería gustarles mucho la arquitectura de Gaudí, a donde un salón de fiestas se convierte en cueva con estalactitas y estalagmitas; los muebles son troncos de árboles de concreto, con respaldos de enredaderas de bronce y a los cuales es muy difícil sacudirles el polvo [...] ¡Muera el “arte por el arte! ¡Muera, el “surrealismo”, “el modernismo” anexado y el “folklore”! ¡Mueran todos los fanatismos estéticos y morales que son víboras entre los canastos de flores o ametralladoras detrás de los altares!”⁴⁰

De esta manera critica todo tipo de arte cuya finalidad es satisfacer los factores subjetivos mediante la expresión de una irracionalidad de sentimientos que convierte a los objetos en productos de la moda, el lujo y la curiosidad burguesa. Podría parecer que O’Gorman niega la estética como valor incuestionable de la inteligencia humana cuando, en realidad, habla de estética en los términos de belleza a los que se

⁴⁰ *Íbidem*, p. 20.

refiere la tradición académica impuesta por L’ École des Beus Arts que emplea un repertorio extravagante de estilos antiguos. Ante ello el autor afirma: “...la confusión podrá estar en considerar la estética como el medio y la finalidad de la obra, en vez de considerarla como su consecuencia”⁴¹. Por ello hay un énfasis en proyectar un arte de sencillez acorde con la vida moderna en contra de la estética, entendida como romanticismo individualista y burgués, que tuvo una finalidad absurda y, sobre todo, ajena a las formas del trabajo utilitario de los hombres. Puesto que cada estilo correspondió a necesidades de vida distintas a la del presente, la adopción de un método académico, que se basa en la copia y la inspiración de los estilos del pasado, resultó ineficaz a las necesidades de la vida moderna que demandó espacios útiles, económicos y

⁴¹ Juan O’Gorman, “Conferencia en la Sociedad *Op.cit.*, p. 109.

de buen alojamiento para hombres productivos. En las mencionadas pláticas de arquitectura O’Gorman hizo un llamado a “destruir y acabar con los moldes y los clichés del formalismo académico” pues encontró una imposición de formas sociales y técnicas pretéritas sobre la actualidad. Esta reincorporación de un historicismo ornamental a las fachadas de los edificios nuevos, en realidad, actuaba como el anuncio de las instituciones que engañaban al recurrir a las imágenes de viejas formas de dominio. La recuperación del arte colonial en las construcciones modernas tuvo para el artista un fuerte contenido político, pues su finalidad fue imprimir cierto tipo de respeto por un discurso nacionalista oficial. Así se trató de impresionar al pueblo para entablar una identificación con

estilos anticuados que, contradictoriamente, recuerdan un estado de opresión⁴².

“Copiar o dibujar como una disciplina pedagógica los monumentos de la antigüedad, sean éstos aztecas, mayas, coloniales o más recientes [...] Corresponde a mal informar y a engañar [...] a volverse servil a una tradición y a la arqueología que, por el hecho de ser antigua, no pudo equivocarse nunca y es buena a priori”⁴³

O’Gorman está convencido de que esta aceptación de un repertorio de formas establecidas, a priori, vuelve estéril la actividad del arquitecto al anular la posibilidad de la creación imaginativa. Esta disciplina pedagógica basada en la copia de monumentos resulta una actitud acrítica que asume la utilización de elementos que de por sí ya están dados dentro del lenguaje arquitectónico. De esta manera, para el artista, resulta inútil la actitud sentimental que se inspira en estilos anacrónicos; en los rastros de una arquitectura que ha dejado

⁴² Cfr. *Íbidem*, p. 104.

⁴³ *Íbidem*, p. 108.

de funcionar y que se ha convertido en un estorbo. Si bien Juan O’Gorman aún no emplea la palabra de ruina, si nos habla ya de un “arte arqueológico” visto bajo la fórmula de “el arte por el arte”. Pide que se pierdan los monumentos del mundo, el arte de lujo y todo arte falso que continúe el modelo de “matar a los vivos y vivir de los muertos”.⁴⁴

Después de su renuncia a la arquitectura técnica, hacia los años 40, Juan O’Gorman fue ampliando estas ideas sobre un arte que vive de la repetición arqueológica de formas antiguas y a ella suma la arquitectura funcional también vista como obra de arte. Si bien el funcionalismo, para nuestro autor, había logrado “limpiar, barrer, borrar” las ideas intocables del purismo arquitectónico, destruir los clichés del formalismo académico y liberarse de los anacronismos, luego

⁴⁴ Juan O’Gorman, *El arte “artístico” y el arte útil*, *Op.cit.*, p. 12.

contempló en su programa un orden estético que invirtió los valores de las tesis centrales del funcionalismo radical. De manera que esta arquitectura mecánica comenzó a copiarse como un modelo y aplicarse como una receta estableciendo un nuevo tipo de “neoacademicismo”

Los nuevos clichés han sustituido a los antiguos. Hace medio siglo, en una época que consideramos con toda justicia plenamente decadente, se alineaban los órdenes clásicos renacentistas en todos los proyectos como elementos decorativos insustituibles; ahora los paños lisos de los muros, las ventanas de piso a techo, los edificios en forma obligada de paralelepípedos con dos caras de vidrio y dos cabeceras de muro [...] y un sinfín de recetas conocidas por todos los nuevos elementos insustituibles, son los clichés de la nueva academia sancionada por todos, alabada por los arquitectos sin imaginación, glorificada por aquellos que están por aplicar o que ya está aceptado sin la urgencia de crear nada...⁴⁵

Sobre este orden de ideas la arquitectura funcional fue aceptada como un nuevo molde del cliché académico. Si se había dejado de copiar a la manera francesa de L’Ecole de Beux Arts para inspirarse en el estilo colonial, luego las formas

⁴⁵ Juan O’Gorman, “Notas sobre arquitectura”, *Op.Cit.*, pp. 138- 137.

simples del moderno estilo funcional fueron empleadas como adornos para seguir el mismo patrón académico. Al ritmo de la moda se toma el repertorio de nuevos estilos que sustituyen a los viejos sin un razonamiento sobre sus características estructurales y los diferentes sistemas que devienen en tales formas. La arquitectura construida con este método de copia directa sobre un repertorio formal ya dado, da como resultado una arquitectura infecunda, pues se basa en estilos muertos que se han convertido en las estratificaciones de ideas pasadas.

Ya Viollet le Duc había mencionado que “el arte tiene una juventud y una decrepitud” y su madurez era un punto en el tiempo que media entre el progreso y la decadencia. Según él existían épocas en las que el arte se desarrollaba con mucha energía, pero cuando una obra traicionaba sus principios y se

convertía en un producto de la moda sin ideas ni convicciones, se degradaba así misma y pasaba a un estado de decrepitud “Las naciones caen en la barbarie cuando han desgastado todos los resortes que cohesionan su cuerpo y que establecían la armonía y el justo equilibrio entre sus diferentes partes, de manera semejante al viejo cuyos órganos, dejan de funcionar con regularidad”⁴⁶. El arte en decadencia, para el arquitecto francés, se volvía un estorbo, caía en el olvido y dejaba algunos rasgos, casi imperceptibles, de su existencia. De manera análoga O’Gorman habla de la recuperación de las viejas formas que han dejado de operar y demuestran un estado de decadencia

“La repetición morbosa de las formas empleadas en la antigüedad, en el arte y en la arquitectura, siempre demuestran en la historia un estado de decadencia y

⁴⁶ Ramón Vargas Salguero, “Viollet le Duc, Entretiens sur l’ architecture” en *Anales* Vol. XV, No. 57, 1986, p. 195.

una condición de impotencia para crear un arte vigoroso y moderno.... Además reflejan, sobre todo en aquel que contempla esas obras decadentes, un estado de ánimo deprimente que dispone a la conciencia de los trabajadores a aceptar la explotación del hombre por el hombre.”⁴⁷

⁴⁷ “Departamento central inquisidor” en *La palabra... Op. Cit.*, p. 121.



Fig. 4

III

Los fósiles de la arquitectura

¿No te parece la ciudad de México,
en estos
momentos, con sus millones de
luces, como la falda del Paricutín
después de una bocanada de
fuego?... ahora hay que
preguntarnos: esa pedrería, esa
arena luminosa de los palacios de
nuestra ciudad, de los palacios de
nuestros viejos y nuevos ricos, ¿No
extinguirá, como aquella otra, los
campos y la tierra, agostando las
flores, cubriendo de ceniza
improrrogable la tremenda patria?
José Revueltas⁴⁸

Uno de los paisajes más interesantes, debido a su singular rareza, es uno que Juan O’Gorman realizó aproximadamente en 1943 (fig.4). Se trata de una acuarela sin fecha donde el

⁴⁸ José Revueltas, *Visión del Paricutín: y otras crónicas y reseñas*, México, Era, 1983.

artista elaboró la vista de un terreno montañoso con riscos grandes en lo que parece una zona desierta. En distintos planos y mediante colores ocres, negros, amarillos y rojos representó un ambiente estéril y desolado. Arriba, al fondo, un grupo de volcanes, de los que emergen columnas de humo negro envuelven, en una atmósfera amarilla y apocalíptica, la cadena de montañas que está a un costado. Poco más abajo una enorme grieta negra se abre sobre un terreno muy accidentado, formado por un conjunto de riscos que delinean grandes áreas de sombras. Sobre estas masas rocosas se distinguen huecos, hoyos, cavernas y cuevas que podemos asociar a una arquitectura natural. Más acá un montículo rojizo resalta del resto de los elementos de la pintura. Delante de éste, sobre pequeños cerros de arena, se sitúan otros pequeños conjuntos de rocas que se diluyen entre la tierra.

Estos tienen una forma arquitectónica más elaborada, pues de repente parecen los restos de casas y torres erosionadas y sepultadas por el paso del tiempo. El paisaje, visto en su totalidad, da la sensación de mostrar un panorama de pueblos y montañas incendiadas en una catástrofe natural. Lo que más llama la atención de esta obra, y resulta muy curioso, es que no está pintada sobre un papel sino encima de una invitación a una exposición de pintura que se realizó en octubre de 1943. Debajo de las capas de la acuarela se identifican algunas de las letras. A partir de estos indicios podemos reactivar el sentido del texto que se mantiene, más o menos, oculto detrás “La Dirección General de Educación Estética de la Secretaría de Educación Pública se complace en invitar a usted a la inauguración de la exposición Pintura Europea en los siglos XV

al XIX... tendrá lugar en la Gran Sala de Exposiciones del Palacio de Bellas Artes... octubre de 1943...”

Esta obra me resulta interesante por varios motivos: uno de ellos es la asociación que establece entre la arquitectura y la naturaleza de las rocas; otro, el tema de un paisaje representado bajo un escenario de catástrofe; un tercero, y quizá el más importante, es la manera en la que el artista hace una sobre posición intencionada de estratos donde las capas de acuarela ocultan y, a la vez, dejan ver la materia que permanece detrás. No sería tan aventurado decir que hay una gran probabilidad de que lo representado aquí sea motivado por la erupción del volcán Parícutín que dio inicio en 1943. Me parece que desde aquí podemos indagar sobre el interés que tiene el artista por los discursos telúricos,

tectónicos, vulcanológicos y geológicos que lo llevan a elaborar visiones catastróficas de las ciudades durante esa década.

Desde el mes de febrero de 1943, sobre las cadenas montañosas de la sierra michoacana, los habitantes del pueblo del Paricutín vieron surgir una gruesa columna de humo negro en el llano del “Quitzocho”. Precedido de fuertes temblores locales y extraños sonidos subterráneos, vieron que la tierra se abría en una enorme grieta de la cual emergían piedras calientes, montículos de arena, chispas y cenizas. De repente comenzaron violentas y repetidas explosiones acompañadas de sonidos estruendosos y la humareda se convirtió en una chimenea de detonaciones gaseosas. Se trataba de un mecanismo eruptivo que dio inicio al nacimiento del Paricutín. Su crecimiento vertiginoso marcó una altura de 10 metros dos horas después de su nacimiento y al día siguiente había

alcanzado los 80 metros. En el transcurso de unas horas el levantamiento intempestivo del cono había cambiado la topografía del territorio, cubriendo el espacio de rocas volcánicas y capas de arena que le dieron al paisaje un aspecto sombrío⁴⁹.

Las noticias de que la tierra se había resquebrajado para dar paso al nacimiento del un volcán fueron rápidamente difundidas. De inmediato diversos especialistas, artistas e intelectuales llegaron a la zona para estudiar el fenómeno⁵⁰. El Dr. Atl estudió, dibujó y anotó las observaciones que realizó

⁴⁹ Cfr. Dr. Atl, *Como nace y crece un volcán: el Paricutín, 1943-1950*. México, Editorial Stylo, 1950.

⁵⁰ El director del Instituto de Geología, Ezequiel Ordoñez fue de los primeros en hacer registros del fenómeno ver “El volcán de Paricutín” en *Irrigación en México*, 1943 Vol.2 4, No.4, p.5-36; “The new volcano of Paricutín” en, *International Intellectual Interchange, Institute American Studies, University of Texas*, 1943, pp. 62-78; *El volcán Paricutín*, México, E. Fantasía, 1947. Sobre el tema hubo numerosos artículos en distintas revistas *Irrigación en México* y *Novedades*, además de las crónicas de los periódicos como las de José Revueltas *Visión del Paricutín: y otras crónicas y reseñas*. México, Editorial Era, p. 15-24.

durante la actividad del volcán que fue violenta durante los primeros dos años. Además de sus positivas apreciaciones por la admiración del espectáculo, nos describe, también, una atmósfera de pesadez: “...el sol iluminó un paisaje más gris que todos los grises que pudieran encontrarse en el universo. Las cataratas de ayer lo cubrieron todo, y todo parece dormir bajo un manto de muerte.”⁵¹ Las explosiones habían dejado un territorio cubierto por diversas capas de arena y amenazado por grandes corrientes de lava en medio de un cielo espeso que, a los ojos del artista, describen un ambiente devastador. Desde julio de 1943 “El pueblo del Paricutín ha sido sepultado bajo mantos espesos de una arena gris con las primeras lluvias se volvieron muy pesados y destruyeron la mayor parte de los techos de las casas. La gente sigue viviendo

⁵¹ Dr. Atl, *Op. Cit.*, p. 53.

bajo aquellas cuevas de arena movediza”⁵². Meses después, “Los primeros días de 1944 el pueblo del Paricutín dejó de existir: gruesas capas de lava lo cubrieron totalmente”⁵³ La potente violencia con la que el volcán emergió modificó de manera radical el territorio de la zona. Al paso de los meses, los frecuentes derrumbes del cráter y el surgimiento de masas subterráneas produjeron, en cuestión de horas, diversos

⁵² *Íbidem*, p. 34

⁵³ El destino que siguió el pueblo de Parangaricútiro, municipio de la localidad, fue exactamente el mismo: Como por el mes de junio nuevas corrientes nacidas más arriba de Zapichu se deslizaron como serpientes hasta llegar un poco arriba del camposanto de San Juan y penetraron con mucha lentitud por las calles quemando las casas y cubriéndolas completamente de rocas [...] una nueva corriente las rebasó, quemó el puente de San Miguel, que está en la parte sur del poblado y penetró con impetuosidad hasta llegar a la iglesia, después de cubrir muchas calles y casas. La lava avanzó sobre el costado sur del templo, luego lo rodeó por la parte oriente, derrumbó el muro posterior, entró en las naves y siguió dando vuelta por el exterior, por el norte, hasta envolver completamente nuestra iglesia, a la que fue llenando poco a poco y en seguida una lengua avanzó pasando frente al pórtico, al que derrumbó, mientras la corriente interior de la iglesia salía por la puerta central. Poco a poco la lava se fue amontonando y subiendo por oleadas sucesivas hasta llegar a la parte superior de la fachada, emparejándose a la altura de los techos de las naves, dejando visible sólo la torre que todavía se ve sobre las lavas plomizas” *Íbidem*, p. 86

levantamientos que formaron un panorama devastador: lomas de arena que surgieron en forma de murallas; otros pequeños volcanes al pie del Paricutín cuyos cráteres, en continua erupción, luego fueron sepultados entre las cenizas y los derrumbes del cráter principal y; una serie de montículos rojizos de lava que después de enfriarse formaron pequeños conos basálticos⁵⁴. La constante actividad eruptiva mantuvo, durante meses, una continua transformación del paisaje paricutíneo que de ser un llano destinado al cultivo, se

⁵⁴ Según narra el geólogo Ezequiel Ordoñez en Marzo hubo “furiosas detonaciones y repetidas explosiones acompañadas de densas nubes negras de vapores entre las que se veían muy altas flamas rojas subiendo con gran rapidez. Fuertes rugidos parecían venir de grandes profundidades; el suelo vibraba fuertemente sin cesar; ruidos como el del líquido viscoso en ebullición que deja escapar sus vapores... y otros retumbos muy extraños, fuertes y profundos... Como la violencia de la erupción continuaba confieso que y mismo me sentía atemorizado, pues pensaba que la capacidad de chimenea de erupción parecía, a juzgar por la fuerza de las explosiones, era insuficiente y que una nueva boca podía abrirse aún en el lugar mismo donde nos hallábamos.” *El volcán Paricutín*, México, Editorial fantasía, 1947, en Ezequiel Ordoñez *Vida y obra*. T. V Obra científica (1932- 1947), El Colegio de México, 1996 p. 337.

convirtió en un terreno profundamente accidentado. El surgimiento del volcán modificó de manera total el perfil de la topografía que el Dr. Atl describe de la siguiente manera “¡No sé! Tengo la impresión de que un mundo se ha caído sobre otro mundo”⁵⁵.

Además de los registros de la erupción, que se realizaron con fines científicos, muchos artistas plasmaron las explosiones del volcán. En ese año varios de los temples realizados por Juan O’Gorman muestran un perfeccionamiento sobre la representación del relieve accidentado. En sus cuadros emergen diversas acumulaciones de distintos minerales como podemos ver en *Rocas* (fig.5). Allí la orografía se levanta conformando grupos de piedras, que delinearán fisuras sobre un terreno agresivo.

⁵⁵ *Íbidem*, p. 54



Fig. 5

En algunos segmentos, las rocas cobran la forma de pequeñas ciudades abandonadas que se mimetizan con el aspecto de la piedra. *Paisaje con llamas* (fig.6), parecería un acercamiento a las ciudades presentadas en *Rocas* en el momento de destrucción. Aquí la asociación de los edificios con la naturaleza de la piedra es más evidente. Las construcciones, cuya forma apenas es perceptible, se fusionan con el monumental risco sobre el que están cimentadas. Adquieren

el mismo aspecto petrificado de la masa rocosa que se encuentra en el momento final cuando una enorme grieta le parte por la mitad. El ambiente apocalíptico aumenta con el incendio de los edificios que se encuentran en la base del montículo. De esta manera el autor logra una asociación entre la formación rocosa de edificios incendiados y los diversos volcanes en erupción que rodean a la ciudad en llamas.



Fig. 6

Las crónicas y reseñas que describieron el aspecto devastador del territorio paricutíneo debieron tener una estrecha relación con las noticias sobre incendios, bombardeos y destrucción de poblados a causa de la Segunda Guerra Mundial. No es de extrañar que O’Gorman adecue su discurso visual sobre los volcanes y los movimientos terrestres, a una reflexión sobre la decadencia del sistema político, económico y social que produce una arquitectura de signos enfermizos y lleva a la ciudad a su consecuente extinción. Tal como lo muestra la crónica de José Revueltas sobre el Paricutín, para la época, no fue difícil imaginar que los efectos eruptivos pudieran extenderse y cubrir la patria entera de ceniza volcánica. El hecho de que las fuerzas ígneas de la naturaleza demandaran su derecho sobre el territorio al imponer o sobreponer diversas capas de arena, corrientes de lava y cúmulos de

piedras incandescentes para sepultar pueblos enteros, fue algo que llevó a reflexionar a Juan O’Gorman sobre mundos que se cimentan sobre las ruinas de otros.

Ya hemos comentado que durante esta década, el autor representa pilas de diferentes estilos arquitectónicos que se acumulan uno sobre otro de manera ininterrumpida formando capas y niveles estratigráficos que se desgastan con el tiempo. Hasta el momento, no ha sido posible identificar una afirmación clara y distinta donde el artista hable sobre los temas geológicos de sus paisajes durante estos años. La única prueba de que tuvo un interés por la geología es un cuadro que pinta hacia los últimos años de su vida donde representa *La humanidad: cáncer del mundo orgánico. Ilustración de la teoría de Cuvier* (1979) donde pone en relación la teoría del catastrofismo con la decadencia de la civilización. Aún así, nos

guiaremos sobre las imágenes para argumentar su relación con el discurso geológico, estratigráfico y arquitectónico que aparece en muchos de sus paisajes.

Resulta interesante que este tipo de reflexiones sobre la arquitectura y la piedra en relación con sus visones catastróficas y vulcanológicas hayan surgido en los paisajes que el artista elaboró en 1943, el mismo año en que Cecil Crawford O’Gorman murió. Desde pequeño Juan O’Gorman había mantenido una estrecha relación con los minerales, debido a que su padre había sido un ingeniero que trabajó en la mina de “El Profeta” y un químico que mucho tiempo recorrió el país como ensayista de materiales.⁵⁶ De hecho él mismo reproduce las labores del ingeniero minero cuando, guiado por un amigo de su padre, recorre el país para recoger

⁵⁶ Cfr. Manuel Toussant, *Retrato y paisaje en la obra de Cecil Crawford O’Gorman*, México, Alcanía, 1938.

las muestras de minerales y piedras de distintos colores que utilizaría en sus murales⁵⁷. Las impresiones generadas por la cercanía con el ambiente minero y el paisaje agresivo de Guanajuato “Los grandes cerros, los riscos picudos, las cañadas y precipicios que caracterizan la topografía de esa zona”⁵⁸ sensibilizaron al artista para una fina expresión del relieve terrestre.

Desde fines del siglo XVIII y principios del XIX surgieron distintas lecturas uniformistas y catastrofistas y sería largo hablar aquí del debate durante la época. Solo nos detendremos en algunas ideas que nos pueden acercar al discurso geológico. Desde su formación la Tierra ha sufrido

⁵⁷ Cfr. *Autobiografía*, 142.

⁵⁸ Juan O’Gorman narra las experiencias que vivió al interior de la mina El profeta: “Muy interesante era observar las labores de la mina. Con mucha frecuencia los mineros me bajaban –cuando no era peligroso- por el tiro a las galerías en explotación” en *Juan O’Gorman: Autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva de su obra*, México, Pintura Mexicana Moderna, p. 79.

diversas transformaciones y la geología desarrolló una escala para medirla. A través de la estratigrafía se pudieron interpretar los diferentes eventos, biológicos y terrestres, que habían quedado registrados en las capas de la corteza. Estas capas se siguen en una superposición de estratos donde cada uno representa un determinado tiempo geológico. Allí se pueden encontrar una sucesión mundos antiguos y especies extintas. Georges Cuvier y sus contemporáneos vieron que las transiciones geológicas entre las capas de roca sedimentaria, en ocasiones, eran discontinuas y abruptas. Realizando un estudio sobre la Cuenca de París, que pretendía revisar las características físicas de la columna geológica, Cuvier fue de los primeros en utilizar los fósiles para identificar los estratos y así determinar su tiempo de sedimentación. Encontró que la transición entre un estrato a otro era abrupto debido a que

cada capa estaba cubierta por otra que contenía grupos de fósiles totalmente diferentes. Así llegó a la conclusión de que la tierra había sido sometida a reiteradas “revoluciones”, algunas graves y catastróficas como para provocar la extinción de todas las especies⁵⁹.

When a traveler crosses fertile plains, where the regular course of tranquil rivers sustains abundant vegetation, and where the land—crowded with numerous people and ornate with flourishing villages, rich cities, and superb monuments—is never disturbed by the ravages of war or by the oppression of powerful men, he is not tempted to believe that nature has also had its civil wars, and that the surface of the globe has been upset by successive revolutions and various catastrophes. But these ideas change as soon as he seeks to excavate this ground that today is so peaceful, or climb onto the hills that border the plain”⁶⁰

Cuvier estaba seguro de que la extinción de las especies solo podía explicarse a través de cambios masivos y repentinos encontrados en los estratos. De tal manera que existían

⁵⁹ Cfr. “Cuvier’s Revolutions of the globe”

⁶⁰ Georges Cuvier, *Fossil bones and geological catastrophes. New translations and interpretations of the primary texts*, Martin J.S. Rudwick. Chicago: The university of Chicago Press, 1997, p.

periodos de tranquilidad que eran ocluidos por catástrofes generalizadas. "The thread of operations is broken; nature has changed course, and none of the agents she employs today would have been sufficient to produce her former works."⁶¹

A diferencia del naturalista francés, el escocés James Hutton elaboró una lectura donde los cambios geológicos son ocasionados por procesos naturales. En su *Teoría de la Tierra* (1785) menciona que el calor interno tiene un papel importante para la formación de las rocas y el paisaje. Para él, la Tierra presenta ciclos de extensa tranquilidad donde procesos geológicos que son imperceptibles (el deslizamiento de la tierra, la erosión y la sedimentación) son interrumpidos por periodos catastróficos provocados por la erupción de volcanes y la repentina elevación de montañas.

⁶¹ *Íbidem*

"Hutton demostró que las fuerzas ígneas del interior de la Tierra suponían un orden restaurador que elevaba continentes, evitaba la destrucción de la Tierra, permitía una teoría de ciclos sin fin [...] las viejas rocas sedimentarias, depositadas originalmente en superficies horizontales, a menudo se ven levantadas e inclinadas por la acción de las fuerzas restauradoras..."⁶²

Cuvier estaba convencido de que la marcada formación de estratos no podía explicarse mediante procesos como la erosión, sino a través de cambios súbitos que extinguían un mundo entero. En cambio, Hutton ideó este concepto de "reparación terrestre" para sostener que las catástrofes eran necesarias para la renovación de la Tierra.

El adelanto en la ciencia geológica causó un impulso para que los especialistas de otras disciplinas se interesaran por sus explicaciones y métodos. Hacia la segunda mitad del siglo XIX, un grupo de naturalistas y artistas emprendieron

⁶² Stephen Jay Gould, "El propósito de Hutton" en *Dientes de gallina y dedos de caballo*. Barcelona, Crítica, 1995, p.79.

viajes a las montañas para observar los espacios que delimitan el paisaje. Entre 1868 y 1879, Viollet le Duc analizó la estructura del Mont Blanc y elaboró un libro con excelentes dibujos que nos describen la geografía, la geología y las formas de su relieve. Con ojo de especialista, examinó la montaña con el interés que un arquitecto estudia los monumentos: revisó la disposición estructural del macizo, los motivos de su desgaste, las condiciones de su resistencia a los agentes atmosféricos y la relación entre las rocas y el relieve. A partir de la observación de las formas, logró detectar las huellas de glaciaciones pasadas y definir el aspecto que tuvo antes de su erosión⁶³. A través del análisis morfoestructural sobre el Mont Blanc pudo definir las leyes que originan y desgastan la

⁶³ Cfr. Eduardo Martínez de Pisón, "El morfólogo Viollet le Duc" en *Ería*: revista cuatrimestral de geografía, No. 29, año 1992, pp. 267-270.

"arquitectura de la montaña" y concluir que "nuestro globo no es más que un gran edificio".⁶⁴

No hay una manera precisa de saber si el trabajo que Viollet le Duc realizó sobre la Montaña Blanca, tuvo una recepción en nuestro país. Aun así, existe una tradición que mantiene un interés profundo por el paisaje de las montañas a partir del punto de vista científico. José María Velasco, había estudiado geología en el colegio de minería, zoología y botánica y su dominio de la perspectiva le llevó a representar los paisajes de montañas más espléndidos según O’Gorman. El Dr. Atl, luego de una estancia en Europa, donde tuvo la oportunidad de practicar el alpinismo, regresó al país con un interés científico por los volcanes. Y un reconocido geólogo, Ezequiel Ordoñez definió las características de los edificios

⁶⁴ *Íbidem*

volcánicos, a través de una serie de descripciones estratigráficas⁶⁵. En el caso de la arqueología, la aplicación de una técnica estratigráfica fue importante como forma de investigación para definir tipologías de objetos y secuencias cronológicas. Leopoldo Batres, cuya formación teórica se ligaba al positivismo europeo y la tradición científica francesa, había empleado la estratigrafía, para definir distintos aspectos culturales de los vestigios y Manuel Gamio, siguiendo la tradición norteamericana, utilizó también el registro estratigráfico que había adoptado la escuela internacional⁶⁶. Cuando éste último hizo las excavaciones en San Miguel Amantla, Atzacapotzalco “pudo probar que en ese lugar se

⁶⁵ José Luis Macías, “Geología e historia eruptiva de algunos de los grandes volcanes activos de México” en Boletín de la sociedad geológica mexicana, Tomo LVII, núm. 3, 2005, p. 381.

⁶⁶ Cfr., Víctor Hugo, Bolaños Sánchez, *La arqueología como ciencia en México: una mirada a la disciplina a través del conflicto Leopoldo Batres-Manuel Gamio en la historia de la arqueología*, México, el autor, 2007, p. 42.

encontraban tres estratificaciones geológicos-culturales superpuestas por orden de antigüedad, siendo la primera o superficial correspondiente al tipo azteca, la segunda al teotihuacano y la tercera o más profunda al “arcaico”⁶⁷, lo cual le permitió definir el carácter de la civilización, el tipo físico, la cronología y la clasificación histórica de la población.

El tema de la estratigrafía fue común en distintas disciplinas. En los paisajes de Juan O’Gorman podemos encontrar varias de estas ideas condensadas. La manera en la que representa el relieve accidentado de los cerros y riscos picudos nos deja ver que poseía un conocimiento sobre la estructura de las rocas y el relieve. Lo interesante es que además asocia la apariencia de los cerros y volcanes a un edificio arquitectónico ó, mejor aún, hace un amontonamiento

⁶⁷ Manuel Gamio, “Las excavaciones del pedregal de San Ángel y la cultura arcaica de México” en *American anthropologist*, 22, 1920. P. 129.

de vestigios que forman cerros. En su *Monumento fúnebre al capitalismo industrial* (fig.2) una mezcla de diferentes órdenes arquitectónicos se acumulan para formar un gran montículo. Aquí cada estructura tipológica es privada de su autonomía al integrarse al amasijo de los demás estilos. Los vapores que activan esta industria provienen del fuego interno producido por una gran caldera y fluyen hacia los edificios mediante tubos que los conectan entre sí. Las columnas de humo, que emergen de las fábricas, permiten asociar el cerro-máquina con los volcanes en erupción que están al fondo del cuadro.

Juan O’Gorman no sólo reproduce este amontonamiento de estilos arquitectónicos como tema de sus cuadros, este modo estratigráfico lo efectúa de manera práctica sobre la materia cuando encima las capas de acuarela sobre la invitación a la exposición de pintura. Allí el texto

escrito queda como un estrato debajo del paisaje agreste de los cerros y los volcanes. O’Gorman utiliza esta misma composición en otro paisaje pintado al temple en el mismo año de 1943. De hecho esta invitación tan sugerente resulta ser el esbozo de *Fosilario* (fig.7).



Fig. 7

Donde el artista reproduce los mismos levantamientos terrestres que se definen claramente sobre la cadena de volcanes al fondo, muchos de ellos humeantes y en actividad eruptiva. Abajo, lo que veíamos como un conjunto de riscos, en realidad, se trata de edificios, torres, esculturas y demás ornamentos de piedra caliza. El montículo rojo vuelve a aparecer. Sobre él crecen diminutos edificios y más adelante, encima de los cerros, un conjunto de construcciones más elaboradas se mantienen, al parecer, en estado de erosión. Todo el conjunto de edificaciones se alimenta de los minerales⁶⁸.

Desde los años de su formación en la escuela de arquitectura, O’Gorman había tomado una postura clara

⁶⁸ La caliza se compone de carbonato de calcio y se forma de los sedimentos que se acumulan de huesos y restos minerales.

contra la ortodoxia de la Escuela de Bellas Artes. Estaba convencido de que la adopción de formas clásicas sin un razonamiento sobre sus estructuras y sin una actualización era inútil. A ello, luego de su renuncia a la construcción de edificios, suma el nuevo repertorio de formas originadas de la arquitectura moderna, que si bien daban la idea ser actuales y ubicarse en una posición cronológicamente correcta, en realidad, no eran tan funcionales. A esta reiteración y adopción de estilos sin un interés creativo de adaptar la forma a las necesidades resultaba una arquitectura estéril. La repetición de estilos muertos revelaba cierto estado de decadencia de la sociedad. Una arquitectura que reproduce viejos moldes y no corresponde a las necesidades de sus habitantes, se encamina hacia el mismo fin, convertirse en una ruina y, al paso de los años, en un estrato más:

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, con cada día que pasa, más inadecuados para llenar sus funciones. [...] 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 ingenieros y arquitectos de hoy [...] 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 [...] han pasado por alto las condiciones temporales de la vida 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.⁶⁹ (subrayado mío)

Estas líneas nos permiten ver la crítica que hace el pintor hacia el tipo de construcciones que se proyectaron para permanecer a lo largo del tiempo, más allá de la sociedad que las creó. Al modificarse las necesidades de los habitantes, los

⁶⁹ Juan O’Gorman “Urbanismo estático y urbanismo dinámico” en *La palabra, op.cit.*, p. 148. (subrayado mío).

edificios se vuelven inadecuados. La sociedad, muere, cambia y su arquitectura se convierte en una ruina que se acumula sobre los vestigios sedimentados de civilizaciones pasadas. Esta visión sobre la estratigrafía es más evidente en *De unas ruinas nacen otras ruinas* (fig. 1). Aquí representa una sucesión ininterrumpida de edificios abandonados en niveles estratigráficos. Aunque esta arquitectura moderna es construida bajo la ilusión de que el territorio siempre será el mismo y que por tanto durará para siempre, lo que el autor nos anuncia, en realidad, es la brevedad de su permanencia y su futura extinción. Se trata de una cuenca donde las construcciones modernas de la parte alta se sobreponen a los viejos sedimentos hundidos de la parte baja que tiene los órdenes clásicos. Esta sucesión de estructuras tipológicas y

monumentos espurios son reducidos a incidentes menores dentro de su misma acumulación.



Fig. 8

Es interesante ver cómo la erosión de estos fragmentos permite que la naturaleza pueda asimilarlos. El artista nos induce a pensar que esta fuerza natural, en algún momento

reclamará dichos espacios y mediante un reacomodo de su materia puede provocar una nueva catástrofe que encapsule el estilo moderno en un estrato más. Estos niveles estratigráficos son diferenciados no a través de los restos de criaturas petrificadas sino mediante los fragmentos de una arquitectura fosilizada.

En estos cuadros las estructuras arquitectónicas se degradan, son invadidas por la naturaleza que se reapropia del espacio y lo vuelve suyo. Los colores vivos, transparentes, contrastes, entre el azul cobalto del cielo y el rojo-siena de la tierra, de 1943 se han modificado hacia finales de la década donde el amarillo, el verde vejiga y el ocre oscuro han dominado la paleta. Ello produce imágenes que generan un aspecto nauseabundo de podredumbre y de órganos en descomposición. Parece que O'Gorman recurre una y otra vez

a estas visiones apocalípticas que aluden al exterminio de esa civilización decadente. *Consumatum est*, de 1945 (fig.8), nos presenta un ambiente desolador, invadido por un manto de muerte como producto de la guerra. No hay una mínima señal de vida humana. Alrededor del monte se extienden las ruinas de la cultura occidental. La civilización ha sido aniquilada. El grado de exterminio dejó el terreno agrietado y muchos edificios informes e irreconocibles. Al pie de la montaña se puede ver un estrato más abajo donde permanece el estilo de la cultura clásica. Esta distorsión de los edificios se revela como los restos de lo que quedó del orden humano después de su devastación. Aquí los fragmentos arquitectónicos de las culturas desaparecidas se funden entre los fósiles, los esqueletos humanos y los animales antiguos. Así O'Gorman

demuestra su inconformidad ante el repertorio arquitectónico nauseabundo y estéril.



Fig. 9

En las últimas obras que el artista pintó hizo una crítica despiadada a la civilización decadente que ha secado la mayor parte de la corteza terrestre. Con la forma de un hongo la urbanización se sostiene sobre frágiles arquitecturas. Hacia 1979, pocos años antes de su muerte, Juan O’Gorman pintó *La humanidad: cáncer del mundo orgánico. Ilustración de la teoría de Cuvier* (Fig. 9). Allí un grupo de tumores cancerígenos sostienen la urbe llena fábricas y rascacielos que se incendian. Figuras de líderes amorfos se extienden y unen a los tumores. El paisaje montañoso que el pintor representó en la década de los cuarenta, se ha extinguido en su totalidad. Los cráteres que están al pie de esta monumental ciudad se han secado por completo y solo reciben los desechos de esta maquinaria podrida. Esta vez una nueva revolución o catástrofe no haría posible la renovación de la Tierra. El artista ha perdido la

esperanza de la reparación terrestre. La extinción de la especie está próxima y sin la acción de las fuerzas restauradoras de la naturaleza, la destrucción de la Tierra también.



Fig. 10

IV

El Templo de la fantasía y la heterotopía

Último lamento en la arena negra,
no, porque cuanto más se eleve uno
más asistirá al estrechamiento de sus
tallos madres, las grandes corrientes
de lava que acaban perdiéndose en
el corazón del volcán. Se desvían a
merced de los bosques en los que
rápidamente se tornan maleza

André Bretón

Me gustaría retomar el cuadro de *Fosilario* de 1943 (Fig.7) para hablar de las distintas figuras ornamentales que brotan de las rocas. Lo que O’Gorman nos presenta es una ciudad deshabitada que se confunde con un terreno escarpado, en

medio de montañas y volcanes en erupción. La imagen tiene una ambivalencia: plantea la presencia de restos arquitectónicos petrificados junto a pequeños edificios que nacen sobre un montículo rojo. La relación aquí entre esterilidad y una especie de fertilidad inorgánica es bastante contradictoria. Al parecer, las figuras imaginarias nacen como consecuencia de un deseo y se nutren de las propiedades carbónicas que los huesos de una arquitectura fosilizada han depositado sobre la piedra; continuando un ciclo sin fin. Del acantilado surgen cascadas que se internan sobre las fisuras y forman un estanque rodeado por esculturas de mujeres desnudas y mágicos edificios cuyas puertas y ventanas asemejan la entrada a grutas que nos conducen hacia el reino mineral. Este escenario es muy similar a otro que André Bretón describió en *El amor loco...*

Pasando de la fuerza a la fragilidad, vuelvo a verme en una gruta de Vauncluse en contemplación ante una pequeña construcción calcárea apoyada sobre un suelo muy oscuro [...]

Lo inanimado toca aquí tan de cerca lo animado que la imaginación es libre de representarse hasta el infinito con estas formas de apariencia totalmente mineral, de reproducir con este objeto el trámite que consiste en reconocer un nido o un racimo extraídos de una fuente petrificante. Tras las torres de castillos derrumbados en sus tres cuartas partes, las torres de cristal de roca en la cima celeste y a los pies de la niebla, de una de cuyas ventanas, azules y dorados, caen los cabellos de Venus...⁷⁰

La gran similitud y la presencia de elementos ambiguos que señalan la discordancia entre lo muerto que produce una vida petrificada y al mismo tiempo deseable, es algo que nos lleva a pensar sobre la relación del pintor y el surrealismo.

Es bien sabido que Juan O’Gorman no formó parte de la famosa Exposición Internacional del Surrealismo de

⁷⁰ André Bretón, *El amor loco*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p.24-25.

1940⁷¹ en la que se reunieron cuadros de artistas de la guardia surrealista y mexicanos como Diego Rivera, Frida Kahlo, Antonio Ruíz y Carlos Mérida, entre otros. Según las palabras de Ida Rodríguez “O’Gorman se negó a participar porque consideraba que su obra de caballete no era arte sino producto de una necesidad personal de dar salida a la parte inconsciente de su yo, por lo que a nadie más podía interesar”⁷². En su libro sobre surrealismo, la historiadora explica que la participación de los artistas no se debió a que se integraran a las filas del movimiento bretoniano, sino a que su lenguaje visual establecía un vínculo cercano con su discurso⁷³.

⁷¹ La exposición se llevó a cabo en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor. Fue organizada por Wolfgang Paalen y Cesar Moro. Incluyó objetos precolombinos de Nueva Guinea y arte popular mexicano. Ver Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, México, UNAM-IIE, 1969.

⁷² Ida Rodríguez Prampolini, “El creador, el pensador y el hombre” en *O’Gorman*, México, BITAL, 1999, p. 36

⁷³ Cfr. *El surrealismo y el arte fantástico*, op.cit., pp-53-56.

Según la autora la repercusión inmediata de la exposición surrealista no fue tan importante como su posterior contribución a virar las directrices hacia algo que ha definido como “arte fantástico”.⁷⁴ Lo cierto es que si gran parte del mundo artístico y amigos suyos, asumieron una actitud rebelde al participar dentro de la exposición ¿Por qué O’Gorman no? Debemos creer su explicación sobre su necesidad catártica de desbordar su mundo interior luego de que había declarado públicamente su condena hacia los fanatismos estéticos...

“... a los surrealistas debería gustarles mucho la arquitectura de Gaudí, a donde un salón de fiestas se convierte en cueva con estalactitas y estalagmitas [...] ¡Muera el “arte por el arte! ¡Muera, el “surrealismo”, “el modernismo” anexado y el “folklore”! ¡Mueran todos los fanatismos estéticos y morales que son víboras entre los canastos de flores o ametralladoras detrás de los altares!”⁷⁵

⁷⁴ Cfr. *Idem.*

⁷⁵ Juan O’Gorman, *El arte “artístico” y el arte útil, Op.Cit.*, p. 20.

A casi diez años de esta sentencia, tal vez O’Gorman no tenía otra alternativa, puesto que había dejado la construcción de edificios y luego del incidente con su mural del aeropuerto le fue difícil encontrar muros para pintar. Lo único que le quedaba era la pintura de caballete. No se puede dejar de plantear la pregunta obligada de ¿Por qué O’Gorman prefirió mantenerse al margen evitando ser identificado con el surrealismo? Lo único real es que la mayor parte de su obra “fantástica” es posterior al año en que se realizó la exposición. Desde 1939 aparecen paisajes inestables llenos de accidentes geológicos que se multiplican y, después de 1940, construcciones en ambientes extraños que recuerdan a las formas impulsadas por la estética del movimiento francés. En esos mismos años el artista estaba generando una serie de reflexiones que devinieron, hacia los años cincuenta, en la

creación de su famosa casa orgánica. ¿Cuáles son algunas de las implicaciones que el lenguaje surrealista tuvo para su pintura y sus ideas sobre la arquitectura?

La reconciliación del artista con las facultades sentimentales y el gusto por el ornamento surgió unos años antes de la exposición. Desde que formó parte del Consejo de Educación Superior y de la Investigación Científica en 1936⁷⁶, O’Gorman se mantuvo cercano a un grupo de reconocidos médicos que también fueron consejeros del mismo organismo: Isaac Ochoterena, importante biólogo, y José Gómez Robleda, reconocido psiquiatra⁷⁷. Éste último había formado un grupo

⁷⁶ Tenía por objeto diseñar los planes de estudio y proyectar las escuelas de educación media y superior en México. Ver Cap. I.

⁷⁷ Daniel Vargas Parra ha iniciado una beta de investigación que explora la relación del discurso científico y médico de esos años con las prácticas pedagógicas impulsadas por la Secretaría de Educación Pública, en la que figura el personaje de Isaac Ochoterena. Así mismo ha indagado sobre la teoría del estímulo-respuesta, el proceso fisiológico de las reacciones

de estudios sobre psicoanálisis al que el pintor asistió y donde se discutían las obras de Freud y Pavlov⁷⁸. Las temáticas abordadas permitieron a Diego Rivera y al mismo O’Gorman comprender desde el punto de vista científico la función del arte como parte importante dentro de las necesidades fisiológicas del cuerpo; como se puede ver en las siguientes palabras del arquitecto explicando la pintura del que consideraba su maestro:

Para gozar de una obra de arte poco importa que se entienda [...] lo importante es que no estén obstruidos los canales entre conciencia e inconsciencia o, si se quiere, entre el sistema de hemisferios cerebrales corticales y subcorticales y el sistema nervioso [...] De esta manera se produce un equilibrio dinámico, fisiológico y psicológico dentro del propio ser [...] En este sentido el arte sirve para fortalecer la salud, como elemento intermediario

glandulares de Iván Pavlov en relación a la teoría del arte de Diego Rivera. Ver “Fisiología lúdica de la higiene: encauzamiento, profilaxis y dinámica de la energía” en *Encauzar la mirada: arquitectura, pedagogía e imágenes en México 1920-1950*, México, UNAM-IIE, pp 33-70; “La cura por el arte: La estética endócrina de Diego Rivera”, *Milenio Diario*, 16 de Noviembre, 2007, p. 54, (Sección QRR).

⁷⁸ Juan O’Gorman, *Autobiografía*, *Op.cit.*, p. 132.

equilibrante para lograr la armonía en el mundo interno del hombre y para relacionarlo íntimamente con la realidad dinámica fuera de él y de la que forma parte integrante. Esto significa que el arte capacita mejor al hombre en la lucha para conservar la vida propia y la de sus congéneres. En este sentido se puede decir que el arte descubre, por medio de la proporción relativa de forma y color, lo que la ciencia por medio de la investigación enuncia al descubrir.⁷⁹

Al parecer la apreciación de O’Gorman se volvió más profunda: el gusto estético no era un capricho infundado sino que tenía un anclaje real y necesario dentro del organismo. La dosis perfecta de forma y color materialmente desencadenaban una serie de acciones corporales que permitirían re-establecer el equilibrio entre los deseos reprimidos del individuo y la realidad insoportable de su mundo. El arte era un nutriente como lo afirmaron ambos en un texto al que titularon *De la naturaleza intrínseca de todas las artes* donde sostienen que la “calidad estética” sirve de alimento al sistema nervioso y es

⁷⁹ Juan O’Gorman “La proporción en la pintura de Diego Rivera” en *La palabra, Op.cit.*, p. 337

absorbido por el cerebro de quienes contemplan la obra⁸⁰. En ese sentido, el artista jugaba un papel importante como condensador y transmisor de ideas. Sus cualidades subjetivas se ponían en acción para lograr una finalidad objetiva: equilibrar el organismo para un óptimo desenvolvimiento de su estructura tanto interna como externa.

Estas ideas no son distintas a las que exponen el mismo Rivera, León Trotsky y André Bretón en la famosa carta *Por un arte revolucionario independiente* de 1938. Donde explican la libertad de creación como aquella cualidad subjetiva que “... se pone en acción para revelar un hecho que signifique un enriquecimiento objetivo, un descubrimiento filosófico, sociológico, científico o artístico, aparece como un fruto de un

⁸⁰ Cfr. Diego Rivera y Juan O’Gorman, “De la naturaleza intrínseca de todas las artes” en Raquel Tibol *Diego Rivera: Arte y política*, México, Grijalbo, 1979, p. 211.

azar precioso”⁸¹. La finalidad era buscar una libre expresión a las necesidades interiores cuando el artista había asimilado su contenido social, debía “restablecer el equilibrio roto entre el ‘Yo’ coherente y sus elementos reprimidos”⁸². Dar cauce a la imaginación para la preparación activa y consciente de una revolución social. Este discurso no era ajeno a las declaraciones que hizo el mismo O’Gorman años después⁸³. Muy probablemente se sumó al intento de buscar una reconstrucción completa y radical de la sociedad contribuyendo al desprestigio y la ruina de los regímenes occidentales. Se puede entender su necesidad de replegarse hacia su mundo interior como una crítica certera a ese orden social decadente.

⁸¹ En ella proponen la creación de la Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente (FIARI).

⁸² *Idem*

⁸³ Véase por ejemplo “El arte es armonizar lo objetivo con lo subjetivo” En *La palabra...*, *op.cit.*, p.70.

Los surrealistas se habían interesado mucho por la *belleza convulsiva*⁸⁴ que era manifestada en los accidentes geológicos. Las asociaciones ambiguas que crearon sobre el paisaje volcánico y las formas minerales, para liberar los estados reprimidos del deseo, están presentes en algunas obras de Juan O’Gorman. En un dibujo de 1944 muestra, lo que parecería un acercamiento a esas construcciones fantásticas y atiborradas que hemos señalado en su *Fosilario*. Es un *Templo de la fantasía* (Fig.10) constituido por un grupo de edificios amontonados y enlazados mediante tubos que los atraviesan. Trazos curvos delinean adornos que difícilmente podemos asociar a un estilo; castillos, relojes, ojivas, clarabollas, esculturas de enormes cabezas y fragmentos de

⁸⁴ En *El amor loco*, Bretón aborda algunas ideas como el azar, el objeto invisible y la belleza convulsiva. Cfr. André Bretón, *El amor loco*, Madrid, Alianza Editorial, p. 25. Sobre el tema véase también, Hal Foster, *Compulsive Beauty*, London, The MIT press, , 1993.

desnudos femeninos. Su estructura asemeja una montaña y está rodeada por dos torres. La entrada principal conduce a un túnel que nos invita a penetrar hacia el interior del reino mineral para incorporarnos al flujo del deseo. Todo parece indicar que el templo es una mujer.



Fig. 11

Las ideas sobre la belleza de los objetos en su movimiento y en su reposo, no son del todo ajenas a Juan O’Gorman; máxime si consideramos que frecuentó al grupo de surrealistas exiliados en México⁸⁵. Inclusive, muchos años después, él mismo reconoció la influencia de este movimiento, sobre todo de la obra de Max Ernst y Salvador Dalí⁸⁶. Precisamente, una de las grandes acciones que había iniciado este movimiento fue la reivindicación de artistas olvidados como fue el caso de Piranesi, Antonio Gaudí y el cartero Cheval. Llama la atención que este paisaje del *Templo de la fantasía* no es nada distinto al *Palacio Ideal* (Fig.11) de Joseph-Ferdinand Cheval: un cartero que dedicó gran parte de su vida

⁸⁵ Cuando Wolfgang Paalen llegó a México fue recibido por Frida Kahlo, Diego Rivera y Juan O’Gorman, *Cfr. Los surrealistas en México*, México, INBA, Museo Nacional de Arte, SEP, 1986, p. 87 y Gunther Gerzso narra en sus memorias que fue Juan O’Gorman quien lo presentó con el grupo de surrealistas exiliados Ver *Gerzso en su espejo*, Conversaciones con José Antonio Aldrere-Haas, México, Planeta, 2003, p. 73.

⁸⁶ Entrevista de Olga Sáenz, 1970, en *La palabra...*, *Op-cit.*, pp. 16-17.

a construir este edificio, sin un plano rector y ni un programa iconográfico coherente⁸⁷, “[...] su extremado abigarramiento, la tosquedad de sus imágenes y los abundantes solecismos arquitectónicos, hacen que parezca una montaña enigmática”⁸⁸. Eso fue algo que fascinó a los surrealistas quienes incluyeron una foto de este palacio para ilustrar un texto de André Bretón sobre “Le message automatique” en la revista *Minotaure* de 1933⁸⁹. O’Gorman estaba identificado con esta figura puesto que tras la visita del líder surrealista a México en 1938, la revista *Letras de México* publicó un poema de Bretón sobre el *Cartero Cheval* que resalta las características metamórficas del palacio fantástico...

⁸⁷ Juan Antonio Ramírez, *El objeto y el aura: (Des) orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal, 2009, p. 92.

⁸⁸ *Idem*.

⁸⁹ André Bretón, “Le message automatique” en *Minotaure*, Nos. 3-4, 1933, p. 65.



Fig. 12

“[...] nosotros somos los suspiros de la estatua de vidrio que se alza sobre el codo cuando el hombre duerme/ y que brechas brillantes se abren en su lecho,/ brechas por las cuáles pueden percibirse ciervos en bosques de coral en un calvero/ y mujeres desnudas en el fondo de una mina/ [...] Te procedíamos nosotros entonces las plantas sujetas a metamorfosis/ mientras su casa se desploma y se sorprende ante los engranajes singulares/ que busca su lecho con el corredor y la escalera/ la escalera se ramifica indefinidamente⁹⁰

Las formas minerales manifestadas en el *Palacio Ideal* - su metamorfosis- fue un elemento que se reincorporó al lenguaje surrealista como se puede ver en un cuadro de Salvador Dalí (Fig. 12), en el que una torre asemeja un enorme risco y, al mismo tiempo adquiere distintos aspectos de formas femeninas. Se trata de una mezcla de arquitectura-antropomorfa-mineral⁹¹ muy parecida a lo que O’Gorman dibujó en su *Templo de la fantasía* donde, al parecer, los fluidos se petrifican.

⁹⁰ André Bretón, “Cartero Cheval”, Trad. Cesar Moro, en *Letras de México*, No. 27, Mayo de 1938, p. 3.

⁹¹ Juan Antonio Ramírez, *Op.cit.*, p. 94.



Fig. 13

Otros mundos creados por el artista evidentemente expresan un malestar. Los edificios que se siguen en sucesiones ininterrumpidas de niveles estratigráficos recuerdan obras de Max Ernst como *La ciudad entera*, de 1934, y *Toda la ciudad*, de 1935 (fig.13).

Fig. 14



En las cuales, mediante la técnica del *frottage*⁹², el pintor definió una sobre-posición de capas que asemejan la estructura citadina con una mole de acantilados. Las asociaciones fantásticas de formaciones geológicas con urbes y mundos vegetales en espacios devastados, están presentes en *Europa después de la lluvia II* de 1940-42 (fig. 14). Éste fue realizado por el alemán bajo las difíciles circunstancias de su

⁹² El "*frottage*" se obtiene al frotar un lápiz sobre un trozo de papel colocado sobre una superficie con irregularidades; las marcas que resultan se utilizan como puntos de partida de la imagen.

persecución política que concluyó con su llegada a los Estados Unidos⁹³. La estructura de esta imagen es muy similar a la que O'Gorman utiliza en su cuadro *De unas ruinas nacen otras ruinas* que se divide, al menos generalmente, en dos

⁹³ En 1939 vivía con la pintora Leonora Carrington. Ese año es arrestado como extranjero enemigo y llevado a un campo de concentración. Leonora huyó a España donde fue internada en un sanatorio psiquiátrico en Santander. Tras una fuga Ernst logra reunirse en Marsella con un grupo de surrealistas que viajarían a Estados Unidos. Llega a Nueva York en 1941 y realiza un viaje por Arizona, Nuevo México y California donde queda impactado por los paisajes rocosos. Ver Josefina Alix *Los surrealistas en el exilio y los inicios de la escuela de Nueva York*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2000, p. 123.

temporalidades: la del presente y la del pasado. De la misma manera la obra de Max Ernst se parte en dos: una que muestra los espléndidos paisajes de acantilados y desiertos rocosos; otra que revela un terrible escenario catastrófico del viejo continente. La parte del centro, está conformada por una larga estructura verde que miméticamente adquiere la forma de risco, tótem o escultura fantástica. A un lado una mujer elegantemente vestida está dando la espalda al hombre pájaro, vestido de harapos⁹⁴. Junto a éste se puede ver la estructura de lo que antes fue un edificio cubierto de restos de animales, huesos y materia orgánica. Ambos pintores plantean escenarios apocalípticos donde la arquitectura es anulada, casi, en su totalidad. Las ruinas destrozadas adquieren un aspecto rocoso, se degradan y se mantienen en continuo

⁹⁴ Probablemente se trata de Leonora Carrington, Max Ernst se identificaba a sí mismo como un hombre pájaro. *Cfr., Idem.*

proceso de erosión, son invadidas por la naturaleza que se reapropia de los espacios generando un aspecto nauseabundo de podredumbre y órganos en descomposición.

En estas representaciones, la arquitectura es privada de su valor de monumento y reducida a un episodio menor, hacen pensar en su relación con los grabados de Giovanni Battista Piranesi. Sus dibujos y anotaciones de restos arqueológicos son importantes porque aportaron un repertorio de formas arquitectónicas que fue útil para el desarrollo del estilo neoclásico. Pero también elaboró interpretaciones imaginarias que engañan a la vista como la famosa serie *Carceri d'invenzione*; donde creó escenarios en distintas perspectivas de calabozos terroríficos, con túneles y escaleras que conducen a paredes sin salida. En su serie de *Capriccio* (fig.15 y 16) llaman la atención los pedazos de

columnas romanas que se unen a una mezcla amorfa de rocas, maleza y esqueletos humanos; muy parecido a lo que O’Gorman pintó en *Consumatum Est*. En sus grabados la forma se libera mediante la distorsión de los objetos; la constante desarticulación y desintegración de las estructuras, su metamorfosis y su desdoble en múltiples perspectivas ponen fin a la perspectiva renacentista. Como bien apunta Manfredo Tafuri, “Lo que se ha de explicar sobre todo es que aquel fraccionamiento, distorsión, multiplicación, descomposición, no son más que una crítica sistemática al concepto *de lugar* [...] los grabados de Piranesi no son un mero capricho escenográfico, sino una crítica sistemática al concepto del ‘centro’”⁹⁵.

⁹⁵ Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años sesenta*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, pp. 34-35.

Fig. 15



Fig. 16



El pintor mexicano recupera artificios, como estos de Piranesi, para elaborar alegorías de la catástrofe. Esto se puede ver, aunque no de una manera tan clara, en su cuadro sobre *La ciudad de México* (Fig.17)⁹⁶, donde el escenario apocalíptico y la representación estratigráfica se encuentra de manera muy sutil. Al contrario de los cuadros que hemos señalado, propone una vista panorámica hacia el centro de la ciudad que muestra un auge constructivo de edificios modernos, muy parecidos a los que expone en la parte de arriba en *De unas ruinas nacen otras ruinas*. A diferencia de los otros cuadros, aquí las estructuras arquitectónicas son perfectamente identificables. Aún así, su amontonamiento produce un ruido visual que provoca cierta reducción de la arquitectura moderna. Lo verdaderamente interesante de este

⁹⁶ Una lectura sobre este cuadro aparece en mi tesis de licenciatura *¿Ciudad o nómeno? Las ironías de Juan O’Gorman*, 2008.

cuadro es el mapa del siglo XVI que el artista antepone al espectador en el primer plano. En la parte baja una leyenda dice: “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”. De esta manera el artista inicia un juego de asociaciones contradictorias valiéndose de las múltiples perspectivas del mismo lugar en sus distintas temporalidades: una vista que corresponde al momento de la arquitectura moderna, otra que alude al estrato sobre el que se implantó el monumento a la revolución (recordemos que fue hecho sobre la estructura de lo que habría sido el palacio legislativo de Porfirio Díaz) y otra que nos muestra la perspectiva del siglo XVI; así nos recuerda el estrato que permanece debajo de los rascacielos del siglo XX. Al anteponer el mapa, el pintor nos anuncia el

Fig. 17



futuro de la etapa moderna de manera muy parecida a lo Max Ernst pintó. Su imagen, la que nos presenta O’Gorman 1949, en un futuro se convertirá en el rastro, sino es que el resto, de este estrato moderno. Falta señalar otra cosa al respecto: en el plano hay una iglesia que es desproporcionadamente mayor al resto de los edificios. Se ubica a la orilla del centro de la misma manera que el espectador en el cuadro. Desde la periferia,

ambos lugares se mantienen respecto del centro. Así O’Gorman invierte la posición en un movimiento donde el centro se vuelve periferia y la periferia centro para señalar que esa posición, sirviéndonos de las palabras de Giulio Carlo Argan, “momentáneamente es, si no el punto central, si una de las infinitas posibilidades de centralidad dentro de una

dimensión múltiple”⁹⁷. No hay un “centro” absoluto, preconcebido e inmóvil sino otro con una nueva dirección que se dirige, tal vez, hacia la arquitectura orgánica; a la que nos referiremos más adelante. Por lo pronto diremos que en esta serie de cuadros las estructuras tipológicas de la arquitectura, tanto vieja como moderna, son reducidas a fragmentos y de esta manera son despojadas de su significado original. El arquitecto y pintor se sirve de una serie de asociaciones, emparentadas con el surrealismo, que pretenden anular la identidad de las formas. Al parecer, estos mundos *heterotópicos*⁹⁸ los construye O’Gorman para aniquilar los

principios que regulan el lenguaje arquitectónico de la cultura occidental, su gramática.

⁹⁷ Giulio Carlo Argan, *El concepto del espacio arquitectónico: Desde el barroco hasta nuestros días*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1966, p. 185.

⁹⁸ “Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la “sintaxis” y no sólo la que construye las frases [...] Las heterotopías secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el

lirismo de las frases.” Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 2005, p. 3.



V

La caverna comestible (reflexión final)

Había que reincorporar la caverna a lo mejor de la civilización, a la caverna para vivir mejor, para vivir más intensamente, durante más largo tiempo. La idea de la caverna traspasó lo exterior [...] buscó y encontró composiciones de formas y espacios cavernarios, que con flexibilidad animal se tienden, raptan, se untan, se echan en la Tierra [...] Había que entibiar la caverna [...] la verdadera habitación humana fundamental, donde la tierra nos abriga...⁹⁹

Diego Rivera

Hablar de una “arquitectura surrealista” resulta complicado puesto que, como tal, no formó parte substancial en el pensamiento de este movimiento, ni desempeñó un papel

⁹⁹ “La arquitectura de la cueva civilizada” s/f Archivo Fundación Diego Rivera, Fondo Rivera, Serie Textos/escritos, expediente 156.

central en su programa¹⁰⁰. Aún así, las reflexiones que sus integrantes elaboraron sobre el espacio son importantes para la articulación de un escenario surrealista que tuvo como finalidad liberar los deseos reprimidos del mundo interior¹⁰¹. En los números 3 y 4 de la revista *Minotaure*, Salvador Dalí pidió “El “reemplazo” de la fórmula “ángulo recto” y “sección áurea” por la fórmula convulsivo-ondulante del *Modern’s style*”¹⁰². El cual, era el resultado de la mezcla “horrorosa” conformada por todos los estilos del pasado. En un movimiento dinámico-asimétrico, éste se podría metamorfosear, asumir diversas formas que servirían a la imaginación y a la saciedad del instinto. Las casas tenían que

¹⁰⁰ Cfr. Dalibor Vesely, ‘Surrealism, Myth and Modernity,’ en *Architectural Design*, 48, nos. 2-3, 1978, pp. 88-95.

¹⁰¹ Cfr. Anthony Vidler, “Fantasy, the Uncanny and Surrealist Theories of Architecture” en *Papers of surrealism*, verano, 2003.

¹⁰² Salvador Dalí, “De la beaute terrifiante et comestible, de l’architecture Modern’s style” en *Minotaure*, Nos. 3-4, p. 69.

ser “comestibles” y es en ese sentido que Dalí atribuye al *Modern’s style* un carácter “nutritivo”¹⁰³. Según él había que construir edificios habitables pero, sobre todo, comestibles. La arquitectura del *Modern’s style* tenía que ser capaz de erotizar al sujeto para liberar su interior reprimido y llevarlo hacia la saciedad de su deseo. Esta ideas no son nada distintas a las que Diego Rivera y Juan O’Gorman establecieron en su texto *De la naturaleza intrínseca de todas las artes*, donde hablan de la calidad estética como el nutriente que el sistema nervioso necesita para equilibrar al individuo tanto de su mundo interno, como el externo.

Es curioso pensar que años atrás Juan O’Gorman había lanzado sentencias duras, punzantes, y un tanto exageradas, hacia lo contradictorio y torcido que para él representaba el

¹⁰³ *Idem.*

surrealismo¹⁰⁴. Tal parece que lo que más le enfadaba de los objetos decorativos era su facultad para engañar y “desviar el juicio crítico”¹⁰⁵ hacia los fanatismos estéticos. Esta actitud, digamos, “racional” le llevó a proyectar edificios horizontales que se despliegan sobre vastas superficies lisas. Espacios homogéneos que se guían por la “... necesidad de vivir bien organizados para producir lo útil”¹⁰⁶.

Por su parte, haciendo una contraofensiva, los surrealistas se lanzaron hacia aquellos elementos que O’Gorman privilegiaba del funcionalismo impulsado por Le Corbusier: limpieza, aire, tecnología, la pared de vidrio, los

¹⁰⁴ “Los surrealistas emplean el mismo truco que el Clero que consiste en atarantar a la gente para quitarle los centavos. Los unos con un misterio disque divino, los otros con un misterio dizque plástico o dizque poético y todos ellos fanatizadores...” en Juan O’Gorman, *El arte “artístico y el arte útil, Op.cit.,p. 9*

¹⁰⁵ *Cfr, Íbidem*, p. 11.

¹⁰⁶ *Íbidem* p.12.

jardines, la naturaleza domesticada, la casa sobre pilotes¹⁰⁷. Su crítica recalcó los elementos de la arquitectura moderna, sus plantas ortogonales despojadas de ornamento, como una negación total a la imagen de la vivienda¹⁰⁸. Privilegiaron los espacios cerrados, los recovecos oscuros, el polvo, las telarañas, los sótanos, las grutas. En un artículo publicado en *Minotaure* en diciembre de 1933, en la misma época en que Juan O’Gorman construía sus escuelas primarias, Tristan Tzara propuso “la arquitectura intrauterina¹⁰⁹ para desestabilizar el orden racional de las líneas rectas. Las zonas subterráneas, las cuevas, las grutas, las cavernas fueron concebidas por Tzara como la forma fundamental de habitación que podría restablecer el equilibrio del hombre. Las cavidades vaginales

¹⁰⁷ Cfr. Anthony Vidler, *Op.cit.*,

¹⁰⁸ Cfr. Tristan Tzara, “D’un certain automatisme du goût,” *Minotaure*, Nos. 3-4, Diciembre, 1933, p. 84

¹⁰⁹ *Idem.*

resultaron un espacio propicio para la morada primigenia. Vivir en las entrañas de la tierra liberaba el deseo de regresar al refugio prenatal.

En un principio a O’Gorman lo enfadó la arquitectura de Antonio Gaudí por su cualidad de asimilar las formas naturales “un salón se convierte en una cueva de estalactitas y estalagmitas”. Pero a los surrealistas les encantó, porque esas formas, producto de la imaginación y el deseo, lograban materializarse, existían para desestabilizar el orden de lo real. Para Salvador Dalí este era el ejemplo perfecto de una arquitectura comestible porque las formas de la naturaleza aparecían en ella en una especie de dinamismo-petrificado, las ondas imitaban las olas del mar y se metamorfoseaban en agua derramada, estancada, reverberante y rizada por el

viento¹¹⁰. Después de que Juan O’Gorman reconociera el gusto estético como una necesidad fundamental se sumó a la admiración de los surrealistas por el arte de Gaudí y resaltaba “Sus cúpulas multiformes no tiene un solo ángulo recto y los volúmenes rectos que las forman [...] son sueños fantasmagóricos de alegría...”¹¹¹ A él también le nutrían “sus mágicas grutas artificiales enrejadas de telarañas de hierro”, “las ventanas que sólo entregan luz cavernaria” y cómo una capilla “se levanta de la tierra como un volcán en erupción, expresión del caos y el origen, que derrama lava candente de emoción”¹¹²

En sus cuadros de los años cuarenta, Juan O’Gorman fractura la continuidad del paisaje con accidentes geológicos

¹¹⁰ Salvador Dalí, “De la beaute terrifiante et comestible... *op. cit.*, p.72.

¹¹¹ Juan O’Gorman, “Gaudí, artista excepcional”, en *La palabra... op. cit.* p.

153

¹¹² *Idem*

que lo transforman; lo vuelven escarpado, abrupto, la corteza se abre, se fractura, se resquebraja, forma riscos, acantilados y barrancas sinuosas. Se mantiene en constante transformación

... aparecen mundos inestables en su transformación continua, como si la *metamorfosis* fuera su naturaleza intrínseca. El principio transformador y cambiante de la materia lo sugiere O’Gorman por medio de integraciones de montañas, valles, cavernas, lagos, etc. Un universo amorfo en su deformación es detenido en el instante que llena su cuadro con el paisaje inacabado [...] jamás sabremos si lo está destruyendo o construyendo. Los caminos, las murallas, las vertientes, los barrancos, los pedruscos, las oquedades, giran se angostan o ensanchan, se hunden o levantan, pero todo está recorrido por cintas ondulatorias que cercan *perspectivas múltiples...*¹¹³ (subrayado mío)

La erupción del volcán Paricutín y la constante modificación de su forma, hizo posible la reactivación de un discurso telúrico. Lo cual, permitió una reflexión desde la geología para entender que el espacio no era homogéneo, sino que estaba sujeto a constantes cambios que alteraban de

¹¹³ Ida Rodríguez, *Juan O’Gorman: Arquitecto y pintor, Op. cit.*, p. 64.

manera radical el perfil de su relieve. Consecuente a estas ideas, Juan O’Gorman ensayó la arquitectura orgánica valiéndose de los presupuestos de Frank Lloyd Wright. En su casa orgánica estableció una relación del edificio con el paisaje del Pedregal de San Ángel. En el transcurso de los siglos, en ese lugar se habían formado “[...] depósitos de tierra fértil en las grietas y oquedades de ese mar de piedra, donde –había crecido una flora”¹¹⁴. El artista respetó los movimientos que siguió la lava, cuando el volcán Xitle hizo erupción, e imitó las múltiples formas que las rocas habían adquirido. Además, inspirado en la obra del cartero Cheval y Antonio Gaudí, incluyó esculturas y murales de mosaicos de colores para lograr una arquitectura como obra de arte

¹¹⁴ Juan O’Gorman, “Ensayo de arquitectura orgánica referente a la casa ubicada en avenida San Jerónimo...” en *La palabra, Op. cit.*, p 155.

Aprovechando una cueva natural de lava que como gran bóveda irregular techa el salón principal al que recubre con mosaico de piedras nativas aprovechando la textura y el color natural. Esta cueva le sirve de matriz y de ella surgen y crecen con un orden casi biológico el resto de las habitaciones. La oscuridad de la caverna se abre a un jardín encantado [...] La unión entre los elementos orgánicos e inorgánicos producía en el visitante la sensación de estar en un lugar fantástico¹¹⁵.

De esta manera el arquitecto encontró un vehículo de armonía entre el hombre y la tierra como una protesta a la moda de la arquitectura de cajas de vidrio¹¹⁶. En su arquitectura de la caverna se materializan los mundos creados de sus pinturas donde las grutas, las cuevas, los riscos y las esculturas forman templos fantásticos. No por nada algunos autores la han llamado “casa surrealista”¹¹⁷.

¹¹⁵ Ida Rodríguez, *Juan O’Gorman: arquitecto y pintor, Op.cit.*, p. 45.

¹¹⁶ Cfr. Juan O’Gorman “Ensayo de arquitectura orgánica... *Op.cit.*, p. 155.

¹¹⁷ Ida Rodríguez, *El surrealismo y el arte fantástico... Op.cit.*, p. 103. Ver también Víctor Jiménez “El arquitecto de nuestro tiempo” en *O’Gorman, Op.cit.*, p. 144

Finalmente, este ensayo no intenta reducir la obra de Juan O’Gorman a algún determinado sistema formal, sino detener la mirada sobre sus paisajes y señalar la riqueza de los rasgos que confluyen y se mezclan para generar una concepción determinada del espacio múltiple. Como se pudo ver éste es consecuente con la explicación sobre el gusto estético que reconoce la imaginación como una parte fundamental del individuo y que es importante nutrir. No está de más resaltar que la apropiación del lenguaje surrealista en O’Gorman ocurre en un momento de ruptura para el movimiento francés. Cuando Wolfgang Paalen señala que el surrealismo, en su intento por liberar el deseo, suprimió al hombre de la parte que es producto de la razón. En su “Adiós al surrealismo” Paalen habla del arte y la ciencia como indispensables complementarios que tienen una función vital

para la facultad más preciada: la imaginación¹¹⁸. Faltaría explorar la relación del discurso científico sobre el placer estético y la arquitectura orgánica que, al parecer, confluyen en O’Gorman a partir de una teoría que se ha creado sobre la imaginación.

¹¹⁸ Wolfgang Paalen “ Farewell au Suerréalisme” en Dyn No. 1, Abril-Mayo, 1942, p. 26.

Lista de imágenes

- Fig. 1 Juan O’Gorman, *De unas ruinas nacen otras ruinas*, 1949. Temple sobre masonite, 41.3 x 48.9 cm.
- Fig. 2 Juan O’Gorman, *Calle de las palmas #81 San Angel, Col. Altavista*, 1929. Acuarela sobre papel, 1929, 28 x 40cm.
- Fig. 3 Juan O’Gorman, *Proyecto de monumento fúnebre al capitalismo industrial*, 1943. Temple sobre masonite, 70 x 70 cm.
- Fig. 4 Juan O’Gorman, *Sin título, S.A.*, Acuarela sobre papel, 8.5 X 13.3 cm.
- Fig. 5 Juan O’Gorman, *Rocas*, 1943. Temple sobre masonite, 19 x 39 cm.
- Fig. 6 Juan O’Gorman, *Paisaje con llamas*, 1943. Temple sobre masonite, 18 X 26 cm.
- Fig. 7 Juan O’Gorman, *Fosilario*, 1943. Temple sobre masonite, 22 X 33 cm.
- Fig. 8 Juan O’Gorman, *Consumatum est*, 1945. Temple sobre masonite, 43 x 59 cm.
- Fig. 9 Juan O’Gorman, *La humanidad: cáncer del mundo orgánico. Ilustración de la teoría de Georges Cuvier*, 1979, Temple sobre masonite, 79 x 56.5 cm.
- Fig. 10 Juan O’Gorman, *El templo de la fantasía*, 1944. Tinta sobre papel, 17.3 X 23 cm.
- Fig. 11 Detalle de la fachada, *Palacio Ideal* del cartero Cheval en Hauterives.
- Fig. 12 Salvador Dalí, *Monumento imperial a la mujer-niña, Gala*, 1929. 140 x 80 cm.
- Fig. 13 Max Ernst, *Toda la ciudad*. 1935-37. 97 x 145 cm.
- Fig. 14 Max Ernst, *Europa después de la lluvia II*, 1940-42. Óleo sobre lienzo 54 X 146 cm.
- Fig. 15 Piranesi, *El grotesco capricho I Esqueletos*, 1747.
- Fig. 16 Piranesi, *El grotesco capricho II El arco triunfal*, 1747.
- Fig. 17 Juan O’Gorman, *La ciudad de México*, 1949. Temple sobre masonite, 66 X 122 cm.
- Fig. 18 Estancia de la casa de Juan O’Gorman en la Av. San Jerónimo número 162, Ciudad de México.

Obras consultadas

- Anda Enrique de, *Arquitectura de la Revolución Mexicana: Corrientes, y estilos en la década de los veinte*, México UNAM, IIE, 2008, p. 123.
- Alix Josefina *Los surrealistas en el exilio y los inicios de la escuela de Nueva York*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2000.
- Argan Giulio Carlo, *El concepto del espacio arquitectónico: Desde el barroco hasta nuestros días*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1966, p. 185.
- -----, *El arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid, Akal, 1991.
- Atl, Dr., *Como nace y crece un volcán: el Parícutín, 1943-1950*. México, Editorial Stylo, 1950.
- Bretón André, *El amor loco*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p.24-25.
- Cuvier Georges, *Fossil bones and geological catastrophes. New translations and interpretations of the primary texts*, Martin J.S. Rudwick. Chicago: The university of Chicago Press, 1997, p.
- De Fusco Renato, *La idea de arquitectura: Historia crítica desde Viollet le Duc a Perisco*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1976, p. 11.
- Foster Hal, *Compulsive Beauty*, London, The MIT press, 1993.
- Foucault Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 2005, p. 3.
- Gerzso Gunther, *Gerzso en su espejo, Conversaciones con José Antonio Aldrere-Haas*, México, Planeta, 2003, p.
- Gould Stephen Jay, *Dientes de gallina y dedos de caballo*. Barcelona, Crítica, 1995.
- López Rangel Rafael, *Orígenes de la Orígenes de la arquitectura técnica en México, 1920-1933*, México, UNAM, Unidad Xochimilco, 1984.

- Luna Arroyo Antonio, *Juan O’Gorman: Autobiografía, antología juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*. México, Pintura Mexicana Moderna, 1973, p. 125.
- *Los surrealistas en México*, México, INBA, Museo Nacional de Arte, SEP, 1986,
- Moral Enrique del, *El hombre y la arquitectura. Ensayos y testimonios*, México, UNAM, Facultad de arquitectura, p236.
- Olivares Correa Martha, *Primer director de la Escuela de Arquitectura del siglo XX : a propósito de la vida y obra de Antonio Rivas Mercado*, México, IPN, 1996,
- Ordoñez Ezequiel, *El volcán Paricutín*, México, E. Fantasía, 1947.
- -----, *Vida y obra*. T. V Obra científica (1932- 1947), El Colegio de México, 1996 p. 337.
- O’Gorman Juan, *La palabra de Juan O’Gorman (Selección de textos)*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, p.
- -----, *El arte “artístico” y el arte útil*, México, s/e, 1934.
- Ramírez Juan Antonio, *El objeto y el aura: (Des) orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal, 2009, p. 92.
- Revueltas José, *Visión del Paricutín: y otras crónicas y reseñas*, México, Era, 1983.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *Juan O’Gorman: arquitecto y pintor*. México, UNAM, 1982, p. 43.
- -----, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, México, UNAM-IIE, 1969.
- Tafuri Manfredo, *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años sesenta*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, pp. 34-35.
- Tibol Raquel *Diego Rivera: Arte y política*, México, Grijalbo, 1979, p.
- Toussaint Manuel, *Retrato y paisaje en la obra de Cecil Crawford O’Gorman*, México, Alcanía, 1938.