



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Estudios Latinoamericanos

**Juan O'Gorman: El nacimiento de un artista en la historia del arte
mexicano 1900-1950**

Que para obtener el título de:

Licenciada en Estudios Latinoamericanos

Presenta

Adriana Sandoval González

Director de tesis:

Dr. René Aguilar Piña.

Ciudad Universitaria

Agosto de 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Índice

Introducción.....4

Juan O´Gorman: Apuntes sobre su estudio en la historiografía nacional e internacional......11

Capítulo I 1900

Preámbulo.....33

1.1 La *Industria, la Revolución y la Reconstrucción*

1.1.1 La industria.....36

1.1.2 La industria de la construcción.....37

1.1.3 La Revolución.....39

1.1.4 La Reconstrucción.....40

1.2 Arte, artistas y arquitectos de la mitad del siglo XX

1.2.1 Arte.....42

1.2.2 Artistas plástico.....49

1.2.3 Arquitectos.....52

Capítulo II *La conquista del arte por O´Gorman*

Preámbulo.....57

2.1 Los años 30´ la generación de 1905 y el nacimiento de Juan O´Gorman

2.1.1 Antecedentes.....59

2.1.2 ¿La generación de 1905?.....62

2.2.3 Juan O'Gorman.....	66
2.2.4 Juan O'Gorman arquitecto.....	68

2.2 Los tiempos de la arquitectura, Juan O'Gorman y la modernización de la ciudad de México

2.2.1 El nacimiento de un artista en la escena pública.....	72
2.2.2 La modernidad arquitectónica de Juan O'Gorman: primeras dos obras.....	75
2.2.3 1929.....	78
2.2.4 La casa estudio para Diego Rivera y la casa habitación para Frida Kahlo.....	80
2.2.4 El espacio.....	81
2.2.6 Independencia plástica.....	83
2.2.7 Reducción de costos.....	85
2.2.8 El color.....	87

2.3. Revolución: el quehacer público de Juan O'Gorman.

2.3.1 La arquitectura de la revolución.....	90
2.3.2 El mural.....	94
2.3.4 Antecedentes.....	97

Conclusiones.....	100
--------------------------	------------

Bibliografía.....	I
--------------------------	----------

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por acogerme en sus aulas desde la Escuela Nacional Preparatoria no. 4 y en esta siempre inspiradora Facultad de Filosofía y Letras.

En especial al Dr. René Aguilar, por el apoyo y orientación para la realización de este trabajo, al Dr. Horacio Cerutti Guldberg, por sus magníficas clases, al Dr. Iván Escamilla por inspirar mi vida académica, a la Mtra. María de los Ángeles Pensado Leglise, por ese primera año de América Latina que caló en lo profundo de mi memoria, al Dr. José Antonio Matesaenz por las controversias y risas así como a mi irremplazable profesor José Luis Balcarcel, por compartir la sabiduría de toda una vida académica. Al sínodo de esta investigación: Dr. Carlos Ham, Mtro. Roberto González Moreno, Mtra. Leticia Raya y Mtro. Francisco Lima Baca, por todo su apoyo.

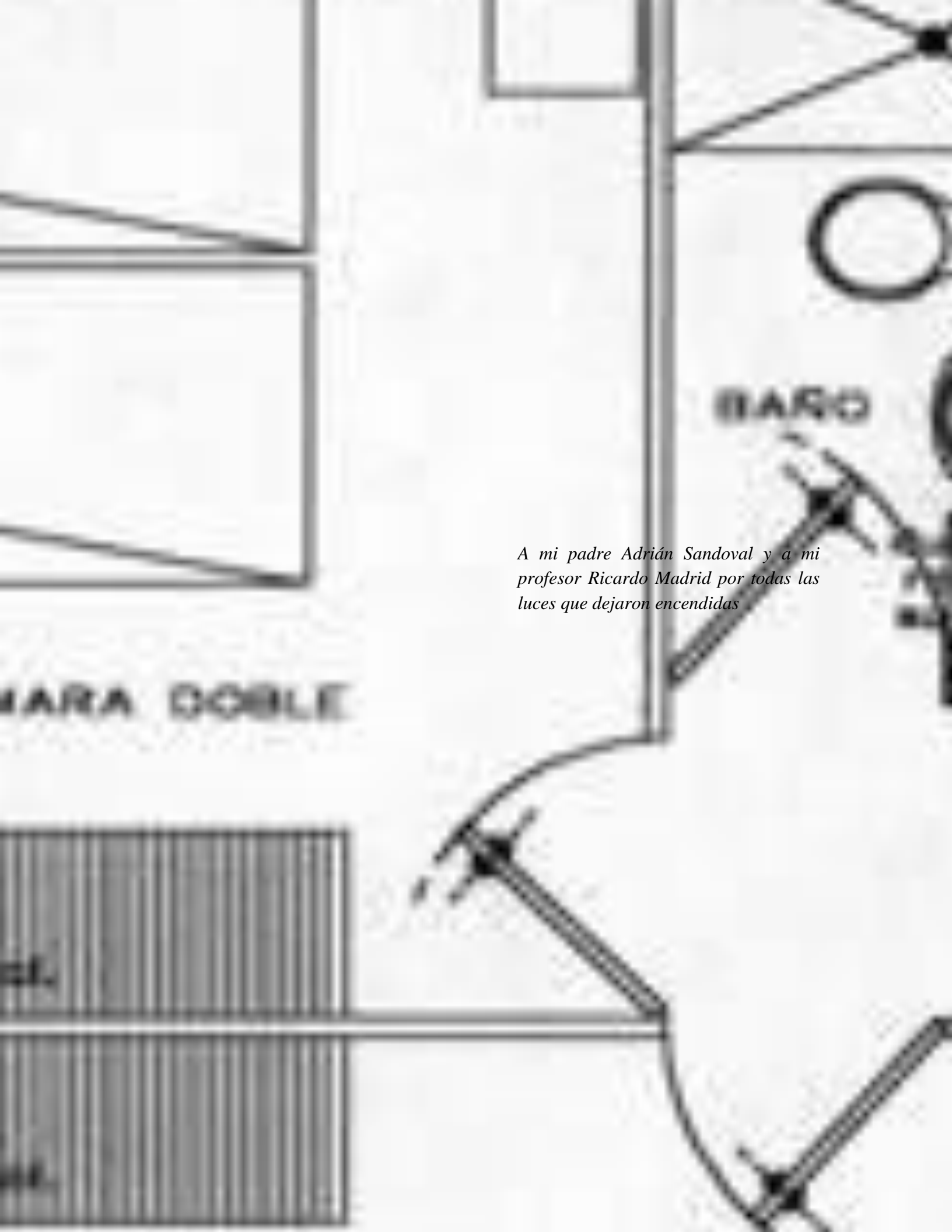
Agradezco, también, a la Universidad Iberoamericana de la ciudad de México por las enseñanzas de este último año en la maestría de Estudios Artes, en especial a la Dra. Ana María Torres Arroyo por todo su apoyo y sinceridad y a la Dra. Dina Comisarenco Mirkin por cada una de sus sonrisas en los caminos de la investigación.

A mi abuela Socorro Díaz, a mi madre Teresa González, a mi hermana Judith y a mi sobrino Alejandro por los recuerdos familiares, e indudablemente a la familia Sandoval García, en especial a Joaquín, Silvia, Cecilia, Carmen, Enrique y Alejandro con todo el cariño que puede guardar quien encuentra en sus rostros, gestos y coraje lo que más se ha amado. Al abuelo Joaquín Sandoval por el cariño y las risas, a Francisco Vázquez y a Gustavo Sánchez por las anécdotas, los abrazos y el recuerdo latente.

A mis compañeros y amigos, en especial a Margarita Romero, Griselda Nicolás, Josué Piña, Fernando Romero, Luis Castillo, Jessica Portugués e Iván Mejía, quienes con su palabra, paciencia y cariño me acompañaron en los altibajos de los últimos años. Así mismo entrego toda mi gratitud a la Sra. Hortensia Díaz, Flor Campos y Alma Rosa Galicia quienes con su bondad, cariño y calidez han marcado mi vida.

A todos, gracias infinitas por acompañarme en el cierre de este accidentado ciclo de mi vida.

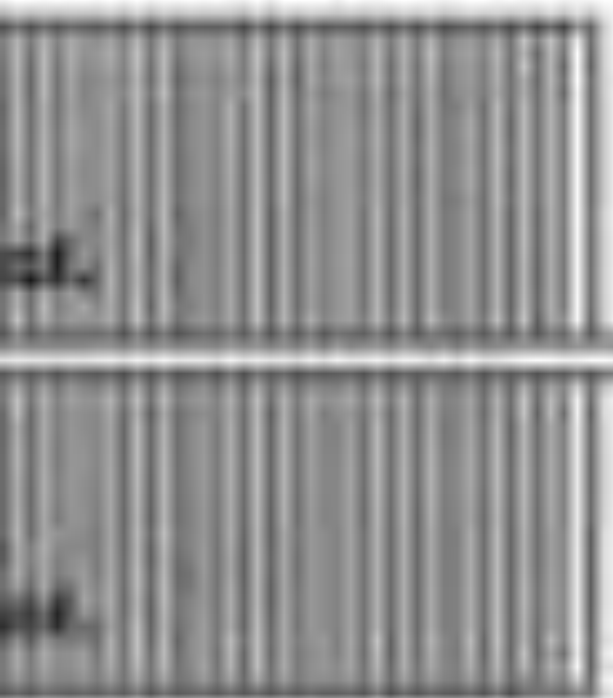
Adriana Sandoval



BARO

A mi padre Adrián Sandoval y a mi profesor Ricardo Madrid por todas las luces que dejaron encendidas

MARIA GOBLE



Introducción

Los albores del siglo XXI están trayendo consigo, para los historiadores del arte latinoamericano, un afán revisionista tendente a sintetizar y sistematizar bajo hilos conductores la producción artística del continente. No es tarea fácil y, aunque se ha avanzado bastante en este sentido, aun son varias las cuestiones por resolver. Sin embargo, hay variadas pautas sobre las que se ha venido trabajando y profundizando en los últimos años, planteándose interesantes debates en los que han tomado parte artistas, historiadores, críticos, marchantes y otros componentes del mundillo del arte.

Rodrigo Gutiérrez Viñuales¹

Si se preguntara el lector acerca de las generalidades y convergencias del arte latinoamericano durante el siglo XX, podría aceptar la reacción cultural de la región en contra de la imposición de formas y conceptos artísticos exógenos que poco y nada tenían que ver con sus necesidades creativas² como uno de sus principales rasgos y, de un modo poco más específico, “la relación entre arte y política, mecenazgo estatal, educación para el pueblo, la visión sobre el indio y los reclamos identitarios de cada país³” como otra de sus características por lo menos de manera muy clara durante la primera mitad del siglo pasado.

Sin embargo, como toda generalización, el *arte latinoamericano* pese a ser objeto de estudio y análisis consensuados que arrojan datos como los arriba señalados

¹ Profesor Titular de Historia del Arte en la Universidad de Granada (España). Miembro de la Academia Nacional de la Historia (Argentina). Línea de investigación principal: Arte Contemporáneo en Latinoamérica.

² Antonio Salcedo Milani, “Armando Reverón. Reinención de la materia a través del arte” en: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Arte latinoamericano del siglo XX: otras historias de la historia*, Universidad de Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 200, pág. 113.

³ Olga Rodríguez Bolufé “Revisitaciones al muralismo mexicano desde América Latina y el Caribe” en: Revista *Nietrika*, no. 4 año 3, 2013, pág. 48.

posee, también, muchas otras variantes que por su complejidad no son de fácil acceso o incluso responden a iniciativas muy recientes⁴. Las cuales permiten observar por debajo de la difundida actitud “hermética” del arte latinoamericano del siglo XX un quehacer profundamente influenciado por expresiones creativas exógenas (Estados Unidos, Europa y Asia) en su carrera por innovar, transformar y modernizar más de un aspecto material y conceptual de su accionar creativo.

Por lo anterior, muchos de los trabajos de talante revisionista de nuestro siglo optan por aludir al arte del siglo XX en América Latina como un quehacer que se mantuvo abierto al exterior bajo una relación de carácter bilateral que no sólo buscaba reafirmar su independencia e identidad sino, también, actualizar su materialidad y concepto a partir de un importante intercambio con el exterior y al interior mismo de su territorio.

Uno de los mejores ejemplos de lo anterior es la reflexión que se ha brindado al éxodo de estudiosos y practicantes latinoamericanos hacia las principales capitales artísticas del siglo XX, ya sea desde una perspectiva generacional, grupal o individual. Estudios que ha permitido entender la labor creativa de dichos artistas no sólo como un accionar conector de las pautas artísticas de su tiempo sino, también, como un acontecer capaz de transformarlas bajo el mandato de sus objetivos y necesidades enunciativas.

En México y en especial en su capital nacional, se llegaron a consolidar prácticas creativas de gran importancia, a partir de 1930, bajo una dinámica de

⁴ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, op. cit, pág. 13.

interpretación, gestión y creación de discursos artísticos propios de la época con gran impacto en toda América Latina y el Caribe⁵.

Algunas de las características históricas, sociales y culturales que permitieron a México, y a su capital, realizar un papel central en las artes, derivaron de su desarrollo técnico-industrial, el de sus vías de comunicación y, en especial, el incremento de sus actividades comerciales y turísticas. Y es que el desarrollo de dichos sectores, por un lado, sustentó vuelcos materiales de quehaceres productivos como el de la ingeniería y la arquitectura— ambos muy cercanos a la industria de la construcción— y, por otro, permitió la llegada de novedosas ideas y personalidades a territorio nacional a través de sus recién inauguradas rutas ferroviarias.

De igual modo el crecimiento y movimiento poblacional, incluyendo la migración europea, influyeron de manera importante en la manifestación de nuevas ideas y concepciones artísticas en América Latina. La pintura, la escultura, el grabado y la arquitectura, como quehaceres creativos dominantes, no sólo eran ejecutados por artífices locales sino que llegaron a convertirse en moneda de cambio al interior de los territorios que se perfilaban como las primeras capitales artísticas de América Latina con sus respectivas galerías de arte y ofertas habitacionales y de servicios en el caso de quehaceres como la arquitectura.

Buenos Aires, por citar uno de los ejemplos más importantes en cuanto cifras poblacionales, pasó de 813 mil habitantes a 2.13 millones de pobladores de 1895

⁵ Olga M. Rodríguez, *Relaciones artísticas entre Cuba y México: momentos claves de una historia (1920-1950)*, México: Universidad Iberoamericana, 2011, pág. 12.

a 1914⁶, contando con un amplio número de población extranjera recién desembarcada⁷. Mientras que para el caso específico de la capital mexicana a consecuencia del movimiento revolucionario de 1910-1920, esta, creció con base en la migración proveniente de ciudades y poblados menores, al otorgar cierta seguridad y empleo⁸. La densidad poblacional en ambos casos hizo de Buenos Aires y la ciudad de México espacios adecuados para la apreciación, comercialización, e incluso, la significación del arte según las necesidades de cada país.

Juan O´Gorman (1905-1982), como objeto de reflexión de esta investigación titulada: *Juan O´Gorman: El nacimiento de un artista en la historia del arte mexicano 1900-1950*, tiene por cometido central, formular un análisis en torno a la labor creativa del artista, sobre todo aquella que permita observar su nacimiento como figura pública resultado de las implicaciones formales y conceptuales que su arte llegó a tener en el contexto mexicano y latinoamericano del siglo pasado.

Particularidad artística a señalar como un accionar transformador, moderno e incluyente, en un momento histórico en el cual las condiciones políticas y sociales incentivaron el nacimiento de O´Gorman en dos ámbitos preponderantes; el de la arquitectura y la pintura.

⁶ Alan Gilbert, *La ciudad latinoamericana*, México: Siglo XXI Editores, 1997, pág. 56.

⁷ Según estadísticas antes de 1914 en Buenos Aires tres de cada cuatro porteños habían nacido fuera de Argentina, contando con una importante población italiana e inglesa.

⁸ Claudia M. Martínez Stone, *Evaluación económica e inversión (sobre un condominio horizontal en la Delegación Alvarado Obregón)*, asesor Rubén Enrique Valbuena Álvarez, tesis de licenciatura inédita, México: UNAM/ Facultad de economía, 2002, pág. 2-3.

El periodo de estudio elegido para esta investigación (1900-1950), obedece, entonces, a dos motivos; el primero relacionado con cierto tipo de modernidad contenida en la transformación de los medios de producción y de comercio en América Latina, a inicios de siglo, y, el segundo, derivado de la relación que varios artistas y, entre ellos O'Gorman, llegaron a establecer con dichas peculiaridades a nombre de toda una región.

Cabe destacar que, en el caso específico de O'Gorman también corresponde a la primera mitad del siglo XX la ejecución de las obras que habrían de dar a conocer su nombre a nivel nacional e internacional en el terreno de la arquitectura y la pintura, iniciando con la realización de su primera obra arquitectónica de interés para la opinión pública y especializada en 1929, sucedida por el primero de sus murales en aparecer en una publicación de amplio tiraje en 1938 y su primera exposición individual en el Palacio de Bellas Artes en 1950.

El análisis de esta investigación va, entonces, del particular acontecer de un artífice como Juan O'Gorman al señalamiento de ciertas generalidades del siglo XX en el acontecer creativo de América Latina pasando por el señalamiento de las obras que hicieron de O'Gorman un artista de proyección latinoamericana en la historia del arte mexicano.

Por lo anterior la presente investigación se ha dividido en dos grandes bloques, el primero titulado *1900* en alusión a la importancia que un contexto como el de inicios de siglo tuvo en el acontecer latinoamericano y el segundo llamado *La conquista del arte por O'Gorman* el cual buscará afianzar en el contexto de la

primera mitad del siglo XX el quehacer creativo de O'Gorman como un pronunciamiento relevante que nace en México y logra tener una proyección muy importante a nivel América Latina.

Es importante señalar que esta división atendió a la necesidad de comprender el amplio quehacer creativo de Juan O'Gorman, el cual abarca de 1924 a 1982, atravesando más de una disciplina y varios momentos históricos. Motivo por el cual se descartó si quiera la posibilidad de realizar un estudio exhaustivo alrededor del artista y en su lugar buscar la elaboración de un análisis de perspectiva múltiple que permita aproximarse a las relaciones existentes entre el artista y su tiempo⁹.

Sirvan también de júbilo las presentes líneas al plasmar los vestigios que pude hallar del joven Juan O'Gorman en las sendas del arte latinoamericano de la primera mitad del siglo XX. Quien a la edad de 24 años surgió en la escena internacional a partir de la modernización del quehacer arquitectónico, bajo la consigna de hacer más humana la razón, y años más tarde el de la plástica a través de una técnica, composición y narrativa irrepetibles, como lo permite observar su Autorretrato Múltiple¹⁰ ícono del arte nacional y latinoamericano del siglo XX.

⁹ Debo mencionar que, resultado de la importancia que O'Gorman guarda para la historia del arte latinoamericano así como para la formación profesional de quien estas líneas escribe, la segunda mitad de siglo XX en el quehacer del artista ha derivado en mi actual proyecto de investigación en la Maestría de Estudios de Arte de la Universidad Iberoamericana bajo el título, *San Jerónimo 162 testimonio ausente del arte de Juan O'Gorman*, bajo la dirección de la Dra. Ana María Torres Arroyo.

¹⁰ Juan O'Gorman, Autorretrato Múltiple, Temple sobre masonite, 1950, Museo de Arte Moderno de la ciudad de la México.



Juan O'Gorman, Autorretrato Múltiple, Temple sobre masonite, 1950,
Museo de Arte Moderno de la ciudad de la México.

Juan O'Gorman: Apuntes sobre su estudio en la historiografía nacional e internacional

Existe en la historiografía del arte latinoamericano y más específicamente en los estudios monográficos y especializados alrededor de Juan O'Gorman, pocos datos que respecto a su intensión, contenido y forma coincidan a todos los niveles de consulta, siendo la fecha de nacimiento y muerte del artista, dos de las pocas certezas que guardan sus contenidos. La primera acontecida el 6 de julio de 1905 y la segunda el 2 de enero de 1982.

Y es que el desarrollo mismo de la vida y arte de O'Gorman transcurrió, por lo menos, en dos momentos histórica y académicamente distintos. Por un lado el primero se llevó a cabo durante la primera mitad del siglo XX, momento en el cual la historia del arte como actualmente la conocemos era, apenas un proyecto que desembocaría, por ejemplo, en la creación de Instituto de Investigaciones Estéticas¹¹, actual responsable de un buen número de estudios de arte en América Latina, y el segundo en el apogeo de los estudios que a la postre se convertirían en las Historias generales del arte de cada país.

Los documentos

Del panorama académico dividido entre la primera y la segunda mitad del siglo XX la fortuna crítica de O'Gorman guarda su equivalente, y es que la ausencia de

¹¹. Hugo Arciniéga y Arturo Pascual (coord.), *El Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Una Memoria de 75 años. 1935 – 2010*, México: UNAM, 2010, pág. 13.

estudios estructurados en torno a su arte durante la primera mitad del siglo XX hizo de su obra objeto preferencial de notas periodísticas, reportajes y entrevistas, mientras que los estudios de corte especializado, no llegarían sino hasta la séptima década del siglo pasado a partir del trabajo de lo que llamo la *primera ola* de investigación en torno al quehacer creativo de O´Gorman, impulsada por Antonio Luna Arroyo (1972)¹² e Ida Rodríguez Prampolini (1982)¹³.

Por si fuera poco este carácter dual, que en algún sentido comparte la mayor parte de los artistas nacidos con el siglo —o poco antes—no ha resultado, a la fecha, en la construcción de un *archivo Juan O´Gorman* que tenga por objeto reunir, analizar o interpretar, de manera exhaustiva, la fortuna crítica producida por O´Gorman durante la primera mitad del siglo XX e incluso la que se ha producido en estos últimos 15 años motivo de la irrupción de los archivos electrónicos y el internet. Existen en su lugar varios archivos *O´Gorman*, de carácter parcial en instituciones dedicadas al estudio del arte nacional y latinoamericano desde una perspectiva coyuntural¹⁴.

Por su parte la producción de documentos digitales en la web además de haber expandido el espectro del tema O´Gorman en países como los Estados Unidos de América—en donde actualmente se subasta buena parte de la obra del artista—

¹² Antonio Luna, *Juan O´Gorman. Autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*, México: Cuadernos populares de pintura mexicana moderna, 1973.

¹³ Rodríguez, Prampolini Ida. *La palabra Juan O´Gorman*, México: UNAM, 1982.

¹⁴ Dos de los mejores ejemplos de los archivos parciales sobre la vida y obra de Juan O´Gorman es el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas (CENIDIAP) y el de la Academia de Artes, ambos en la ciudad de México mientras que acervos como el del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston (ICAA), es otro excelente ejemplo de la fortuna crítica de la labor artística no sólo de Juan O´Gorman sino de un muy buen número de artistas latinoamericanos.

Ecuador, Colombia, Brasil, Chile y Argentina, en el caso del Continente Americano; España, Francia, Bélgica e Italia, en Europa, y Japón, en Asia no ha generado, hasta el momento, una base de datos de carácter oficial que permita observar el comportamiento del artista a nivel internacional.

La obra

El quehacer creativo de Juan O´Gorman dividido en dos ámbitos; el de la pintura y la arquitectura, según registros historiográficos, definió también dos momentos importantes al interior de la fortuna crítica del artista. Por un lado al quehacer arquitectónico corresponden de manera predominante las publicaciones de los años 30´ y 40´ mientras que a las pictóricas las de la segunda mitad del siglo pasado.

De esta división documental y temática del tema O´Gorman, resulta interesante apuntar algunas particularidades de sus obras y su característica relación con las publicaciones de su tiempo y del nuestro:

La arquitectura de O´Gorman al haber sido modificada o destruida se ha reducido a imágenes, planos y análisis realizados, razón de la importancia que ha cobrado en ciertos círculos académicos. Dos excelentes documentos en torno a esta particularidad son: *Catálogo de la obra arquitectónica de Juan O´Gorman (1982)*¹⁵, de Marisol Aja, y *Guía O´Gorman (2008)*¹⁶ de Carlos González Lobo. Documentos

¹⁵ Marisol Aja, "Juan O´Gorman" en: Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico, *apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX, 1900-1980 (V.2)*, México: INBA, 1982.

¹⁶ Carlos González Lobo, *Guía O´Gorman*, México: Arquine/ Comex, 2006.

de carácter exhaustivo en los cuales la labor arquitectónica de O'Gorman se convirtió en tema central.

Cabe recalcar, incluso, que esta necesidad por re-visitar la arquitectura de O'Gorman de la primera mitad del siglo XX, a partir de los años setenta, ha dado origen a una *segunda ola de investigación* en torno al artista integrada por los dos anteriores y académicos de la talla de Víctor Jiménez (1997)¹⁷, Víctor Arias Montes (2005)¹⁸ y Xavier Guzmán Urbiola (2007)¹⁹.

Así mismo, la restauración de la casa estudio para Diego Rivera y Frida Kahlo, construida por O'Gorman en 1932 y la casa habitación para su padre Cecil Crawford O'Gorman, de 1929 —a cargo del arquitecto Víctor Jiménez— además de ser dos de las obras más importantes de su quehacer a nivel América Latina son, actualmente, los trabajos más accesibles del artista, resultado del grado de conservación y cuidado con el que se han mantenido desde su apertura como espacios museísticos del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)²⁰. Obras documentalmente comparadas al estado que guarda Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, declarada patrimonio de la Humanidad el 2 de julio de 2007²¹.

Por su parte la producción pictórica de O'Gorman de mayor importancia a partir de 1950 consta de acceso mediado por instituciones como el Instituto Nacional de

¹⁷ Víctor Jiménez, *Juan O'Gorman. Principio y fin del camino*, México: UNAM, 1997.

¹⁸ Arias, Montes Víctor, *Juan O'Gorman arquitectura escolar*, México: UNAM, 2005.

¹⁹ Guzmán, Urbiola Xavier, *Juan O'Gorman sus primeras casas funcionales*, México: UNAM/INBA, 2007.

²⁰ La adquisición y restauración de la casa estudio para Diego Rivera y la casa habitación para Frida Kahlo se llevó a cabo en los años 80' mientras que la de la casa de Cecil Crawford O'Gorman se llevó a cabo durante la primera década del siglo XXI.

²¹ *CU Patrimonio de la Humanidad* en:

http://www.100.unam.mx/index.php?option=com_content&id=76&Itemid=111

Bellas Artes, el Banco de México y Banamex, a través de su Fomento Cultural, así como a partir de colecciones particulares en México y el extranjero. Dos son los documentos angulares en relación a los catálogos de obra más importantes de la pintura de O'Gorman: *Catálogo de Exposiciones del palacio de Bellas Artes de 1950*²² y *Juan O'Gorman 100 años. Temples, dibujos y estudios preparatorios* (2005)²³.

Finalmente, en lo que atañe a la pintura mural de O'Gorman —tercer quehacer creativo del artista— puede mencionarse que la mayor parte de sus trabajos monumentales fueron elaborados en el país, y específicamente en la ciudad de México, esto, a excepción de los realizados en Pátzcuaro, Michoacán (1942) y Taxco, Guerrero (1956) así como los petro murales²⁴ elaborado por el artista en Santiago de Chile (1964) y en Houston Texas (1967). De estas obras, resulta importante señalar que tampoco existe documento alguno que se halla enfocado de manera exclusiva en su estudio, pese a la importancia que la crítica especializada ha otorgado, a lo largo del tiempo, a sus formas, conceptos y materialidad. Siendo el mejor ejemplo de ello el tan conocido recubrimiento mural de la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria titulado *Representación histórica de la cultura* (1952) ícono de la Universidad Nacional Autónoma de México.

²² Justino Fernández, *Catálogo de las exposiciones de arte en 1950*. Suplemento núm. 19 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México: UNAM/IIE, 1951.

²³ [Sin editor] *Juan O'Gorman 100 años. Temples, dibujos y estudios preparatorios*. México: CONACULTA/BANAMEX, 2005

²⁴ Técnica artística desarrollada por Juan O'Gorman y Diego Rivera en los años 40' durante la construcción del que hoy se conoce como *Museo Anahuacalli*, sur de la ciudad de México, y que consta de la utilización de piedras de colores naturales para la realización de las formas y diseños del mural a tratar, de ahí su nominación como petro (piedra) mural.

Su importancia

La importancia de la labor creativa de Juan O'Gorman, realizada de 1924 a 1982 ha derivado lo mismo en estudios realizados en torno a sus formas, particularidades y excepciones, que a omisiones y olvidos de la academia frente a la permanencia de varios de sus ejemplares. Obras que se han convertido—en distintos momentos de la historia—en motivo central de investigaciones que no sólo se suman a la dinámica académica de sus emisores, sino que han sido capaces de señalar la participación de nuestro país y de América Latina en terrenos del arte poco explorados.

Y es que sin duda alguna, el trabajo creativo de Juan O'Gorman como objeto de estudio en notas periodísticas de la primera mitad del siglo XX; en los estudios especializados de los años 80' y 90', y en investigaciones como estas, permiten reflexionar no sólo en torno a la particularidad de su quehacer creativo, sino, también, alrededor de las implicaciones que su arte trajo no sólo para la trayectoria del artífice, sino también para Latinoamérica en el marco de la construcción de una historia del arte y de la arquitectura de la región.

Remito al lector al siguiente Anexo documental con objeto de observar en conjunto con las fuentes señaladas algunas de las publicaciones realizadas razón del quehacer creativo de Juan O'Gorman, principalmente en diarios y revistas de circulación nacional e internacional entre 1930 y 2011. Es importante mencionar que motivo del estado poco homogéneo que guardan dichos registros se prescindirá del nombre de los autores responsables de las notas, priorizando el

siguiente orden: título de la nota, artículo y/o entrevista, nombre de la publicación, lugar y fechas de la publicación.

Reste mencionar que el orden de aparición de los documentos va del 27 de septiembre de 2011 al mes de mayo de 1934 y que han sido agrupados, en los casos en que ha sido posible, a partir de tópicos específicos o bien en grupos de temáticas variadas como se verá.

Anexo documental

Declaración del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo monumento artístico federal, 1998:

Artículo 1º.- Se declara monumento artístico el inmueble propiedad federal ubicado en la calle Diego Rivera número 2, manzana F, lote número 12, Colonia San Ángel, Delegación Álvaro Obregón, en la ciudad de México Distrito Federal, integrado por las construcciones conocidas como: Casa Estudio Diego Rivera, Casa Habitación Frida Kahlo y Estudio Fotográfico de Guillermo Kahlo, Diario Oficial de la Federación, México, Decreto del 25 de Marzo, 1998.

Discurso de ingreso de Juan O'Gorman a la Academia de Artes, 1972:

Juan O'Gorman *Una de tantas tesis y algunos de los muchos mitos en el arte de la pintura de hoy*. Texto leído por O'Gorman con motivo de su ingreso a la Academia de Artes. México 23 marzo 1972. Archivo de la Academia de Artes.

Entrevistas

“Juan O’Gorman, arquitecto y pintor”, en: *Traza*, Temas de arquitectura y Urbanismo, número 4, México, septiembre-octubre, 1983. (Publicación póstuma)

“Los murales de la biblioteca de C.U se hicieron para evitar que el edificio fuera un monstruo” en: *Unomásuno*, México, febrero 01, 1982. (Publicación póstuma)

“Generalidades de su obra y su participación en la vida cultural y política de México”, México D.F, San Ángel, julio 15 y 20, agosto 2, 8, 12, 15, 1970 en: Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O’Gorman*, México: UNAM, 1982.

“El arte es armonizar lo objetivo con lo subjetivo”, en: *Excélsior*, México, noviembre 18, 1962. *Diorama de la cultura* suplemento dominical.

Periódicos nacionales

Diversos temas

“Arquine publica un recuento de la obra de los arquitectos más destacados de México” en: *La Jornada*, México, septiembre 27, 2011.

“Destaca Conaculta vida y obra del muralista Juan O’Gorman” en: *El Financiero*, México, julio 5, 2011, Sección Cultura.

“INBA adquiere casa Juan O’Gorman” en: *La Crítica de Hoy*, México, junio 28, 2011.

“Muestra de Juan O’Gorman en la Casa de Montejo” en: *Diario de Yucatán*, México, mayo 24, 2011.

“Juan O’Gorman el pintor arquitecto irrepetible”. OEM, enero 19, 2011.

“Preparan magna exposición sobre Juan O’Gorman” en: *El Economista*, México, enero 17, 2011.

“Recuperarán casa de O’Gorman. Avanza el proyecto de compra del inmueble de San Ángel y su integración a la Casa Estudio Diego Rivera, que diseñó el mismo arquitecto” en: *Excélsior*, México, octubre 6, 2010.

“Alfred Robert ante Juan O’Gorman” en: *Criterio la verdad impresa*, México, enero 22, 2010.

“O’Gorman concretó su teoría al construir su casa” en: *La Jornada*, México, marzo 29, 2008.

C.U patrimonio de la humanidad

“Declara UNESCO a CU Patrimonio Cultural de la Humanidad” en: *La Crónica*, México, junio 29, 2007.

“El campus de CU, patrimonio cultural de la humanidad” en: *La Jornada*, México, junio 29, 2007.

“CU, patrimonio Cultural de la Humanidad” en: *El Universal*, México, junio 28, 2007.

Diversos temas

“Regresan mural de O’Gorman al Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México”. *La Jornada*, junio 5, 2007.

“Juan O’Gorman; arquitecto multifacético” en: *CNN Expansión*, noviembre 6, 2007.

“Arquitectos mexicanos en la corriente racionalista [Juan O’Gorman, Juan Legarreta, José Villagrán, Enrique del Moral y Enrique Yáñez]” en: *El Universal*, octubre 16, 2006.

“Presentan el catálogo de Juan O’Gorman cien años...como parte de su obra” en: *La Jornada*, México, abril 9, 2006.

“O’Gorman, arquitecto que imprimió belleza a lo útil” en: *El Universal*, abril 19, 2005.

“Juan O’Gorman, intérprete de la renovación que legó una visión revolucionaria en la pintura y arquitectura” en: *CNCA*, abril 29, 2005

“Buscan sea patrimonio obra de O’Gorman” en: *El Universal*, México, junio 25, 2005.

“Aterriza Juan O’Gorman” en: *El Universal*, julio 12, 2005.

“Juan O’Gorman padre de la arquitectura moderna” en: *El Universal*, México, julio 06, 2005.

“Las casas de Diego y Frida, de vanguardia” en: *El Universal*, México, julio 06, 2005.

“Tardía valoración de O’Gorman en el país” en: *El Universal*, diciembre 07, 2005.

“Atestiguará hija de Juan O’Gorman el traslado de un mural del artista” en: *La Jornada*, diciembre 08, 2005.

“Las intimidades de O’Gorman” en: *El Universal*, enero 04, 2002.

“Compartirán con el público el lado más íntimo de O’Gorman” en: *El Universal*, enero 09, 2002.

“O’Gorman pionero de la arquitectura moderna” en: *El Universal*, México, enero 19, 2002.

“Poca obra original hay en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Kahlo” en: *Unomásuno*, México, julio 15, 2001.

“Trabajos de mantenimiento en el Museo Casa Estudios Diego Rivera y Frida Kahlo” en: *El Herald*, Agosto 07, 2001.

“Diego Frida O’Gorman” en: *El Universal*, México, octubre 18, 2001.

“Destaca exposición la obra arquitectónica de Juan O’Gorman” en: *El Metro*, México, octubre 18, 2001.

“Las casas para Diego Rivera y Frida” en: *Excélsior*, México, octubre 18, 2001.

“Tras treinta años de abandono restauran mural de O’Gorman” en: *El Universal*, julio 24, 2000.

Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo

“Juan O’Gorman ¡qué nombre! exclamó Mary Mc Aleese cuando visitó el *Museo Casa Estudio Rivera y Kahlo*” en: *La Jornada*, México, abril 8, 1999.

“Reabren las Casas Estudio de Rivera y Kahlo en el aniversario luctuoso de Juan O’Gorman” en: *Excélsior*, México, enero 07, 1998.

“Declaran monumento artístico la casa de Diego Rivera y Frida Kahlo” en: *Presente*, Villahermosa Tabasco, marzo 26, 1998.

“Declaran monumento artístico la casa estudio Rivera-Kahlo” en: *El Diario*, Monterrey, México, marzo 27, 1998.

“Nuevo monumento histórico en el sur” en: *El Nacional*, México, abril 03, 1998.

“La Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, innovación arquitectónica de Juan O’Gorman” en: *Unomásuno*, México, abril 06, 1998.

“Reabre sus puertas el Museo Estudio Diego Rivera” en: *El Universal*, México, enero 03, 1997.

“Con un listón alrededor de una bomba, reabre el Museo Estudio Diego Rivera” en: *La Crónica*, México, enero 07, 1997.

“Anuncia el presidente Zedillo incremento del 17 por ciento. (El primer mandatario anuncia, en el marco de la reinauguración del Museo Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo)” en: *Reforma*, México, febrero 28, 1997.

“Rafael Tovar presentará hoy ante Zedillo el plan de trabajo 1997, en el Museo Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo” en: *Excélsior*, México, febrero 28, 1997.

“Restaurada la casa de Diego y Frida. Aportes para un capítulo de la historia plástica” en: *El Nacional*, México, marzo 01, 1997.

“Recupero su originalidad el Museo Estudio Diego Rivera” en: *Excélsior*, México, marzo 11, 1997.

“La casa estudio que ocuparon Diego Rivera y Frida Kahlo en San Ángel” en: *Unomásuno*, México, marzo 02, 1997.

“Reabre sus puertas el Museo Estudio Diego Rivera” en: *El Universal*, México, marzo 01, 1997.

“Ejercerá el CNCA n monto de 17% mayor al de 1996. Reapertura del Museo Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo” en: *La Jornada*, México, mayo 01, 1997.

“Un listón alrededor de una bomba reinaugurará el Museo Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo de San Ángel” en: *Excélsior*, México, junio 18, 1997.

“Concurrido cóctel de inauguración (Este se desarrolló en el Museo estudio Diego Rivera y Frida Kahlo)” en: *El Sol de México*, julio 15, 1997.

“Uso público de inmuebles el Museo Estudio Diego Rivera un espacio sin espíritu” en: *El Financiero*, México, septiembre 12, 1997.

“Una casa para Frida Kahlo”, en: *El País*, México, enero 18, 1996.

“Razonamiento de la casa Frida Kahlo y Museo Diego Rivera” en: *El Financiero*, México, enero 23,1996.

“Se restaurará la casa Frida Kahlo y el Museo Estudio diego Rivera” en: Uno más uno, México, febrero 23,1996.

“Para 96 el INBA refuerza su tarea de promoción y difusión de las Artes (Se invertirá en la remodelación de varios recintos del Instituto como la Casa Frida Kahlo y el Museo Estudio Diego Rivera, modificando su estructura arquitectónica actual para dejarla como la proyectó Juan O’Gorman)” en: *El Día*, México, febrero 23, 1996.

“65 pinturas, grabados y dibujos de los mexicanos Diego Rivera, Frida Kahlo y Juan O’Gorman” en: *Excélsior*, México, marzo 22,1996.

O’Gorman petro mural en Chile

“El arquitecto Juan O’Gorman pintará un mural en Chile” en: *Excélsior*, México, diciembre 18,1963.

“Prosiguen las dificultades en torno al proyecto mural de O’Gorman y Camarena en Chile” en: *El Día*, México, diciembre 17, 1963.

“Siguen desaires a México por parte del rector de la Universidad de Valdivia” en: *Ovaciones*, México, diciembre 17, 1963.

“O’Gorman ante la crítica” en: *Excélsior*, México, noviembre19, 1963.

“O’Gorman con los corresponsales” en: *Excélsior*, México, noviembre 2, 1963.

O’Gorman antecedentes de su petro mural en los Estados Unidos de América

“Juan O’Gorman dará una serie de conferencias en los Estados Unidos” en: *El Universal*, México, septiembre 5, 1963.

“O’Gorman comenta airadamente la demora de estados Unidos para darle visa” en: *Excélsior*, México, septiembre 1, 1963.

“Juan O’Gorman sujeto a ley Mac Carran” en: *Prensa Latina*, México, agosto 30, 1963.

“Pide Times que le den visa a O’Gorman” en: *La Prensa*, México, agosto 30, 1963.

“No le dan visa a Juan O’Gorman para viajar a los Estados Unidos. Tannenbaum sale en defensa del pintor mexicano” en: *El Día*, México, agosto 30, 1963.

“Defienden en Nueva York a O’Gorman” en: *Excélsior*, México, agosto 30, 1963.

“Condena un maestro de Colombia la falta de visado a un artista” en: *El Universal*, México, agosto 30, 1963.

“El arquitecto Juan O’Gorman pintará un mural en Chile” en: *Excélsior*, México, diciembre 18, 1963.

“No hubo agravio a México con el asunto O’Gorman y González Camarena” en: *El Universal Gráfico*, México, diciembre 17, 1963.

O’Gorman en el marco de la realización de Ciudad Universitaria

“Utilidad y belleza de la biblioteca” en: *El Universal*, marzo 6, 1952. En: *Mundo Universitario*.

“O’Gorman contra Siqueiros” en: *Excélsior*, México, noviembre 23, 1952.

Revistas

Centenario de Juan O´Gorman

“El arte es una forma de vida/Mexicanos Radicales. La Vanguardia artística de una revolución”, en: *La Tempestad*, Volumen 11, No. 70, 2005.

“Juan O´Gorman (1905-1982)”. Letras Libres, México, No. 77, 2005.

“Los 100 años de Juan O´Gorman, el arquitecto de las mil máscaras” en: *Construcción y tecnología*. Instituto Mexicano del Cemento y el Concreto (IMCYC), julio, 2005.

“Vigencia del pensamiento de Juan O´Gorman” en: *Esencia y espacio, Revista de la ESIA*, octubre-diciembre, 2005.

“Juan O´Gorman dibujante” en: *Revista Casa del Tiempo*.UAM. México, abril, 2005.

“Cita con Juan O´Gorman, arquitecto y constructor de identidad” en: *Esencia y espacio*. Revista de la ESIA. México, octubre-diciembre, 2005.

“A cien años de su natalicio O´Gorman, vuelve a la Biblioteca Central” DGB/UNAM, México, 2005.

Diversos temas

“El proyecto de Juan O´Gorman para el concurso de la vivienda obrera de 1932” en: *Arquine*, revista internacional de arquitectura, Núm. 20, México, 2002.

“Biblioteca Central expresión artística y manifestación multidisciplinaria del conocimiento”. Exposición conmemorativa. Biblioteca Universitaria, México, vol.4 No.002.

“Las casas funcionalistas de Diego Rivera y Frida Kahlo en San Ángel, lista para reabrirse al público tras su restauración” en: *Proceso*, México, 2 de marzo 1997.

“El Museo Diego Rivera nuevamente abre sus puertas” en: *Novedades*, México, 8 de marzo 1997.

“Para habitar a Diego y Frida” en: *Tiempo libre*, México, 30 de abril 1997.

“Casa de Diego Rivera y Frida Kahlo, obra del arquitecto Juan O’Gorman” en: *México en el tiempo/ Patrimonio arquitectónico*, mayo-junio 1997.

“Espacio construido por Juan O’Gorman” en: *Guía Visual Arte y Cultura*, México, septiembre-octubre, año II, 1997.

“Un artista comprometido con su tiempo” en: *Memoranda/ISSSTE*, Año VII, Núm. 42, México mayo-junio, 1996.

“En marzo reabre sus puertas el Museo Estudio Diego Rivera” en: *Revista Crónica*, México, 29 de diciembre 1996.

“Juan O’Gorman pintor de lo fantástico” en: *Vogue México* No.14, 1981.

“Un ensayo de arquitectura orgánica” en: *Arquitectura/México* No.112, 1976.

“Juan O’Gorman”. *Arquitectura/México* No.100, México, abril-julio 1968.

“Juan O’Gorman explica” en: *Calli* No. 29, México, septiembre-octubre 1967.

“¿Qué significa socialmente la arquitectura moderna en México?” en: *Espacios* No.31, México, junio 1956.

“Encuestas a Juan O’Gorman” en: *Espacios* No.25, México, junio 1955.

“Un intento de arquitectura realista” en: *Espacios* No.25, México, junio 1955.

“Casa habitación” en: *Espacios* No.25, México, junio 1955.

“Al servicio de México. Mosaico exterior proyectado y ejecutado por Juan O’Gorman y José Chávez Morado. Opiniones del pintor José Chávez Morado. 1954-1955” en: *Arte Público*, México noviembre 1955.

O’Gorman en el marco de la realización de Ciudad Universitaria

“Arquitectura y pintura concebidas simultáneamente en la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria” en: *Arte Público*, México, octubre-noviembre 1952.

“Críticas a Vicente Lombardo Toledano, por David Alfaro Siqueiros y Juan O’Gorman a propósito de la construcción de la Ciudad Universitaria” en: *Arte Público*, México, diciembre 1952.

“Reanudación de una antigua controversia sobre lo determinante o no de los materiales en cuanto al estilo. Respuesta de O’Gorman a las afirmaciones de Siqueiros” en: *Arte Público*, México, diciembre 1952.

“Juan O’Gorman. La pintura de Siqueiros en la Ciudad Universitaria, una derrota de la cultura mexicana” en: *Arte Público*, México, diciembre 1952.

“El estilo barroco de la pintura de Juan O’Gorman” en: *México en la cultura*, México, septiembre 1950.

Revista de Revistas [Portada y texto] *El Semanario Nacional*, año XXVIII no.1487, 20 de noviembre de 1938.

Juan O’Gorman, *Contenido político de la arquitectura*. 1937. Edificación, México, septiembre-octubre.

Publicaciones en el extranjero

Diversos temas

“Sai livro sobre arquitetura da casa de Frida Kahlo” en: *O Estado de Sao Paulo*, Brasil, enero 4, 2007.

“Shadow on a Wall: Juan O’Gorman and the Mural in Pátzcuaro” en: Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2005.

“Arquitectura mexicana” en: *Revista a+u Japón*, febrero 2002.

“Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo”. *The News*, marzo 03, 1997.

“Kahlo-Rivera house restoration completed” *The News*, marzo 05, 1997.

“The University City Murals” en: *Voices of México*, enero-marzo, 1993.

“Murió el último muralista mexicano, Juan O’Gorman” en: *El País*, España, enero 21, 1982.

“O’Gorman house” en: *Architectural Design*, Londres, 1970.

“O’Gorman cava house disappears” en: *Progressive Architecture*, Nueva York, marzo, 1970.

“Leading muralist from Mexico in U.S.A. Studying center plans” en: *San Antonio News*, septiembre 27, 1967.

“Afair for 68 rises beside the Alamo” en: *The New York Times*, julio 23, 1967.

“Hemisfair 68: It is starting to take shape” en: *San Antonio Express News*, abril 29, 1967.

O'Gorman petro mural en Chile

“El caso de la Universidad Austral Chilena y México” en: *La Nación*, febrero 02, 1964.

“El incidente de la Universidad Austral” en: *La Tercera de la Hora*, diciembre 21, 1963.

“El rector aclara lo de los murales” en: *Las Ultimas Noticias*, diciembre 21, 1963.

“Tirón de orejas a rector valdiviano” en: *La Tercera de la Hora*, Chile, diciembre 19, 1963.

“Un conflicto lamentable” en: *El Diario Ilustrado*, diciembre 02, 1963.

“U. austral ofendió a México” en: *La tercera de la Hora*, diciembre 14, 1963.

“La universidad Austral y su gobierno” en: *La Nación*, diciembre 11, 1963.

“El plan chileno-mexicano de cooperación fraternal 1960-1964” en: *El Correo de Valdivia*, octubre 31, 1963.

O'Gorman en los Estados Unidos de América

“Artist O'Gorman awaits visa, will visit States” en: *The News*, México, octubre, 1963.

“Convention Center muralist visits” en: *San Antonio Express*, septiembre 28, 1963.

“Mexican painter granted USA visa. O'Gorman painter denies. He is a communist” en: *The New York Times*, septiembre 04, 1963.

“USA grants O'Gorman in a visa; painter to lectura in California” en: *The New York Times*, Western Edition, septiembre 04, 1963.

“Mexican architect-artist vaxed over US ‘fear’ for his ideas” en: *The Kansas City Star*, septiembre 04, 1963.

“Mexican chides US on visa delay” en: *The Dallas Morning News*, septiembre 04, 1963.

“A visa for an artista” en: *The New York Times*, agosto 30, 1963.

“Visa urged for O’Gorman. Latin American specialist protest treatment of muralist” en: *New York Times*, agosto 30, 1963.

O’Gorman primeras publicaciones en el extranjero

“Jardines del Pedregal de San Ángel. Arts and Architecture” en: *Los Angeles Times*, 1951.

“Juan O’Gorman. The New Architecture in Mexico” en: *The Architectural Record*, Nueva York, 1937.

“Federal Schools of Mexico” en: *The Architectural Record*, Nueva York, mayo 1934.

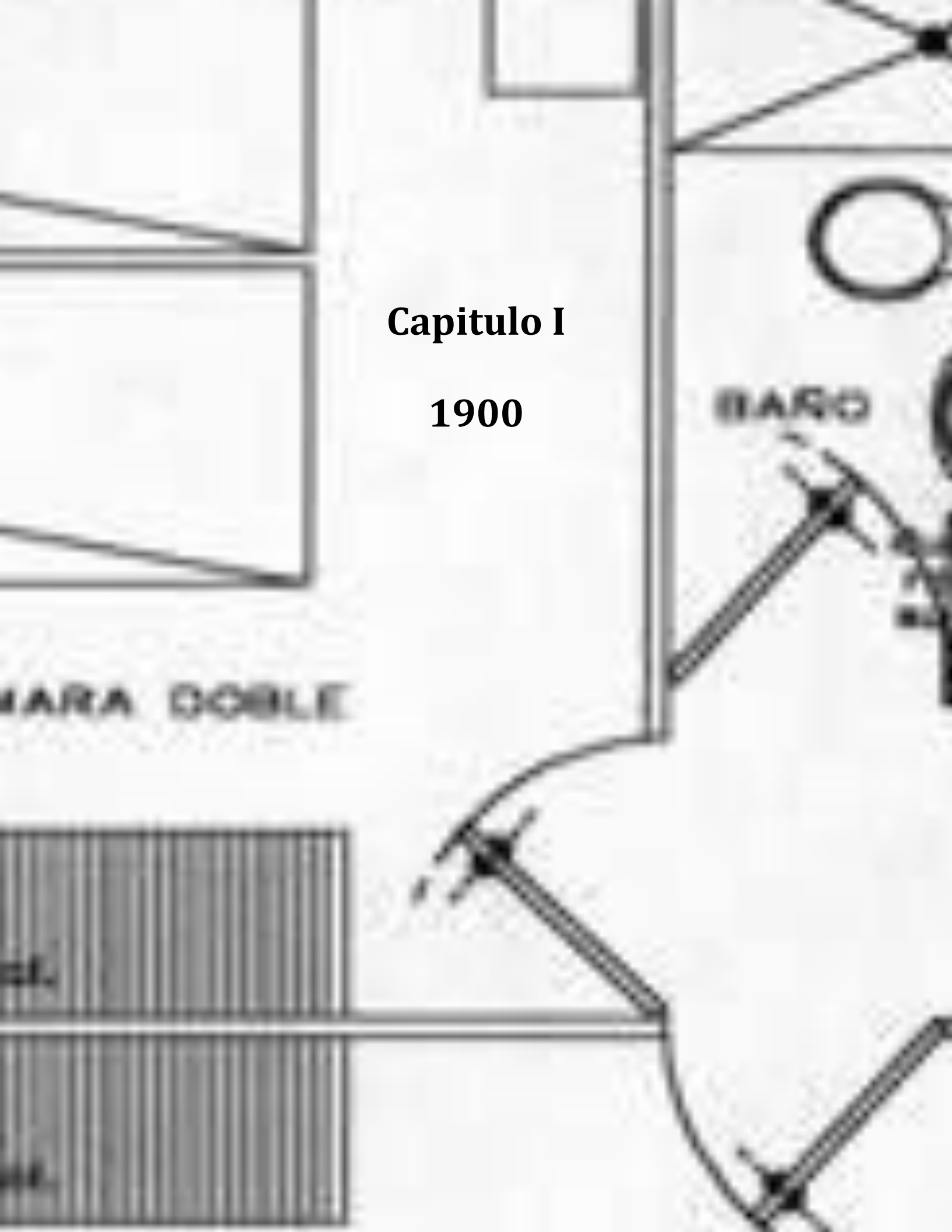
Capitulo I

1900

MARIA DOBLE

el

de



Preámbulo

El desarrollo del arte latinoamericano del siglo XX por su carácter profundamente transformador y moderno guardó una relación muy cercana, como ya se señalaba líneas atrás, con las mudanzas que el nuevo siglo trajo para la vida económica, política y social en América Latina y, en especial, para la ciudad de México en su calidad de punta de lanza de importantes expresiones creativas que, con el tiempo, se convertirían en influencias innegables de un número considerable de artistas latinoamericanos.

Tres fueron los acontecimientos que, según mi apreciación, cambiaron el transcurrir de la nación convirtiéndola en avanzada de la vida académica, creativa y cultural de América Latina durante las primeras décadas del siglo XX: la industrialización de su economía (1880), el estallido del movimiento armado de 1910 y el proceso conocido como de *reconstrucción*, también, de carácter nacional (1920)²⁵. Sucesos sin los cuales no podría entenderse el desarrollo del arte mexicano y, menos aún, su influencia en América Latina enfocada, principalmente, en la modernización de sus formas, objetos, pronunciamientos y subjetiles.

La transformación del arte mexicano como precedente de la revolución creativa en América Latina inició con la llegada del siglo cuando, en importantes espacios de su plástica comenzaron a suscitarse acontecimientos en los cuales es posible leer las mudanzas características de las artes de la primera mitad del siglo en terrenos como el de la pintura, la escultura y el grabado.

²⁵ Roger D. Hansen, *La política del desarrollo mexicano*, México: Siglo XXI, 1998, págs. 22-77.

La huelga estudiantil del Departamento de Dibujo de la Academia de San Carlos, acontecida en la ciudad de México durante el mes de julio de 1911, marcó uno de los primeros antecedentes de lo que años después habría de conformarse como una de las primeras revoluciones de su rubro en América Latina “ [...] salirse a pintar los asuntos cotidianos en las plazas de la ciudad, a la vista de todo el mundo [...] echarse a las calles para captar la exuberante vida mexicana [al grito] <<“de una Academia libre”>> ²⁶ habría de convertirse en el principal cometido del profesorado y alumnos de dicha Institución durante el periodo que abarcara la huelga.

Resulta importante señalar que una parte destacada de los alumnos y profesores imbuidos en la empresa transformadora de las artes en México con posterior resonancia a nivel América Latina, formaron parte del éxodo de artistas latinoamericanos que entre 1900 y 1920 habían viajado a Europa con afán de actualizar sus conocimientos en la producción artística de su interés e, incluso, varios de ellos habrían de ser profesores de la Academia de San Carlos habiendo vuelto al país.

Lo anterior sin olvidar que la visita al viejo continente derivaría, a nivel América Latina, en la creación de nuevos actores en la escena de las artes como parte de la inquietud de los artistas y de cuyos ejemplos son el *Círculo de Bellas Artes*, en Venezuela (1924), o el *Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* (1925), en México.

²⁶ [Sin responsable de edición] *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*, [Estudio Introductorio], México: INBA, 1996, pág. XLVII.

Regresando al caso mexicano y al origen de su desarrollo y posicionamiento en el terreno de las artes a nivel América Latina vale la pena mencionar un periodo característico de su historia, el cual hizo converger el desarrollo técnico-comercial de inicios de siglo con los saldos positivos y no tan positivos que trajo para sí el estallido y cese del movimiento armado de 1910. Me refiere al periodo conocido con el nombre de *reconstrucción*²⁷, el cual hizo confluír en geografías específicas del país un número importantes de proyectos de carácter creativo y arquitectónico, siendo la ciudad capital su prioridad y estandarte.

La *reconstrucción*, vista entonces como proceso nacional, permeó no sólo la agenda económica, política y social del país, a través de la materialización de proyectos específicos, sino también a partir de la representación de otros tantos, es decir, aquellos que no necesariamente se hallaban tan insertos en el aspecto material como sí lo estaban en el *discursivo* y el simbólico. Motivo por el cual llegó a ser tan importante a nombre de toda Latinoamérica.

La revolución iniciada en el país en terrenos de la pintura acompañaría de manera muy cercana las necesidades del Estado post-revolucionario “resultado” de la primera gran revolución del siglo XX a nivel internacional. De ahí quizás la importancia de las narraciones del arte mexicano que daban cuenta a cerca de quiénes y cuántos habían sido los precursores, héroes y mártires de la primera

²⁷ La utilización del término *reconstrucción* es de uso común en la historiografía nacional y se ha empleado, con frecuencia, para nombrar momentos de la historia que suceden a determinados periodos. En el caso específico de la *reconstrucción* de los años veinte, refiere, a los proyectos echados a andar por el Nuevo Estado Revolucionario una vez que este llegó al poder. Uno de los primeros teóricos en nombrar al periodo de reconstrucción, como tal, fue Luis Cabrera (1876-1954), quien adjudicó el carácter de reconstructor aquel que iniciara en la segunda década del siglo XX en la capital nacional en su ensayo *Veinte años después: El balance de la Revolución. La campaña presidencial de 1934. Las dos revoluciones*.

gran revolución a nombre de las mayorías y quienes hacia 1920 detentaban, además, la posibilidad de transformar la realidad de la vida nacional²⁸.

Las campañas artísticas comenzarían a fungir a su vez, bajo la óptica del poder, como destacadas oportunidades del Estado para vigorizar la colonización interna, explorar territorios desconocidos y someter las zonas que habían salido del ámbito estatal²⁹.

A partir de 1923, en México, los pinceles de un número importante de artistas serían los encargados de cubrir, con su arte, varias de las sedes gubernamentales que recién habían sido arrebatadas a “los enemigos de las aspiraciones de los campesinos y de los obreros³⁰”, germinando bajo la óptica de estos jóvenes la “resignificación de las culturas antiguas y populares [...] creando nuevas miradas y diferentes modos de expresar estéticamente pensamientos y sentimientos nacionales³¹”, esto, sin llegar a alterar, según Baltasar Dromundo, “el contenido histórico de la cultura burguesa³²”.

La importancia de este momento habría de quedar guardado para la posteridad convirtiéndose en una de las principales influencias de México para la plástica latinoamericana.

²⁸ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana” Cuadernos políticos, México: (s.e), 1976, pág. 349.

²⁹ Renato González Mello, “Los pinceles del siglo XX” en: *La Arqueología del Régimen*, México. UNAM, 2003, pág.21.

³⁰ “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores” en: *El Machete*, México, 1923.

³¹ Ana Torres, “Construcción de Identidades visuales” en: *América Latina identidad e integración [...]*, Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2013, pág.227.

³² Baltasar Dromundo “El arte y la revolución” en: *El Nacional*, México, 1934.

1.1 *La Industria, la Revolución y la Reconstrucción*

*He aquí mi poema:
Oh ciudad fuerte
y múltiple,
hecha toda de hierro y de acero.
Los muelles. Las dársenas.
las grúas.
Y la fiebre sexual
de las fábricas.*

Urbe, Manuel Maples Arce

1.1.1 *La Industria*

El crecimiento de la industria como práctica de producción de bienes de consumo a partir de 1880, perfiló la economía nacional primero, hacia la conquista del mercado interno basado en el tendido de la red ferroviaria³³ y la industria textil, y después hacia el mercado exterior, una vez habiéndose instalado el nuevo siglo³⁴.

La correspondencia entre el inicio del proceso de industrialización de la economía nacional y la urbanización de sus principales enclaves, hicieron del país y, en especial de la ciudad de México, una de las urbes más importantes y modernas de América Latina³⁵: resultado del desarrollo de sus vías de comunicación, el incremento de su población así como la optimización de sus servicios marcaban, según opiniones, la ventaja de la capital nacional respecto del resto del sub continente creándose, a partir de esta, una concepto de lo “moderno”, es decir, del particular sentido que adquiriría el término bajo este contexto y que puede ser

³³ Enrique Florescano, *El nuevo pasado mexicano*, México: Cal y Arena, 1991, pág. 58.

³⁴ Brian Hamnet, *Modernidad y arquitectura en México*, España: Gustavo Gil, 1998, pág.198.

³⁵ En alguna medida la posición de la industria nacional derivó de la década de anticipación con la cual inició dicho proceso—1920 en México, 1930 en el resto de América Latina—ya que las diferencias entre la industria de una y otra ciudad fueron más o menos perceptibles, según comenta Alan Gilbert en su texto *La ciudad Latinoamericana*, en: Alan Gilbert, op.cit.

rastreado su uso en la hemerografía, la bibliografía, y la publicidad comercial de la época³⁶.

1.1.2 La industria de la construcción

Si bien es cierto que la ciudad de México al igual que otras economías regionales contaba con una industria de calzado, textil y alimentaria, también es cierto que albergaba, entre sus espacios productivos, otra muy novedosa, la cual no sólo fortaleció su desarrollo a pasos agigantados sino que conjeturó su crecimiento con base en la ubicación geográfica y política de la ciudad: la industria de la construcción.

A nivel geográfico, una de las principales ventajas que brindó la ciudad de México para el desarrollo de dicha industria radicó en la bonanza de sus suelos para la extracción de materiales para la edificación—minas de arena y piedra de diverso grosor³⁷—a través de las cuales era posible ofertar dicho recurso como producto final, o bien, iniciar su ciclo productivo con miras en la elaboración de productos como el hormigón, el concreto armado y el vidrio, materiales de última generación para la época³⁸.

Cualidad con la cual la industria de la construcción iniciaba en la urbe una especie de ciclo productivo perfecto al ofertar, en la ciudad misma, el mayor porcentaje de

³⁶ Karen Cordero, op. cit, pág.3

³⁷ Algunos de los principales yacimientos de arena de la ciudad se hallan en zonas de loma o transición y corresponden, según el Instituto de Geofísica de la UNAM, a un tipo de suelo de alta o mediana compresión, y equivalen en la actualidad a demarcaciones como las delegaciones Álvaro Obregón, Azcapotzalco, Magdalena Contreras y Miguel Hidalgo, por citar un par de ejemplos.

³⁸ Magdalena A. Briseño *Utopía-no utopía. La arquitectura, la enseñanza y la planificación del deseo*, México, INBA, 2005, pág.10.

su producción de bienes intermedios y finales, resultado de la dinámica poblacional en la que se encontraba inmersa la capital desde finales del siglo XIX, así como a consecuencia del acondicionamiento de sus espacios en lo que a servicios como luz eléctrica y agua refiere.

Por otro lado, en lo que respecta a la determinación de la ciudad de México como ente político para el desarrollo de la industria de la construcción, valdría la pena recalcar, hacia finales del siglo XIX, el asentamiento definitivo de Distrito Federal, por decreto constitucional, y con ello la necesidad de acondicionar sus espacios, motivo del establecimiento de los *Poderes de la Unión*³⁹ en la urbe. Y es que dicha declaración derivó no sólo en la construcción de una ciudad de carácter representativo sino, también, en otra de carácter simbólico en la cual, según

Aurora Poo:

La obra pública [comenzaría a ser] el sostén de la industria de la construcción durante muchos sexenios [debido a que] el desarrollo económico y social del país implicaba la generación de obras de infraestructura [...] cuya calidad [pasaría a ser] un indicador crítico del nivel de progreso del país y de su viabilidad económica⁴⁰

Reste mencionar también que este desarrollo de la industria de la construcción respondía a la investigación urbanística de la época, aquella que miraba en las estructuras de acero y de concreto armado la posibilidad de crear grandes ciudades, verticales y horizontales, rompiendo con la tradición constructiva y habitacional anterior.

³⁹ *Actas constitucionales mexicanas. Diarios de las sesiones del Congreso Constituyente de la Federación mexicana. Sesiones del mes de junio y julio de 1824*, tomo X, México: UNAM/IIS, 1981, pág.4.

⁴⁰ Aurora Poo Rubio, "El sector de la construcción en México" en: *Administración y tecnología para el diseño, [espacio digital del Área de Investigación, Administración y Tecnología para el Diseño]* no 6. Universidad Autónoma de México UAM, 2003, pág.6.

1.1.2 La Revolución

El estallido de la revolución armada en 1910 a lo largo del territorio nacional implicó—sin entrar por el momento en mayor detalle de sus cometidos—importantes trastornos de la vida económica, política y social del país, como es natural en un conflicto de carácter bélico.

Según estadísticas, la expansión económica experimentada a nivel nacional motivo de su desarrollo urbano e industrial entre 1880 y 1910, se vio alterada inmediatamente por el estallido del movimiento armado a manera que entre 1918 y 1919, la producción de alimentos como el maíz y el frijol, por citar un ejemplo, disminuiría hasta en un 40% de su producción global, mientras que sectores como el de la minería, para la misma fecha, decrecería hasta el 12% de sus cifras⁴¹.

De igual modo la obra pública y, en particular la de la ciudad de México vio interrumpida la mayor parte de sus proyectos durante el periodo revolucionario, y no sólo la de aquellos que se hallaban en la agenda del antiguo régimen sino, también, la de los que ya se habían iniciado, motivo de la urbanización, el acondicionamiento y el embellecimiento de sus espacios⁴².

Por lo anterior, podría decirse que el estallido y desarrollo del movimiento armado interrumpió la dinámica de expansión y transformación por la cual atravesaba el

⁴¹ Brian Hamnet, op.cit, pág.199.

⁴² Uno de los mejores ejemplos de ello fue el recinto que había sido promovido por el presidente Porfirio Díaz y su gobierno, en 1897 con objeto de realizar la futura Cámara de Diputados y Senadores, tras la declaración de la ciudad de México como sede de los Poderes de la Unión. Obra que, tras el estallido de la revolución fue suspendida por falta de recursos y no fue concluida, sino hasta 1938, bajo conceptos totalmente distintos.

país y su ciudad capital desde finales del siglo XIX⁴³ pero, para ello, sería menester afirmar también que, hacia su término, dicho movimiento puso sobre la mesa otros modelos de desarrollo, los cuales, además de combatir “La situación de extrema miseria y represión que llevaron a cuestras los enormes grupos marginados del proyecto porfirista [...] A Partir de 1917 [...] liquidan [constitucionalmente] las ideas individualistas y se retoman las nociones de Justicia Social, Libertad e Igualdad [...] para elevar las condiciones de vida de la mayoría del pueblo mexicano⁴⁴.

1.1.3 La Reconstrucción

Tras el cese de la revolución armada en 1920, o por lo menos el de los enfrentamientos armados, la lucha se trasladó hacia otros derroteros, espacios que, según Octavio Paz marcaban el origen de otra revolución, la de la *modernización*⁴⁵.

Una de las primeras decisiones tomadas por el Estado Revolucionario, a favor del establecimiento de las condiciones mínimas para echar a andar su proyecto de modernización económica, fue el combate al desabasto de alimentos, la repartición de tierras y el otorgamiento de créditos gubernamentales para reactivar los ciclos productivos de la industria y el campo. Acciones que correspondieron al

⁴³ Enrique Semo, et. al. *Historia de la cuestión agraria mexicana. El siglo de la Hacienda 1800-1900*, México: Siglo XXI, 1988, pág.172.

⁴⁴ Eli Evangelista, *Historia del Servicio Social en México*, México: UNAM/ Plaza y Valdés, 1998, pág.130.

⁴⁵ Octavio Paz, *Sueño en libertad*, México: Editorial Planeta, 2001, pág. 258.

gobierno de Álvaro Obregón⁴⁶ y que sirvieron de base para administraciones como las de Plutarco Elías Calles; ícono de la modernización económica nacional⁴⁷.

En otros espacios como el sector salud, educación y vivienda, las acciones tomadas por el estado serían posteriores e involucrarían a un mayor número de partícipes, así como en un lapso mayor de tiempo, dando con ello origen a muchas de las acciones que a la larga llegarían a ser algunas de las más significativas de la administración revolucionaria en el ámbito de la modernización de sus sectores.

En el terreno de las artes la iniciativa de construir una nueva historia e iguales sentimientos hacia ella, hizo sentir como necesaria la construcción de una “vasta iconografía de héroes históricos y anónimos con todo y hazañas, como símbolo de los nuevos valores”⁴⁸. Cabe destacar que tanto los medios como las personalidades y las narraciones para lograr dicho cometido fueron creando, a su vez, la historia del arte nacional de la primera mitad del siglo XX⁴⁹.

La arquitectura por su parte, inició durante este periodo un tiempo de intensos debates y enfrentamientos. Aquellos que se habían postergado durante las últimas décadas y que a partir de 1920, se enfrentarían a los principios afrancesados y eclécticos de la Academia⁵⁰.

⁴⁶ Brian Hamnet, op. cit, pág.199.

⁴⁷ Octavio Paz, op. cit. 258.

⁴⁸ Graciela Schmilchuk, “Escultura arquitectónica, monumental y ambiental”, en: *México en el mundo de las colecciones de arte [México contemporáneo 1]*, pág. 177.

⁴⁹ Rita Eder, “El muralismo mexicano: Modernismo y modernidad” en: Rita Eder (Coord.) *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, pág.367.

⁵⁰ Rafael López Rangel, *Diego Rivera y la arquitectura en México*, México: SEP, 1986. pág.10.

1.2 Arte, artistas plásticos y arquitectos de la primera mitad del siglo XX

Suave Patria: tu casa todavía es tan grande, que el tren va por la vía como aguinaldo de juguetería.

Y en el barullo de las estaciones, con tu mirada de mestiza, pones la inmensidad sobre los corazones.

La suave patria, Ramón López Velarde

1.2.1 Arte

El despertar del siglo XX en la Academia de San Carlos, inició con un importante periodo de *reformas* de su cuerpo administrativo y docente así como de sus planes de estudio y reglamentaciones con objeto de innovar los quehaceres del arte en el país⁵¹.

Algunas de las principales problemáticas que se buscaban corregir con las nuevas disposiciones giraban en torno a la innovación técnico-pedagógica de la enseñanza del arte y, más aún, de la ejecución de los cuatro quehaceres principales que ocupaban la vida académica de la sede; el de la pintura, la escultura, el grabado y la arquitectura⁵².

Según la óptica de los reformistas era necesaria la “supresión de la pintura de paisaje como rama o especialidad, la reestructuración de los estudios elementales

⁵¹ *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*, op. cit, pág. XXX.

⁵² Ídem

de dibujo, conforme al método *Pillet* o nuevo sistema científico para la enseñanza del dibujo y la introducción de la fotografía como auxiliar en la enseñanza del dibujo, sobre todo en los cursos superiores”⁵³.

Uno de los primeros cambios que se obtuvieron bajo el ánimo de transformación en la Academia durante este periodo, fue la permuta de su dirección general. La cual sería ocupada a partir de 1903 por Antonio Rivas Mercado (1853–1927) en atención a la orden girada por la administración del Gral. Porfirio Díaz frente a los conflictos desarrollados en la sede⁵⁴.

Varias fueron las disposiciones de la directiva de Rivas Mercado en materia de conservación de los modelos en contra de los cuales se había manifestado el alumnado con la llegada de siglo, motivo por el cual el cambio de dirección, demostraría de manera casi inmediata, que no se habrían de alcanzar las mudanzas requeridas a través del aparatoso movimiento que implicó el cambio de administración.

Sin embargo, pese a ser claro que el estado de cosas en la Academia permanecería, existieron algunos bienes ofrecidos en los nuevos planes de estudio de Rivas Mercado a cambio de conservar la paz de la vida académica por lo menos durante algunos años⁵⁵.

En 1904 la petición extendida por la nueva dirección de la Academia a Justo Sierra (1848-1912), entonces Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, a favor de

⁵³ *Ibídem* pág. XXXIII

⁵⁴ *Ídem*.

⁵⁵ *Ídem*.

la apertura de dos cursos nuevos, representó uno de los beneficios más llamativos que su administración procuraría en materia de apoyo a la *transformación* de la artes⁵⁶.

La política de los cursos promovidos por Mercado constaba de la selección de dos alumnos interesados en viajar a Europa con objeto de perfeccionar los conocimientos otorgados por la Academia bajo la condición de que, una vez concluida su estancia en el viejo continente, regresasen a impartir clases a la sede⁵⁷.

Una de las principales críticas que se extendieron a los cursos, en lo inmediato sería aquella que señalaba su exclusividad en el terreno de la pintura y el grabado, es decir, la transformación de la escultura e, incluso de la arquitectura, bajo el esquema del nuevo director; se dejaban de lado sin justificación alguna, en el caso de la primera, o bien como resultado de un trato preferencial por parte de Rivas Mercado, en el de la segunda⁵⁸.

Dos ejemplos de los primeros alumnos pensionados a través de los cursos promovidos por Rivas Mercado, en el ámbito de la pintura, fueron Roberto Montenegro (1887-1968) y Francisco Goitia (1882-1960) —ambos durante 1907— mientras que uno de los primeros ejemplos de invalidación de sus beneficios fue el

⁵⁶ *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*, op. cit, pág. XXXVIII.

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ Fausto Ramírez, *“Hacia la gran exposición del Centenario de 1910: El arte mexicano en el cambio de siglo”* en: Rita Eder op. cit, pág. 482.

de Gerardo Murillo “Dr. Atl” (1875–1964) por la irregularidad de sus reportes académicos⁵⁹.

De manera general y a excepción de la renuncia del Director del Departamento de Dibujo, Antonio Fabrés, uno de los principales promotores de las reformas en la Academia, durante 1907, y la llegada al cargo de Germán Gedovius, la situación en San Carlos funcionó bajo el esquema de Rivas Mercado sin mayores sobresaltos, por lo que su participación en la dirección de la principal fuente académica de formación de artistas y creadores no fue otra cosa que una especie de dique que contuvo hasta 1911, los cambios que se avizoraban de manera definitiva en el terreno de las artes⁶⁰.

Un momento intermedio entre el estallido de la revolución de las artes, a través de la huelga estudiantil de la Academia de San Carlos en 1911, y el periodo de relativa calma auspiciado por la administración de Rivas Mercado, fueron las preparaciones para los festejos del Primer Centenario de la Independencia en la ciudad de México, (septiembre del 1910)⁶¹. Los cuales, a su vez, fueron un momento previo al estallido de la Revolución Mexicana el 20 de noviembre del mismo año.

En su carácter de fiesta académica, política y cultural los festejos del Primer Centenario revistieron la escena pública con cierta “fachada tras la cual permanecieron por lo menos parcialmente ocultos a la vista el fracaso y la

⁵⁹ *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*, op. cit, pág. XLI.

⁶⁰ *Ibidem*, pág. XLVII.

⁶¹ Fausto Ramírez, op. cit, pág. 484.

disolución social de la administración de Porfirio Díaz⁶² así como las problemáticas en las que se hallaba la escena creativa del país resultado del carácter *impráctico* con el que se concebía al arte en el seno de una sociedad *positivista*⁶³.

Uno de los actos más importantes durante esta celebración, en el terreno de la arquitectura y la escultura, fue la inauguración de la *Columna de la Independencia* en la avenida Paseo de la Reforma, el día 16 de septiembre de 1910, con la asistencia de su autor, el arquitecto Antonio Rivas Mercado, del presidente Díaz, diez mil soldados y, hasta, veinte mil asistentes, de los cuales la mitad eran obreros⁶⁴.

En el terreno de las artes plásticas, la gran Exposición de Artistas Mexicanos organizada en la Escuela Nacional de Bellas Artes por la Sociedad de Pintores y Escultores Mexicanos⁶⁵ —presidida Gerardo Murillo— con bastante afluencia y éxito⁶⁶ permitió, por un lado, de manifiesto la aceleración del cambio estético que empezaba a advertirse, asociada a nuevos ideales profesados por artistas y críticos de manera subyacente al costumbrismo porfirista y, por otro retardar, en algún sentido, la huelga estudiantil que, un año más tarde, habría de terminar con

⁶² Brian Hamnet, op.cit, pág.198.

⁶³ Fausto Ramírez, op. cit. pág.481.

⁶⁴ *Parafernalia e Independencia*, s/n.

⁶⁵ La integración oficial de dicha Asociación fue reconocida oficialmente en julio de 1910 y estuvo integrada lo mismo por estudiantes de la academia como por pintores autodidactas como Jorge Enciso y Joaquín Clausell en: Fausto Ramírez, op. cit, pág. 483.

⁶⁶ Fausto Ramírez, op. cit, pág. 481.

la Dirección de Rivas Mercado y, más aún, con el concepto de arte y artistas que guardaba el régimen de Porfirio Díaz⁶⁷.

Es importante mencionar, sin embargo, que esta exposición fue precedida y sucedida por muestras semejantes de la Sociedad de Pintores y Escultores Mexicanos realizadas de 1910 a 1911 y en las cuales participaron: Jorge Enciso con su homenaje póstumo a Rafael Ponce de León (del 5 al 20 de febrero 1910), Alfredo Ramos Martínez con una exposición impresionista y post-impresionista (del 18 al 31 de agosto 1910) Diego Rivera (del 20 noviembre al 20 de diciembre 1910), Ángel Zárraga (enero del 1911) y Roberto Montenegro (febrero de 1911)⁶⁸.

Puede decirse, incluso que la relevancia de esta serie de exposiciones derivó más de la conjetura que jugó durante los festejos de la Independencia, que de la antítesis formal y conceptual a la que pudiera aspirar respecto de los cánones creativos de inicio de siglo e incluso respecto de otras expresiones creativas también convocadas por la administración de Díaz durante la festividad⁶⁹.

El aspecto negociante de la exposición del Centenario tuvo una de sus más claras expresiones en el ofrecimiento que Justo Sierra, una vez asistido a la muestra en calidad de Secretario de Educación, hiciera a los alumnos de la Academia en relación a los muros del anfiteatro de la Preparatoria para su decoración⁷⁰.

⁶⁷ Jorge Alberto Manrique, *op.cit*, pág. 199.

⁶⁸ Fausto Ramírez, *op. cit.* 484.

⁶⁹ Respecto a esto es importante señalar las obras enviadas por España y Japón a México en respuesta de la invitación hecha por la administración de Porfirio Díaz para ser expuestas durante la ceremonia.

⁷⁰ Es importante señalar que los proyectos en los que se pensaba para la época atendían a las peticiones y deseos de la Asociación de Pintores y Escultores Mexicanos respecto de la revaloración de la pintura mural prehispánica y no ya en relación a los murales que caracterizaran a la pintura de la post-revolución.

Ofrecimiento de carácter público que circuló en diarios de la época bajo un cierto aire de esperanza y certidumbre por la llegada de un renacimiento artístico⁷¹.

Desafortunadamente, pese a los preparativos puestos en marcha inmediatamente por el alumnado de la Academia de Artes los acuerdos no llevarse a cabo (debido al) resultado del estallido de la Revolución Armada el 20 de noviembre de 1910, la cual había llenado de pánico la escena nacional y arruinando los proyectos de los artistas, como lo señala José Clemente Orozco en sus memorias⁷².

Aunado a lo anterior, la llegada de Alfredo Ramos Martínez a la Academia de San Carlos en 1910, con su peculiar técnica pictórica impresionista, sumada a “la poca sensibilidad artística públicamente demostrada por el presidente Díaz”⁷³ durante los festejos del Centenario, propiciaron de nueva cuenta la organización de sus alumnos a favor de la pronta *liberación* de los quehaceres artísticos de una *academia pasada* de moda, que según argumentos y muestras, se había dedicado a hacer copias de estilos ajenos y antiguos, dejando de lado la riqueza que la ciudad, el país y su gente guardaban para el arte nacional⁷⁴.

De esta movilización de alumnos y profesores nacieron los talleres de pintura al Aire Libre y el Método de Dibujo Best Maugard⁷⁵ acontecimientos encaminados a la modernización *irreversible* de las artes plásticas al introducir en la Academia “signos inequívocos del cambio estético que el *Modernismo* aportaba al arte mexicano: desparpajo irreverente ante las tradiciones clásicas, en pro de un

⁷¹ Fausto Ramírez, op. cit, pág. 481.

⁷² José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México: Siglo XXI, 1971, pág. 27-28.

⁷³ Ídem

⁷⁴ *Parafernalia e Independencia*, op. cit. s/p

⁷⁵ Karen Cordero, op. cit, pág. 5.

enfoque más subjetivo y experimental, de dominio técnico y formal encaminado a la educación de las artes⁷⁶. Esto sin llegar a ser aún el arte de la revolución con la que al término del movimiento armado se relacionaría a la también nueva Escuela Mexicana de Pintura.

1.2.2 Artistas plásticos

La participación del Departamento de Dibujo en la elaboración de las peticiones que buscaban modificar la enseñanza y ejecución de las artes en la Academia de San Carlos así como en la realización de la exposición de pintura del Centenario de la Independencia de 1910 y en el estallido de la huelga de 1911, también en la Academia, resulta ser un excelente indicador del ánimo de transformación que privaba, particularmente, en los jóvenes pintores durante la época⁷⁷.

Sin embargo, y en esto se debe ser muy claro, la transformación por la que pugnaban los jóvenes artistas, a estas alturas de la historia, estaba encaminada casi exclusivamente al terreno de las artes “al grado de creer que su coto poco y nada tenía que ver con la Revolución (*la bola*), pues ésta nunca se dejaría sentir en el imponente edificio de la Academia⁷⁸”

Y es que uno de los principales cometidos de los artistas durante este periodo, estaba enfocado en desarrollar “una diversidad de narrativas visuales a partir de la realidad social de su tiempo y de una resignificación de las culturas antiguas y

⁷⁶ Fausto Ramírez, op. cit. pág. 487.

⁷⁷ Jorge Alberto Manrique, op. cit, pág. 199.

⁷⁸ Teresa del Conde, *Una visita guiada*, México: Plaza Janes, 2003, pág. 22.

populares de México⁷⁹” hallándose lejos aún, de la “mirada crítica sobre la pintura —en especial la mural— como el espacio en donde se generarían los mito de la Revolución mexicana adecuada a los propósitos de cohesión social imaginaria entre la masa y el Estado, entre el pueblo mexicano y el gobierno revolucionario⁸⁰”

Los Talleres de Pintura al Aire Libre y el Método de Dibujo Best Maugard fueron, como ya se anticipaba, dos de las primeras “victorias” de los jóvenes artistas que buscaban revolucionar las formas, colores y temas del arte nacional y quienes “concebían la renovación de la educación artística infantil como un vehículo de democratización social y a la vez la empleaban como un medio radical para transformar el gusto estético y para introducir nuevos valores plásticos vanguardistas⁸¹”

En 1920, una vez concluida la revolución armada, las artes o por lo menos la pintura, tras la transformación de sus formas, colores y temas, había llegado a tal punto que el cese de la gesta armada y la instauración de su Estado en la ciudad de México auspició, como afirma Jorge Alberto Manrique, el clima necesario para que ésta negara su pasado e iniciara un ánimo de entusiasmo y renovación de la mano del revolucionario⁸².

La llegada al poder de Álvaro Obregón (1880-1928) en 1920 y más que ello la ubicación de Vasconcelos (1882-1959) en la Secretaria de Educación Pública, dio pie a la realización de una de las expresiones que a la postre se convertirían en la

⁷⁹ Ana María Torres, op. cit, pág. 227.

⁸⁰ Rita Eder, op. cit, pág.365.

⁸¹ Karen Cordero, op. cit. pág.5.

⁸² Jorge Alberto Manrique, op. cit, pág. 98

“vertiente hegemónica” de la historiografía del arte mexicano: la *Escuela Mexicana de Pintura* y su *inolvidable muralismo*⁸³. Dicho acontecimiento, cabe destacar, retomó los acuerdos de los alumnos de la Academia de San Carlos y Justo Sierra, pero bajo la dinámica de un nuevo Secretario y una nueva Secretaría de Educación que habría de proveer de legitimidad al fragmentado proceso del México Nuevo⁸⁴.

El dominio de la expresión de gran formato fue tal, que su solo nacimiento implicó su diferenciación con el resto de expresiones creativas en el ámbito de las artes plásticas que no atañeron a sus formas, cometidos y conceptos, convirtiéndolas en una especie de quehacer marginal que, a pesar de guardar importancia, al paso del tiempo fueron desapareciendo de los principales registros historiográficos de la época y por ende de la memoria del público general.

Algunos de los principales protagonistas de este periodo, bajo la expresión creativa dominante, fueron los muralistas Jorge Enciso (1879-1969), José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957), Roberto Montenegro (1887-1968), Amado de la Cueva (1891-1926), Ramón Alva de la Canal (1892-1985), Xavier Guerrero (1896–1974), Carlos Orozco Romero (1896-1984), David Alfaro Siqueiros (1898-1974), Jean Charlot (1898 -1980) Fernando Leal (1900-1964) y Fermín Revueltas (1901-1935), quienes a la postre conformarían la *Escuela Mexicana de Pintura*⁸⁵.

⁸³ Karen Cordero, op.cit, pág.53.

⁸⁴ Rita Eder, op. cit, pág.366.

⁸⁵ Gérard Durozoi (Dir.), *Diccionario Akal de arte del siglo XX*, Madrid: Ediciones Akal, 2007.varias páginas.

1.2.3 Arquitectos

A pesar de que la arquitectura nacional pudo haber guardado una relación muy cercana con el desarrollo de la industria y, en especial, con la de la construcción a inicios de siglo —la cual estaba transformando el quehacer arquitectónico e ingenieril a nivel internacional— su participación en dicho espacio de producción no se llevaría a cabo sino hasta la tercera década del siglo XX.

Uno de los antecedentes más importantes para entender lo anterior obedeció al carácter *puramente estético* con el cual se revistió, a nivel internacional, al quehacer arquitectónico desde inicios del siglo XIX, logrando diluir las cualidades utilitarias de la disciplina durante todo un siglo⁸⁶.

La tradición estilística arquitectónica durante el siglo XIX se fundamentaría, entonces, en la necesidad ideológica de ciertos regímenes por erigir edificios cuyo clasicismo constituyese la expresión de una oligarquía próspera⁸⁷, práctica que, con el advenimiento de la era industrial, generó una lucha sorda con el gremio ingenieril⁸⁸.

Y es que la utilización del hierro a finales del siglo XIX] creó nuevas necesidades, que los ingenieros, con sus cálculos exactos y partiendo de una libertad creadora sobre la que no pesaba la tradición estilística que oprimía a la arquitectura, fueron capaces de solucionar de manera novedosa y eficaz reduciendo, considerablemente, el campo de acción de la arquitectura.

⁸⁶ Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O’Gorman arquitecto y pintor*, pág.18.

⁸⁷ Roberto Segre, *América Latina en su arquitectura*, México: Siglo XXI, 1989, pág.192.

⁸⁸ Ídem.

A nivel internacional, el surgimiento de procedimientos de ingeniería estructural fue la tabla de salvación del quehacer arquitectónico⁸⁹, el cual, a partir de entonces, buscó aplicar a este arte la fórmula mecánica de “máximo de eficiencia por el mínimo de esfuerzo” [...] método [...] para la planeación y la construcción de las máquinas y de todas las obras de ingeniería [convirtiéndose] en un traslado de la arquitectura al campo de la ingeniería⁹⁰

Esta transformación del quehacer arquitectónico bajo dichas peculiaridades, irrumpió en la escena internacional durante 1918,⁹¹ a consecuencia de la devastación europea de la Primera Guerra Mundial, bajo el nombre de *funcionalismo*, y “se debe, probablemente, al naturalista francés Juan Bautista Lamarck, con su famoso apotegma <<“la forma sigue a la función”>> el cual sintetiza el principio de la escuela funcionalista, como se verá más adelante⁹²”.

En el caso específico de la arquitectura nacional, es importante mencionar que fue necesario el paso de varios años para que ésta experimentase la revolución, estilística y conceptual que experimentó en Europa a partir de 1918. Y es que a diferencia de la pintura, la arquitectura nacional sí advirtió una transformación directamente relacionada con la irrupción del movimiento armado de 1910 y más aún con el periodo de *reconstrucción* nacional hasta 1920.

Algunos de los móviles que ésta transformación perseguiría sería la de aproximarse a una arquitectura nacional que habría de girar, en torno, al carácter

⁸⁹ Ida Rodríguez, op. cit. pág. 19-20.

⁹⁰ Ibídem pág. 132.

⁹¹ Ibídem pág.135.

⁹² Ibídem, pág.20

de identificación, e incluso moderno de dicha disciplina, naciendo como primeros movimientos arquitectónicos post-revolucionarios el *neo-colonial* y el *art nouveau*, en contraposición del régimen porfiriano, los cuales alcanzaron a formar, según especialistas, expresiones “epidérmicas, que no llegarían a conformar un núcleo con todas las dimensiones que implicaban procesos industriales, obreros, burguesías, progresistas, utopías de orden, libertad y bienestar social⁹³” para la época.

Algunos años después la búsqueda de la *modernidad*, y la participación de la arquitectura bajo un plan de desarrollo más amplio, se trasladó a espacios de interlocución especializados en donde los problemas de la arquitectura nacional dejaron de ser “percibidas como nuevas formas de moda [para ser] discutidos intensamente [y] llevarlos a un terreno de posible solución⁹⁴”.

En 1926 la llegada a México del libro *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier, en el que se planteaba en forma dramático-periodística el problema de una arquitectura verdaderamente nueva, de carácter internacional, de un estilo tan novedoso que hacía palidecer todo lo que antes se había dicho sobre esta materia [señalaba] la urgencia de poner la arquitectura mexicana a tono con la época, la época de los barcos, la de los aviones, de los automóviles y de las máquinas⁹⁵.

Arquitectos de la talla de Guillermo Zárraga (1892-?)⁹⁶, Carlos Obregón Santacilia (1896-1961)⁹⁷, José Villagrán García (1901-1982)⁹⁸ y el ingeniero José Antonio

⁹³ Manuel Antonio López Villa, *Arquitectura e historia. Curso de historia de la arquitectura. Vol. II*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2003, pág. 340

⁹⁴ Víctor Jiménez, *Juan O’Gorman vida y obra*, México: UNAM, 2004, pág.13.

⁹⁵ Ida Rodríguez, op.cit. pág.134.

⁹⁶ La Inspección de Policías y Bomberos (1928), actual Museo de Artes Populares, resulta ser una de las obras más emblemáticas del Zárraga. Cabe mencionar que O’Gorman recuerda la obra y la docencia de éste gran arquitecto como una de las influencias más radicales en su formación como futuro autor de la ínsula arquitectónica aquí estudiada.

⁹⁷ Una de sus obras más importantes en el rubro de la arquitectura *moderna* es, sin lugar a dudas, el Departamento de Salubridad Pública, realizado en la Ciudad de México por Santacilia entre 1929 y 1930.

Cueva (¿?)⁹⁹, por citar un par de ejemplos entre 1920 y 1930, serían algunas de las principales personalidades en retomar la idea de *modernidad* con objeto de construir una arquitectura acorde no sólo a la post-revolución, sino también a las revoluciones acontecidas en el rubro de la construcción a nivel internacional. Su función como docentes de la Academia de San Carlos haría florecer en boca de sus alumnos, una nueva y pujante generación, “las frases que sonaban como blasfemias en la Escuela de Arquitectura, inocentes proposiciones: *La época maquinista es la nuestra. La arquitectura tiene cientos años de retraso. Los ingenieros con sus obras magnas nos dan el ejemplo. La crisis en la arquitectura está resuelta y la fórmula es la que nos entrega el señor Le Corbusier: <<“La casa es una máquina para habitar”>>*¹⁰⁰, consignas que recordaban, por su intensión renovadora, las pronunciadas por los pintores y escultores de la Academia en 1903 y 1911, respectivamente.

Revistas como *El Arquitecto*, (1923-1934) y *Cemento* (1925 -1930) serían dos de las publicaciones que habrían de registrar en sus páginas el inicio de la *revolución* arquitectónica en el país.¹⁰¹

[Dato extraído de la exposición “*Arquitectura y Revolución*”, Instituto nacional de Bellas Artes, Ciudad de México, noviembre 25-febrero 27, 2011.]

⁹⁸ El Instituto de Higiene y la Granja Sanitaria de Popotla (1925) así como el Sanatorio para Tuberculosos en Huipulco

⁹⁹ Ingeniero de gran conocimiento técnico autor de “El Moro” (Edificio de la Lotería Nacional) de quien O’Gorman mostró gran admiración y agradecimiento por la importante influencia técnica en su trabajo como arquitecto funcionalista y como posterior cofundador de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura, actualmente perteneciente al Instituto Politécnico Nacional.

¹⁰⁰ Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O’Gorman*, pág.135.

¹⁰¹ Luis Noelle, “La arquitectura mexicana en las publicaciones periódicas del siglo XX” en: *Bitácora UNAM*, no. 19, 2009, pág.2.



Capitulo II

La Conquista del aire por O´Gorman

MARA COBLE

el.

el.

BARD

Preámbulo

Durante los años 30', en vías de consolidarse el proyecto modernizador del Estado revolucionario mexicano, las artes, y dentro de estas la arquitectura comenzó a experimentar importantes variaciones que se tradujeron en la creación de nuevos paradigmas, así como en la diversificación de sus colaboradores y objetivos, muy al parejo de lo que sucedía en la escena internacional en cuanto a temas de transformación, innovación y tecnología.

El principal motor que produjo las particularidades del caso mexicano imprimió cambios en la tercera década del siglo XX, a nivel nacional y en especial, en su ciudad capital, obedeciendo no y a la reactivación de su economía, tras una tortuosa década de combate, sino a su *modernización*, en manos de gobiernos como el de Plutarco Elías Calles (1924-1928), y el de Lázaro Cárdenas (1934-1940) acompañados, claro está, del periodo conocido como el nombre de *Maximato*¹⁰².

Una nueva generación de artistas e intelectuales nacidos entre 1900 y 1905, bajo este cambio de esquemas, surgió en la escena pública bajo la necesidad “de hallar un lenguaje que diese respuesta a sus inquietudes y deseos, lejos de la normativa impuesta por las academias y artes oficiales imperantes¹⁰³”.

¹⁰² Se conoce como Maximato a los gobiernos de Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez. Los cuales, a pesar de suceder al de Plutarco Elías Calles no rompieron con la influencia de Calles al grado de funcionar bajo las órdenes del ex presidente.

¹⁰³ Antonio Salcedo Milani, “Armando Reverón. Reinención de la materia a través del arte”, en: Rodrigo Gutiérrez Viñuelas (coord.), op. cit, pág. 113.

Su accionar, en diversas ramas del actuar público dio un giro importante a lo que hasta el momento se había nombrado *arte revolucionario* inscribiendo muchos de sus actos en la historia del arte latinoamericano bajo condiciones de innovación sin precedentes, como puede observarse en la técnica, composición y narrativa de sus artistas.

El quehacer de arquitectos como Juan Legarreta, Enrique del Moral, Luis Barragán, nacidos entre 1900 a 1905, y, en especial, el de Juan O´Gorman, por citar un ejemplo, ilustran la magnitud el poder de transformación de ésta generación. Y es que la construcción de la primera casa habitación de corte absolutamente moderno en América Latina corrió a cargo de Juan O´Gorman bajo términos y peculiaridades que ni siquiera en Francia o Alemania (origen de la arquitectura moderna) se habían resuelto.

Una escasa preocupación por factores que escapasen del celoso estudio de la técnica, la solución inmediata e irreversible de aspectos estilísticos, a partir de la anulación de los mismos como resultado del predominio de la técnica, y la ponderación del accionar constructivo como la ingeniería de edificios, son algunas de las premisas bajo las cuales los arquitectos de esta generación revolucionaron la arquitectura de América Latina a partir de la tercera década del siglo XX.

2.1 Los años 30', la generación de 1905 y el nacimiento de Juan O'Gorman

“Un pueblo que vive en jacales y cuartos redondos no puede hablar de arquitectura. Haremos la casa del pueblo. Estetas y retóricos –ojalá mueran todos– harán después sus discusiones.”

Juan Legarreta

2.1.1 Antecedentes

Una vez transcurridos algunos de los cambios más importantes de la escena económica, política y cultural del país, la tercera década del siglo XX comenzó a mostrar muchos de los frutos que años atrás habían sido proyectos, promesas y motivo de confrontación de las respectivas fracciones revolucionarias:

La etapa entre 1930 y 1940 se divide en dos fases. La primera de cuatro años [bajo el gobierno de Abelardo L. Rodríguez] comienza a partir del momento en que se hicieron evidentes los efectos de la crisis económica surgida en los Estados Unidos en 1929 que, al provocar la caída del mercado de productos agrícolas de exportación, marca el fin de este modelo para la economía mexicana. Los seis años siguientes, correspondientes al gobierno de Cárdenas, constituyen un parteaguas entre dos sistemas económicos: el agroexportador y el de industrialización sustitutiva de importaciones¹⁰⁴.

La ciudad de México para 1930, alcanzó el millón de habitantes respecto de los 345 mil con los que había iniciado el siglo¹⁰⁵ y su extensión territorial consolidó lo

¹⁰⁴ Gloria M. Delgado de Cantú, *Estructuras económica, política y social*, México: Pearson, 2003, pág.187.

¹⁰⁵ Gustavo Garza, *Macroeconomía del sector servicios en la Ciudad de México, 1960-2003*, México: El Colegio de México A.C, 2008, pág.194.

que se conoce como ciudad interior, es decir, la correspondiente a las actuales Delegaciones Cuauhtémoc, Benito Juárez, Miguel Hidalgo y Venustiano Carranza, y comenzaba a integrar a su tejido poblados como Tacuba, Azcapotzalco, Tacubaya, San Ángel, la Villa e Iztacalco. Así mismo, en 1930 se definieron las dos tendencias de expansión urbana que asignara a la zona norte de la capital nacional un carácter predominantemente industrial y al sur otro preferentemente habitacional¹⁰⁶.

En lo que a la arquitectura de la ciudad de México respecta, para la tercera década del siglo XX, ésta contaba con apenas algunos edificios de cinco niveles y no más de 16 de estos eran de entre seis y ocho pisos¹⁰⁷, siendo algunas de sus obras más importantes en el ámbito del urbanismo la ampliación de la Av. 20 de noviembre y San Juan de Letrán— hoy eje central— el poblamiento de las Lomas de Chapultepec y obras de planificación en Tacubaya, por citar un par de ejemplos¹⁰⁸.

En el terreno de la educación y las artes, apenas había pasado un año de que la Academia de San Carlos abriera sus puertas de manera regular tras los conflictos políticos y académicos que había traído consigo la revolución, dividiéndose en dos escuelas: la Nacional de Arquitectura y la Nacional de Artes¹⁰⁹. Durante 1929, también, se otorgó la Autonomía a la Universidad Nacional, hoy Universidad

¹⁰⁶ Javier Delgado, “Ciudad-región y transporte en el México Central” en: Quivera vol. 9 [...] México: Plaza y Valdés, 1998, pág. 106

¹⁰⁷ Manuel Rodríguez, *Introducción a la arquitectura en México*, México: Limusa, 2009, pág. 108.

¹⁰⁸ Gerardo Sánchez Ruíz, *Grandes proyectos de la planeación moderna de ciudades y regiones. De las teorías prácticas*, en: Quivera/ Universidad Autónoma del Estado de México, vol. 9, núm.2, 2007, pág. 51.

¹⁰⁹ Daniel L. Luna Cárdenas y Paulina Martínez Figueroa, *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*, México: UNAM, 2008, pág.9.

Nacional Autónoma de México, la cual, entre otras cosas, le confiriera la posibilidad de organizarse libremente y de recibir recursos por parte del Estado¹¹⁰.

Por su parte los muralistas, quienes durante 1924 habían experimentado importantes cambios respecto de la ubicación y proyección de sus obras en diversos espacios públicos, tras la renuncia de José Vasconcelos (su principal promotor) y la disolución del Sindicato de Pintores, “regresan [en 1930] de nuevo a la ciudad de México [tras una corta estancia en Guadalajara] con todo su furor, no sólo en edificios públicos y en espacios interiores, sino, también, en edificios empresariales y en fachadas y en espacios al aire libre¹¹¹”

De modo paralelo a lo anterior, por lo menos *los tres grandes* del muralismo mexicano, comenzarían a experimentar sobre todo hacia finales de los años veinte, cierta internacionalización de su quehacer a través de los viajes que realizaran a la nueva capital del arte mundial: Nueva York¹¹². Viajes que internacionalizaron no sólo el arte de la región, sino que posibilitaron la participación de nuevas figuras que se hallaban sepultadas bajo su sombra en la escena local.

¹¹⁰ Marcos Kaplan, *Universidad Nacional, sociedad y desarrollo*, México: UNAM/ Anales del Instituto de Investigaciones Sociales, 1996, pág.29.

¹¹¹ Enrique Ayala Mora, *Historia general de América Latina: Los proyectos nacionales latinoamericanos: sus instrumentos y articulación 1870-1930*, Francia: UNESCO, 2008, pág.551

¹¹² Al respecto puede consultarse el texto de Juan José Sebrelli, *Las aventuras de la vanguardia: El arte moderno contra la modernidad*, el cual narra el nexa político establecido entre figuras como Diego Rivera y los Rockefeller durante los años 30' y 40' del siglo pasado.

2.1.2 ¿La generación de 1905?

Durante la tercera década del siglo pasado un número importante de artistas, arquitectos e intelectuales surgió en la escena pública bajo peculiaridades que escasas figuras habían reunido a la fecha y que se orientaban, de manera decisiva, hacia la materialización de muchos de los cambios y avances que se habían planteado en el país y, en específico en la ciudad de México, durante la primera mitad de los años veinte “con una fertilidad sin precedentes”¹¹³.

Los nombres de algunas de estas personalidades son Gabriel Fernández Ledesma (1900- 1983), Fermín Revueltas (1901-1935), José Gorostiza (1901-1973), Jaime Torres Bodet (1902-1974), Juan Legarreta (1902-1934), Leopoldo Méndez (1902-1969), Luis Barragán (1902-1988), María Izquierdo (1902-1955), Jorge Cuesta (1903-1941), Xavier Villaurrutia (1903-1950), Justino Fernández (1904-1972), Miguel Covarrubias (1904-1957), Salvador Novo (1904-1974), Enrique del Moral (1905-1987), Gilberto Owen (1905-1952), Juan O’Gorman (1905-1982), Julio Castellanos (1905–1947) y Máximo Pacheco (1905-1992).

El haber nacido entre 1900 y 1905 funciona perfectamente en esta investigación, como criterio de agrupación del amplio número de iniciativas, estilos y disciplinas, a través de los cuales, cada uno de estos actores permearon sus acciones de una firme correspondencia entre la utopía político-social de los años treinta y los lenguajes de “vanguardia” de Europa, como puede observarse en la historia del arte nacional.

¹¹³ Karen Cordero, op. cit. pág. 4.

Quizás, el haber nacido con el siglo de las transformaciones hizo de esta generación uno de los grupos de artistas e intelectuales más hábiles para desarrollar un quehacer acorde al fenómeno de “modernidad” socio-cultural, económica y política del país, buscando soluciones tanto a nivel político como cultural del discurso democratizante del país”¹¹⁴.

El ánimo transformador de las obras de esta generación coincidió en mucho con el tono, también transformador, de la revolución económica instaurada principalmente a partir de proyectos como los de Plutarco Elías Calles y Lázaro Cárdenas:

[Quienes] pretendieron transformar la escancia misma de la sociedad mexicana [negándose] a aceptar esa sociedad pre-moderna y tradicional, de fuerte arraigo cristiano y con esa escasa tecnología agrícola e industrial. En contraste, buscaron establecer una organización moderna que se beneficiara del progreso y de la técnica. Según su visión, este fin perfecto solo era alcanzable si se abandonaban los usos y costumbres que “enajenaban” a la sociedad¹¹⁵.

Puede mencionarse, incluso, que la relación establecida entre los jóvenes artistas e intelectuales, nacidos entre 1900 y 1905, para con su tiempo fue tal que, pocas de sus obras producidas en momentos históricos diferentes, cobraron tanta importancia como las que elaboraron entre 1925 y 1935. Desde una perspectiva general, algunas de las alianzas que pueden ayudar a comprender el ánimo transformador de la *generación de 1905* en ámbitos como el de las artes, la arquitectura y el pensamiento son: El *Grupo 30-30* o “artistas independientes

¹¹⁴ Ídem.

¹¹⁵ María Illescas Nájera, *Un Haz de reflexiones en torno al tiempo, la historia y la modernidad*, México: Universidad Iberoamericana, 1995, pág. 194.

(1928)¹¹⁶, los *Contemporáneos* literatos de avanzada y pintores de caballete, (1928), la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios LEAR* o “artistas representantes de las causas de los trabajadores¹¹⁷” (1934), la *Unión de Arquitectos Socialistas* o “los trabajadores técnicos de la arquitectura”¹¹⁸ (1938) y *El Taller de la Gráfica Popular* “gráficos para vincular a obreros y campesinos con las luchas sociales¹¹⁹” (1937).

Organizaciones en las que la participación de los integrantes de la *generación de 1905* fue de carácter fundacional o relevante¹²⁰ sin llegar a ser, necesariamente, organizaciones bien vistas respecto de las propuestas o corrientes oficiales así como bien llevadas a la práctica según sus conceptos rectores:

Hablar de contracorriente (s) cultural (s) [en el México de los años 20] parece indudablemente necesario para entender la riqueza y los diferentes timbres de la cultura mexicana [...] para romper una imagen monolítica (y sin duda adulterada) del arte mexicano [...] la contracorriente no es frente [a los autores principales] menores o secundarios, sino creadores de que, según cada uno según sus propias cualidades, implica una actitud, diferente a veces y aún contradictoria, pero válida de valor propio en su diferencia y expresión legítima—no lateral o pequeña— de esa variedad y ambigua cultura mexicana. Y sin embargo no es fácil definir quiénes son esos pintores disidentes y en qué consiste su disidencia¹²¹.

¹¹⁶ Ana Garduño, *El poder del coleccionismo de arte*, pág. 398

¹¹⁷ Elizabeth Fuentes Rojas, *Murales de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en los Talleres Gráficos de la Nación: Un historial accidentado*, pág.32.

¹¹⁸ Eloy Méndez, “Arquitectura de La Revolución. Simbolismos de las ciudades y obra pública” en: *Región y sociedad, Revista del Colegio de Sonora* vol.14, No.24, Sonora México, 2002, pág. 18.

¹¹⁹ Humberto Musacchio, *El taller de gráfica popular*, pág. 21

¹²⁰ La injerencia que dichas agrupaciones tuvieron en el ejercicio de transformación de la tercera década del siglo XX, en los rubros señalados, fue de carácter importante como lo permite observar la literatura sobre el tema y también de carácter controversial si se revisan publicaciones de últimas fechas en torno la relevancia de sus actos respecto de la historia de las artes mexicanas. Sin embargo dada la intensidad y extensión de la presente se señalan, solamente, como una especie de vía rápida para comprender el accionar público y creativo de la generación de 1905.

¹²¹ Jorge Alberto Manrique, “Las contracorrientes de la pintura mexicana”, pág. 17.

Por otra parte, uno de los principales documentos en donde puede leerse el nacimiento, desarrollo y desaparición de la generación de 1905 es, de modo comprobable, la Ciudad de México, ya que la capital nacional jugó un papel de amor odio con los artistas nacidos durante el primer lustro del siglo XX, en donde “el amor se definió por imperativos culturales expresados en códigos visuales [que una vez definidos a través de todo] tipo de imágenes permitieron repensar la historia, revisar la estética y reformular la esencia de la ciudad¹²².

La participación pictórica de Fernando Leal, Fermín Revueltas, y Leopoldo Méndez, en ámbitos como el estridentista¹²³, así como la de Juan O’Gorman y Juan Legarreta en la esfera de la arquitectura socialista, y la de Salvador Novo, Gilberto Owen, Jorge Cuesta y Jaime Torres Bodet, en la de las letras con la revista *Contemporáneos*, por citar un par de ejemplos, inmortalizó la presencia de la generación de 1905 lo mismo en la representación artística de la Ciudad que en la intervención de sus edificios, plazas públicas y galerías.

Si bien es cierto que, la unicidad o excepcionalidad de esta generación se encuentra sujeta al juicio de la historia, también es cierto que la historiografía del arte nacional alberga en su fortuna crítica un número importante y desbordante de documentos que permiten, por lo menos considerar, la importancia y excepcionalidad de su participación en la construcción de las artes nacionales.

¹²² Peter Krieger, *Amor y desamor en las artes* [...], pág.587.

¹²³ “Los estridentista pretendían que las cuestiones literarias no quedaran por fuera del proceso de revolucionario y su planteo intentó ser una respuesta en tal dirección. La intensión [...] era entonces estrechar filas con los movimientos estéticos y la revolución” en: Ivonne Pini, *En busca de lo propio: inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-1930*, pág.116,

2.1.3 Juan O’Gorman

Juan O’Gorman (1905-1982) como integrante de la generación de 1905 vivió bajo el signo de la transformación que imprimió en su genio creativo el nacer acompañado por los cambios de la escena nacional razón del nuevo siglo.

Hijo de Cecil Crawford O’Gorman¹²⁴ y de Encarnación O’Gorman¹²⁵, Juan O’Gorman fue el primero de cuatro hijos del matrimonio¹²⁶: Edmundo O’Gorman (1906-1995), Margarita O’Gorman (1909) y Tomás O’Gorman (1911-1988), todos nacidos en la ciudad de México

En 1909, cuando Juan O’Gorman tenía cuatro años, su padre —ingeniero de minas— fue nombrado empleado de la mina *El Profeta*, motivo por el cual los O’Gorman y O’Gorman se trasladaron a Guanajuato, inmersos en una dinámica de migración impulsada por las industrias locales que ofertaban buenos sueldos a cambio de la escasa mano de obra calificada del país.

Tres años más tarde, a consecuencia del estallido de la Revolución Mexicana los O’Gorman tuvieron que regresar a la ciudad de México, en una especie de flujo migratorio inverso que experimentaron las familias que habían cambiado de residencia un par de años atrás:

¹²⁴ Cecil Crawford O’Gorman nace en Irlanda en 1874 y muere en la ciudad de México en 1943 a la edad de 69 años. Es importante mencionar que además de ser ingeniero de minas fue un destacado pintor de paisajes y retratos durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX. Algunas de las principales exposiciones de Cecil, se llevaron a cabo en la Ciudad de México (1914 y 1916), Nueva York (1917 y 1919) y San Antonio Texas (1919).

¹²⁵ Pocos son los datos que se tienen sobre Encarnación O’Gorman Moreno, se sabe que nació en la Ciudad de México en 1875, hija de Juan O’Gorman Noriega (1832-1911) y María de los Ángeles Moreno Zozaya (1853-?).

¹²⁶ Los O’Gorman contrajeron nupcias en la ciudad de México en 1904.

La revolución en México se inició el año de 1910, cuando yo [Juan] tenía cinco años de edad. En Guanajuato permanecimos durante los años de 1911 y 1912 porque los efectos de la revolución allí no fueron tan violentos como en otros estados de la República. Por eso regresamos a la ciudad de México hasta el año de 1913, en que ya no fue posible que mi padre trabajara, en virtud de que el movimiento social revolucionario impedía el trabajo de las minas de Guanajuato¹²⁷.

Los O´Gorman se ubicaron en la zona conurbada de la ciudad de México, en el barrio de San Ángel Inn, al sur de la ciudad de México, para ser su lugar de residencia¹²⁸.

Durante este periodo, uno de los más violentos de la Revolución “lleno de terror y hambre¹²⁹”, los O´Gorman y O´Gorman vivieron según lineamientos y educación impartida por sus padres, motivo del cierre definitivo de la mayoría de las escuelas de las afueras de la ciudad. Al respecto Edmundo O´Gorman comenta:

Durante el día lo que hacíamos era, además de cultivarnos, trabajar en el jardín. Así que íbamos mi hermano, mi padre y yo al jardín, y entre los tres lo convertíamos en un auténtico vergel. Esa fue toda una enseñanza...mi padre sabía muy bien eso, formaba parte de la educación inglesa, europea, muy buena, la que permite que desde niños se empiece a tener esas iniciativas. En la casa leíamos libros, eso era muy bonito, nos reuníamos en tono a la chimenea—por el frío—, se hacía una junta de familia y luego nos leían fragmentos de una novela inglesa, nos prestaban el libro y luego lo comentábamos. [...] Hacíamos pan, hacíamos velas, tratábamos el agua—pues como mi padre era químico sabía hacerlo bien—, y esto sí que era muy necesario porque el agua era sucia, pero sucia de verdad, porque muchas veces aparecían cadáveres o cosas de esas flotando, y entonces, el la hacía potable con unas pastillitas [...] La nuestra era una casa bonita, en el sentido familiar. Mi padre tocaba el violín y mi madre el piano, y yo me acuerdo de mi tirado como un niño en la alfombra...Desde niños escuchábamos la música clásica [...]Cierto, vivíamos en un ambiente, políticamente hablando, muy peligroso y difícil, pero también en un ambiente familiar muy grato y de cultura...Teníamos todo lo que una familia necesita, no queríamos más¹³⁰.

¹²⁷ Juan O´Gorman *Autobiografía*, op. cit, pág.57.

¹²⁸ Cabe mencionar que cuatro integrantes de la familia morirían, también, en San Ángel.

¹²⁹ Juan O´Gorman, op.cit, pág. 58.

¹³⁰ Alicia Olivera, *Historia e historias. Cincuenta años de vida académica del Instituto de Investigaciones Históricas*, México: UNAM/IIH, 1998 págs.170-180

Y es que la mayor parte de los registros que se tienen sobre la familia hablan, precisamente, acerca de esa peculiar formación de sus integrantes, resultado del carácter de su padre, quien como buen inglés fue “Educado en la escuela victoriana [y] admiraba el imperialismo británico [así como el de su madre Encarnación, a quien se le define como]: “recta, bondadosa [...] Inocente, extremadamente dulce y en muchos aspectos típicamente mexicana¹³¹”.

La educación de los O’Gorman y O’Gorman fue, sin temor a equivocarme, uno de sus rasgos más distintivos, aunque quizás para la fecha fungiese mucho mejor como paliativo ante los horrores de la revuelta. La cual entre 1913 y 1914 dejaba en San Ángel “gente muerta de hambre en la calle y colgados de los postes y de los árboles a soldados o simples campesinos, considerados enemigos de los zapatistas, de los carrancistas o de los villistas. Que luchaban, unos contra otros, por obtener el poder¹³²”

2.1.4 Juan O’Gorman arquitecto

Una vez concluida la etapa violenta de la revolución Juan y Edmundo O’Gorman ingresaron al Colegio Franco-Inglés cercano al barrio de San Cosme. Este acontecimiento propició que los dos jóvenes se aproximaran a la zona centro de la ciudad y ahí observaran de cerca los atisbos que la revolución político-social insertaba en el ánimo de sus habitantes, bajo matices muy distintos a los que la

¹³¹ Juan O’Gorman, *Autobiografía*, op. cit, pág.44-45.

¹³² *Ibidem* pág.58

revolución violenta había perpetuado en su memoria. Al respecto de ello habla

Juan O´Gorman:

Los incidentes que durante esta época post-revolucionaria ocurrieron en mi vida son muy variados. Entonces el pueblo expresaba sus pensamientos políticos con gran libertad. En la plaza de la constitución había, permanentemente, gentes que se subían a un cajón a pronunciar discursos políticos, algunos favorables, otros contrarios al nuevo régimen carrancista [...] Comenzaba la época de la reconstrucción post-revolucionaria y José Vasconcelos era el Secretario de Educación Pública. Proyectóse construir el gran estadio que después fue demolido, y reconstruíase el edificio de la Secretaria de Educación Pública [...] Diego Rivera pintaba su gran mural a la encáustica en el Anfiteatro Bolívar, en la Escuela Nacional Preparatoria. Tenía como ayudantes, entre otras personas, al gran pintor Carlos Mérida¹³³

En 1922 O´Gorman ingresó a la Escuela de Arquitectura de la Academia de San Carlos —un año antes que Enrique del Moral, otro integrante de la *generación de 1905*— mientras que su hermano Edmundo ingresó, en 1923, a la Escuela Libre de Derecho, en el marco de una ciudad en donde:

[...] no había automóviles. Comenzaron a circular los primeros autos procedentes de Estados Unidos, particularmente los Ford, pequeños coches, pero muy eficientes. Había en cambio muchas gentes a caballo, la mayoría a pie, y algunas carretelas.

La ciudad, en efecto, terminaba donde estaba *el caballito*, la estatua de Carlo IV. El paseo de Bucareli, en esta época, estaba todavía empedrado a medias y había fuentes en las glorietas a lo largo de esta importante avenida. Observando desde donde ahora está el caballo de Carlos IV, veíase el Ajusco en la distancia. La atmósfera de la ciudad era extremadamente transparente. Por donde quiera que volteara uno, desde cualquier ángulo, veíase los cerros con una claridad diáfana, y los volcanes, el Iztaccihutl y el Popocatepetl, era un glorioso espectáculo, visible desde cualquier punto de la ciudad, durante las cuatro estaciones del año¹³⁴.

La Academia de San Carlos, durante la estancia de O´Gorman, se puede decir que era muy poco diferente de lo que había sido a inicios de siglo, si se recuerda que la transformación de dicha institución durante la primera década del siglo XX

¹³³ Ibidem, pág. 67-68

¹³⁴ Ídem.

se había enfocado, principalmente, en las artes plásticas. En sus memorias O'Gorman habla al respecto:

Los directores de la Escuela de Arquitectura eran todavía gentes de la época porfirista, algunos de ellos viejos maestros, de mucha calidad; pero otros no asistían a las clases, tomaban tal tarea como canonjía y no como deber educativo [así como en otros casos] eran ineptos para la enseñanza, motivo por el cual estimamos necesario reformarla. Por lo tanto los alumnos de mi grupo presentamos una protesta al director Alfredo Ramos Martínez, pintor académico muy conocido [quien] escuchó nuestras peticiones de modificaciones a los planes de estudio, en particular lo relativo a los materiales de composición, que eran muy importantes, y oyó nuestras críticas acerca de la forma anticuada de la enseñanza impartida por profesores de la época porfirista [...] Tuvimos suerte de que atendieran nuestras peticiones, y cambiaron a dichos profesores. Fueron a dar clase de composición arquitectónica los arquitectos José Villagrán García, Carlos Obregón Santacilia y Pablo Flores, profesionales con los que se renovó la enseñanza de dicha materia¹³⁵.

Y es que a partir de este momento inicia la ansiada revolución del quehacer arquitectónico, aquella que había quedado pendiente durante las dos primeras décadas del siglo XX, pero que en el marco de la reconstrucción guardaba mucho para los futuros planes de los gobiernos revolucionarios y más para aquellos que fijaron en sus cometidos la modernización de la economía nacional pero también del modo de vida de sus habitantes.

Algunos de los docentes que se integraron a la Academia de San Carlos motivo del ánimo reformador si bien formaron parte del *renacimiento mexicano* bajo la idea del Estado post-revolucionario de Álvaro Obregón, encaminado en la elaboración de una arquitectura de carácter *nacionalista*¹³⁶, también formaron parte del nacimiento de la arquitectura moderna a través de la orientación que brindaron a los jóvenes arquitectos sobre las nuevas teorías de construcción y la técnica arquitectónica.

¹³⁵ Ibídem, pág.70

¹³⁶ Eloy Méndez, op. cit, pág. 18.

De esta labor docente de los arquitectos nacidos antes del siglo XX comenzó a promoverse una peculiar visión de los quehaceres de la construcción en la cual la arquitectura:

[...]resuelve las necesidades materiales [...] que no se confunde [...] es la única y verdadera arquitectura [aquella] que resuelve estas necesidades materiales por medio de sus procedimientos científicos, por los medios más adecuados en cada caso, con los medios y estructuras hechas para ese fin, es la única y verdadera arquitectura técnica, la arquitectura científica [...] que no tiene nada que ver con la moda o el modernismo[y] que está tan alejado de esto equívocos conceptos como pueden estar el aeroplano o la locomotora¹³⁷

Por fortuna para O´Gorman esta conjetura así como la presencia en su formación profesional de figuras como el arquitecto Guillermo Zárraga —quien influyó en su quehacer bajo los conceptos renovadores que después dieran como resultado el llamado *funcionalismo*— derivaron en la oportunidad del joven arquitecto para realizar las primeras obras de tipo completamente funcional, sin el menor antecedente académico¹³⁸.

La contribución arquitectónica de O´Gorman consistió en aportar, entonces, elementos de esa naturaleza en el sentido de una modernización de la sociedad mexicana sustancialmente progresista. Existiendo en su quehacer, como se verá más adelante, una intención política propia no sólo de su concepción moderno-arquitectónica sino, también, resultado del soporte que brindaran los años 30´ para la materialización de sus proyectos

¹³⁷ Ida Rodríguez, *La palabra de Juan O´Gorman*, pág. 109.

¹³⁸ Juan O´Gorman, *Op. cit*, pág.75.

2.2 Los tiempos de la arquitectura, Juan O’Gorman y la modernización de la ciudad de México

Quedaría partido en dos ante lo que quería hacer en la arquitectura y lo que quería hacer en la pintura [...] debió haber sufrido a causa de su búsqueda pura de la modernidad y la inescapable contradicción que esto acarrea para él. Y pienso que el problema de la ruptura que origina la modernidad sigue presente el día de hoy.

Toyo Ito

2.2.1 El nacimiento de un artista en la escena pública

Juan O’Gorman nace como figura pública en 1929 resultado de la elaboración de la primera obra arquitectónica totalmente moderna de México y América Latina. Hecho que le convirtió en el primer arquitecto de la *generación de 1905*, y el tercero de sus integrantes —después de Fermín Revueltas y Fernando Leal— en ganar la atención de determinados sectores de opinión general y especializada¹³⁹.

La *ópera prima* de O’Gorman (fig.1); “una casa habitación construida en 1929 para su padre en Altavista, San Ángel, frente a la ex hacienda Goicoechea, es citada como “la primera casa funcionalista” en México, en la que intencionalmente se simplifica el uso desnudo de las losas de concreto y se hace lucir la esbeltez de los postes, evocando las *Maisons Domino* (fig.2) de Le Corbusier (1914)¹⁴⁰”.

¹³⁹ Al respecto, la historia de la arquitectura tiende a posicionar el quehacer de Juan Legarreta de modo anterior al de O’Gorman, sin embargo, a la obra para la vivienda obrera de Legarreta corresponde el año de 1930.

¹⁴⁰ Carlos González Lobo, op. cit, pág. 10.

A esta obra siguió la realización de la casa estudio y la casa habitación, para los pintores Diego Rivera y Frida Kahlo (fig.3), en 1932¹⁴¹ concebidas ambas como un solo proyecto de carácter funcionalista¹⁴² y realizadas por O'Gorman a un costado de la su padre (fig.2).

Esta segunda obra, según puede observarse en la historiografía de la arquitectura nacional, selló el nacimiento de O'Gorman como una de las figuras más importantes de la arquitectura de los años 30' y destacó, a través de sus formas y conceptos, lo útil que podría llegar a ser un quehacer arquitectónico como este en otras esferas de la vida nacional.

La construcción temporal, espacial y teóricamente contigua de la casa habitación para Cecil Crawford O'Gorman y la casa estudio para Diego Rivera y la casa habitación para Frida Kahlo, por O'Gorman, hizo de estas obras, además del motivo de su nacimiento como figura pública al hacerse objeto recurrente de notas y reportajes de circulación nacional e internacional, una suerte de ínsula arquitectónico-moderna al interior del mar estilístico que representaba, conceptual y materialmente, la Ciudad de México durante los años 30', bajo el precepto de "Ser lo más fiel posible a la necesidad humana de albergue, aplicar los sistemas de construcción modernos a la arquitectura y aprovechar las condiciones climáticas del lugar mediante la ubicación correcta de la casa"¹⁴³.

¹⁴¹La ubicación de ambas obras correspondió a la esquina de Palmas, hoy Diego Rivera, y avenida Altavista, en la colonia San Ángel Inn, al sur de la ciudad de México.

¹⁴² El funcionalismo, según Peter Krieger, se conectó con el movimiento social de las masas en los años veinte y treinta del siglo XX, e implicó particularidades que se analizarán más adelante. Peter Krieger, *Paisajes urbanos: imagen y memoria*, México: UNAM: 2006, pág. 234.

¹⁴³ Juan O'Gorman op.cit, pág.86.

(fig. 1)



Juan O'Gorman, casa habitación para Cecil Crawford O'Gorman (1929), Ciudad de México

(fig.2)



Le Corbusier, *Maisons Domino* (1914), Francia.

(fig.3)



Juan O'Gorman, Casa estudio para Diego Rivera y Frida Kahlo (1932), Ciudad de México.

2.2.2 La modernidad arquitectónica de Juan O´Gorman: primeras dos obras

La *modernidad* arquitectónica de O´Gorman en la escena nacional de los años 30´ a partir de la realización de las casas de 1929 y 1932, respectivamente, obedeció a la implementación de la teoría arquitectónica conocida como *funcionalismo*, la cual, hacia, 1920:

[había declarado] que la forma [en arquitectura] sigue a la función dentro de una concepción óptima que se plantea desde el programa del diseño, llegando a la realización de los objetos arquitectónicos con formas resultantes de la pureza funcional constructiva, al evitar los adornos innecesarios y brumosos; de tal manera que todos y cada uno de los que participan en un edificio deben tener una significación expresiva adecuada; la segunda máxima del funcionalismo se relacionó con el empleo de las formas realizadas por máquinas por procesos industrializados, formas técnicas muy estimadas, y la tercera máxima se relacionó con el espacio interior, proyectado hacia el exterior [...] El funcionalismo fue tendiendo a una concepción estilística atemporal y sin rasgos culturales que le dieran identidad nacional o regional, donde lo que se estimaba de gran valor era lo económico y lo constructivo¹⁴⁴.

La llegada de estas ideas a nuestro país se dio, como ya se señaló, a través de publicaciones como *Hacia una arquitectura* de Charles Édouard Jeanneret-Gris — *Le Corbusier*¹⁴⁵— a mediados de los años 20´ y se difundió en la Escuela de Arquitectura de la mano de docentes que, a pesar de no poder llevarlas a cabo de manera práctica por pertenecer, de algún modo a proyectos nacionales anteriores,

¹⁴⁴ Guadalupe Salazar, *Teoría de la arquitectura: lo local y lo global: escuelas regionales de México*, México: Universidad de san Luis Potosí, 1995, pág. 112

¹⁴⁵ Considerado uno de los máximos exponentes del movimiento funcionalista *Le Corbusier* fue, también, una de las figuras más influyentes en la arquitectura moderna en América Latina. La construcción de su casa habitación para Pedro Domingo Curutchet, en Buenos Aires, Argentina, durante 1949 y 1953 es uno de los mejores ejemplos de lo próximo que estuvo el arquitecto de origen suizo en el sub continente. Mientras que Obras como las de O´Gorman, que fueron elaboradas explícitamente a partir de sus teorizaciones, hacen indudable su influencia en la construcción de la arquitectura moderna en nuestro país.

intervinieron, positivamente, en la formación de profesionales como O´Gorman¹⁴⁶. Quienes romperían “con la tradición, con lo que los viejos caducos enseñaban y daban por bueno sin razón alguna. Se acababa con lo irrazonable y se entraba en un periodo nuevo: la época de la razón, la época de la ciencia; se abandonaba la apolillada época de la magia¹⁴⁷”.

Otros de los arquitectos que se formaron, también, durante este periodo y que participaron en la realización de los lenguajes arquitectónicos como el funcionalismo durante los años 30’, fueron Enrique del Moral, Juan Legarreta—ambos de la generación de 1905 y perteneciente a la Unión de Arquitectos Socialistas— y algunos años después, Álvaro Aburto, Enrique Yáñez, Ricardo Rivas y Gustavo M. Saavedra. Sus aportaciones en el terreno de la arquitectura moderna irían encaminadas en transformar sectores como el de vivienda, educación y salud¹⁴⁸.

Según la historiografía de la época y los estudios especializados, una de las principales características de éste grupo de arquitectos giró en torno al análisis de las condiciones de miseria y de pobreza del pueblo de México, buscando la posibilidad de resolver al mínimo costo y la máxima eficacia, los urgentes

¹⁴⁶ El catálogo de obra de cualquiera de estos arquitectos permite observar que la mayor parte de sus obras para la fecha, se ocuparon de estilos como el neo-colonial, el neo-prehispánico o neo-indigenista, resultado de la obra pública con la que habían contribuido en el periodo conocido como *renacimiento mexicano*. Una de las expresiones más cercanas a la arquitectura moderna la llevó a cabo Guillermo Zárraga con su Estación de Bomberos y Policías (1927) sin embargo, los detalles conceptuales y formales que guardaba para con trabajos como los de sus alumnos, aún se hallaban inmersos en el carácter nacionalista de la época

¹⁴⁷ Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O´Gorman*, pág. 136.

¹⁴⁸ Uno de los mejores ejemplos del trabajo realizado por los mentores de esta generación de arquitectos es el del Ing. José Antonio Cuevas, quien proyectó y construyó entre 1930 y 1945 el edificio de la Lotería Nacional, también conocido como el Moro, y que fuera todo un símbolo de modernidad e innovación técnica para la época.

problemas que planteaba, entre otros, el albergue humano en el país, dando como resultado obras de una calidad formal y conceptual sin precedentes¹⁴⁹.

Al respecto del trabajo de O’Gorman y de lo transformador de su trazo habla el pritzker de arquitectura Toyo Ito:

Lo que se experimenta al observar la arquitectura de O’Gorman es el hecho de que la modernidad tenía que hacer una fisura en la sociedad —recubierta por la capa de la tradición y las costumbres— para introducirse en un nuevo territorio [puesto que] es imposible que la modernidad evolucione de manera paulatina en la sociedad [...] lo que O’Gorman logró a los veintiséis años, Y tal vez esto coincidía con la intensión política de su época: crear una nueva sociedad. Aquella separación era necesaria al buscar un recipiente para la vida que respondiese a las exigencias de la economía y la función¹⁵⁰

La extrañeza que causó a Toyo Ito el trazo arquitectónico de O’Gorman, en los 90’, no sería distinta de la que produjera en los años 30’. Y es que la transformación conceptual de la arquitectura nacional hacia la arquitectura funcionalista, o moderna, habría de tener como consecuencia, también, la transformación de sus formas, más aún, bajo la dinámica de un lenguaje en donde función y forma son indivisibles.

“La forma sigue a la función” gritaban los alumnos de la *nueva* Academia de San Carlos, influidos por la vanguardia europea, sin imaginar que durante varios años sus obras no pasarían de ser islas de *modernidad* en los espacio de una ciudad que se resistía al cambio.

¹⁴⁹ Marisol Aja, op.cit, págs. 11-14

¹⁵⁰ Toyo Ito, “El cuerpo extraño: Las casas de Diego y Frida” en: Juan O’Gorman, pág.152

2.2.2 1929

Regresando a las dos construcciones elaboradas por O'Gorman a inicios de los años 30' bajo la definición de lo que expresó la modernidad del funcionalismo durante la tercera década de siglo XX, cabe apuntar alrededor de la casa de 1929 lo siguiente.

En la casa habitación construida para su padre Cecil Crawford, O'Gorman representó como ya se señaló, la primera expresión arquitectónica de carácter absolutamente moderno en México y América Latina¹⁵¹ resultado de aplicar en ella los principios de satisfacción de necesidades, en este caso de albergue, correspondientes a un programa arquitectónico funcionalista, así como una técnica de construcción y distribución propios de la época y de la teoría misma¹⁵².

Cabe destacar que dentro de espacios arquitectónicos como estos, el diseño de equipos, instalaciones y muebles, también habrían de participar del cálculo arquitectónico, razón de obtener una obra que maximizase su eficiencia respecto de los esfuerzos invertidos en ella para ser realizada¹⁵³ por lo que el valor de esta construcción recayó no sólo en lo que el crítico de a pie apuntó para la posteridad sino, también, en la interioridad de la casa.

En las formas de la casa de Cecil Crawford, O'Gorman guardó una peculiar relación con el aspecto teórico a través del cual fue concebido: una caja espacial de doble altura con una única fuente de luz, una escalera volada en forma

¹⁵¹ Miquel Adrià, *Juan O'Gorman*, en: [<http://www.arquine.com/blog/juan-ogorman/>]

¹⁵² Ida Rodríguez Prampolini, op. cit. págs. 125-126.

¹⁵³ *Ibíd.*

helicoidal articulada con el jardín y una gran ventana fachada. En cuanto a sus módulos contó con tres dormitorios, con posibilidades de ampliación al patio interior, cocina, baño, vestíbulo¹⁵⁴.

Respecto a esta obra, O'Gorman apunta en su autobiografía:

La casa que construí causó sensación porque jamás se había visto en México una construcción en la que la forma fuera completamente derivada de la función utilitaria. Aplicando el sistema de construcción de concreto armado en el edificio, su apariencia era extraña. En México no se había hecho una casa puramente funcional. Logré aplicar lo que el maestro Cuevas consideraba una obra de ingeniería correcta, y la teoría que el maestro Zárraga me había enseñado: esto es, ser lo más fiel posible a la necesidad humana de albergue, aplicar los sistemas de construcción modernos a la arquitectura y aprovechar las condiciones climáticas del lugar donde se construye, mediante la orientación correcta de la casa. Dicha casa no fue un simple capricho de carácter artístico, ni una construcción en función de una teoría abstracta, sino que en realidad aplicáronse los principios de la arquitectura funcional, que después fueron la base para las construcciones escolares que hice en el Distrito Federal y que influyeron en la arquitectura que en México se hizo posteriormente¹⁵⁵.

Desafortunadamente, respecto de esta obra se tiene un registro mínimo en los estudios generales y especializados así como en lo que compete a un archivo duro de su acontecer. En la historia de la arquitectura, por ejemplo, existe un cierto volumen de información estándar diseminada al interior de documentos de corte general y, regularmente, muy posteriores a su creación, imposibilitando con ello, la valoración del inmueble y perpetuando, a través de sí, el claro estado de anonimato con que se resuelve su presencia, principalmente en la cronología del arte nacional.

La posición que guardó O'Gorman en relación al crédito que se le otorgó a esta casa en la historia de la arquitectura nacional como precursora de la arquitectura

¹⁵⁴ Carlos González Lobo, op. cit., pág.11.

¹⁵⁵ Juan O'Gorman, op. cit, pág. 85.

moderna, fue de indiferencia. Motivo por el cual algunos buscaron ocupar “el lugar que O’Gorman desdeñaba como la primera gran figura de la arquitectura contemporánea en México¹⁵⁶”.

A partir 2011, luego de varios años de acuerdos y negociaciones la casa habitación de 1929, fue adquirida por el Instituto Nacional de Bellas Artes¹⁵⁷, motivo por el cual la restauración de sus formas se llevó a cabo bajo la dirección del arquitecto experto en la vida y obra de O’ Gorman, Víctor Jiménez, abriendo sus puertas al público desde noviembre del 2012¹⁵⁸.

2.2.3 La casa estudio y la casa habitación para Diego Rivera y Frida Kahlo

A diferencia de la casa de 1929, la casa estudio para Diego Rivera y la casa habitación para Frida Kahlo, cuentan con una fortuna crítica en la historiografía especializada que permite observar su preponderancia respecto del resto de las actividades de O’Gorman, no sólo en el ámbito de la arquitectura, sino también en el que respecta a su trayectoria general. Y es que la convergencia documental y productiva de esta obra, en su momento, se produjo en el centro de una encantadora interlocución entre especialistas y el propio O’Gorman, así como entre la opinión especializada y la opinión pública general al interior, siempre, de

¹⁵⁶ Víctor Jiménez, op. cit, pág.7.

¹⁵⁷ “INBA adquiere casa Juan O’Gorman” en: *La Crítica de Hoy*, México, junio 28, 2011.

¹⁵⁸ “El Museo Casa Estudio Diego Rivera abre exposición sobre la Casa-Estudio de Juan O’Gorman” en: Comunicado No. 380/2013 del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 15 de marzo de 2013.

un marco de celebración y disputa¹⁵⁹. Documentación a la que se puede tener acceso hoy día a través del archivo o bien, a partir de los no pocos estudios con los que cuenta ésta obra a nivel nacional desde 1980 y a nivel internacional desde 1998¹⁶⁰.

La casa estudio para Diego Rivera y Frida Kahlo, bajo esta tesitura, puede verse incluso como uno de los mejores documentos que se guarden sobre la arquitectura de la primera época de O'Gorman¹⁶¹ si lo que se pretende es comprender no sólo el nacimiento de un artista en la historia del arte y la arquitectura nacional sino, también, el profundo sentido de modernidad del que estaban henchidos sus pronunciamiento al interior de una época de rupturas y transformación; aportación principal del artista para su tiempo.

2.2.4 El espacio

La distribución del espacio arquitectónico dentro de la casa estudio para Diego Rivera y la casa habitación para Frida Kahlo, resulta ser uno de los elementos más importantes a través del los cuales puede valorarse la particularidad de la arquitectura funcionalista de O'Gorman, según la relación definida líneas arriba,

¹⁵⁹ Xavier Guzmán Urbiola, op.cit, pág. 35.

¹⁶⁰ A pesar de que la casa de 1932 ha sido un tema constante de la arquitectura nacional e internacional, los estudios de carácter especializado en torno a ésta se han realizado, mayoritariamente, en las fechas señaladas. Uno de los detonadores actuales del estudio de la casa de 1932, fue la visita a México del pritzker de arquitectura Toyo Ito en 1998, quien ovacionó la arquitectura de O'Gorman en publicaciones nacionales e internacionales.

¹⁶¹ La conservación de este inmueble por parte del Instituto de Bellas Artes a través de su conversión al Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, desde los 90', ha reafirmado el valor inmensurable de esta obra en relación a la primera época de O'Gorman en la escena nacional.

así como en función de sus aportaciones en la historia internacional del funcionalismo, espacio de análisis poco estudiado en la literatura especializada.

La *unicidad* del programa arquitectónico del proyecto: tres inmuebles un mismo concepto, que se traduce en un conjunto funcionalmente articulado, sin llegar a ser un ordenamiento de dispositivos aislados, o bien, de espacios arquitectónicos en serie, resulta ser uno de los factores más relevantes de su composición así como uno de los más diferenciables dentro de la arquitectura funcionalista internacional.

Proyectos en donde el espacio se resuelve a través de una interconexión derivada de la habitación común y nunca a través de los conductos de circulación o desplazamiento planteados por O'Gorman. Los cuales se traducen, además, en una particularísima, sino es que muy extraña, interpretación de los espacios y conductos a través de los cuales puede llegar a desarrollarse una estancia marital entre dos conyugues que aceptan como adecuada la habitación independiente. La *Colonia Törten* de Walter Gropius o las distintas multi-habitaciones de *Le Corbusier*, son dos buenos ejemplos para comprender el trabajo de O'Gorman en su aspecto

De ahí la definición de esta obra como casa estudio para Diego Rivera, primer inmueble, y casa habitación para Frida Kahlo, segundo inmueble, y quizás a ello se debería agregar desde el nombre, laboratorio fotográfico para Guillermo Kahlo. Todos intercomunicados por el diseño mismo de su arquitectura, bajo la independencia que cada una de sus ocupaciones requería.

2.2.5 Independencia plástica

Pese a que el funcionalismo, principalmente el de Le Corbusier que era el de mayor influencia en México, optó por un lenguaje preponderantemente geométrico y lineal como puede observarse en sus obras, la arquitectura de O'Gorman inspirada en *Hacia una arquitectura*, no resolvió sus formas de igual modo y menos aún en las que respecta a este conjunto arquitectónico.

El distanciamiento de nuestro artista, respecto a la geometría de Le Corbusier, a partir de otras formas, pueda leerse no sólo como la búsqueda por maximizar del espacio sino también como una importante adhesión conceptual que visualmente deriva en un claro efecto plástico de movimiento. Efecto absolutamente alejado del trazo de *Le Corbusier* en proyectos antecesores y contemporáneos como la villa Savoye¹⁶² (fig. 4), la cual constan de trazos de perfecta alineación y por ende preponderantemente estático.

De ahí la importancia de discretos pero relevantes detalles formales como el del pequeño voladizo que implementó O'Gorman en la fachada principal del estudio para Diego Rivera (fig. 5) así como la llamativa adhesión de un imponente cuerpo cilíndrico en la casa habitación de Frida Kahlo¹⁶³. En donde el caso del primero surte un efecto de dinamización del diseño y el segundo establece un juego de volúmenes sin precedentes en la arquitectura funcionalista de finales de los años veinte (fig.6).

¹⁶² Poissy, París, Francia, 1928-1931.

¹⁶³ El cilindro es utilizado por O'Gorman como revestimiento funcional de la escalera principal de la casa. La cual al ser helicoidal transcribe su forma hacia el exterior, imprimiendo, con ello, la señalada variedad formal de O'Gorman respecto al trabajo de *Le Corbusier*.

(fig.4)



Le Corbusier, villa Savoye (1929), París, Francia.

(fig.5)



Juan O´Gorman, Voladizo de fachada, Casa estudio Diego Rivera, detalle.

(fig. 6)



Juan O´Gorman, Costado con forma cilíndrica, Casa habitación Frida Kahlo, detalle.

2.2.6 Reducción de costos

Por otro lado, otro de los elementos más representativos del programa funcionalista con que Juan O'Gorman dio vida a la casa estudio para Rivera y la casa habitación para Frida Kahlo resulta ser la optimización del espacio, pero en función directa con la reducción de costos para su realización. Valor respecto al cual compartió interés, innegablemente, no sólo con la planeación de *Le Corbusier* sino también con la totalidad de arquitectos y teóricos funcionalistas de todo el mundo, quienes se encontraban completamente convencidos respecto a la viabilidad de una arquitectura más *liviana* no sólo para las finanzas particulares sino también, y preferencialmente, para el erario público.

En ese sentido, el trabajo de O'Gorman obtiene rasgos muy interesantes al reducir a su mínima expresión los distintos elementos que convocan cada una de las funciones del espacio arquitectónico, siendo uno de los mejores ejemplos de su trazo *economizador* la escalera voladiza implementada en la fachada principal de la casa habitación para Frida Kahlo. La cual fue lograda por O'Gorman a través de los elementos mínimos con que puede realizarse una escalinata (fig.7).

Cabe recalcar que aunque el tema de las escaleras helicoidales de la arquitectura de O'Gorman tiende a ser tema relacionado con el estudio de la forma en la literatura especializada, debe también ser relacionada con el aspecto de transformación y minimización de sus códigos, esto al ser resueltas desde 1929 en una sola pieza (fig.8) prescindiendo de columnas y barandas utilizadas por Le Corbusier para la época (fig.9).

(fig.7)



Juan O´Gorman, Escaleras, Casa habitación Frida Kahlo, detalle.

(fig.8)



Juan O´Gorman, Voladizo de fachada, Casa estudio Diego Rivera, detalle.

(fig.9)



Le Corbusier, escaleras helicoidales, villa Savoye (1929), París, Francia, detalle.

2.2.7 El color

Finalmente, tras considerar las implicaciones derivadas de la proyección y construcción de la casa estudio para Diego Rivera y la casa habitación para Frida Kahlo y la vital importancia guardada por éstas para con la primera versión literaria del arte y quehacer de O’Gorman así como de la arquitectura moderna latinoamericana, resulta, sumamente importante soslayar algunos elementos que han sido dejados de lado por la historiografía de la arquitectura y que refieren, particularmente, a la genialidad con la cual el artista resolvió, en este constructo, no sólo un espacio para la habitación y la labor creativa de carácter moderno sino también, una obra artística de grandes valores para la plástica mexicana y latinoamericana, justo en un momento en el que O’Gorman no sólo había dejado de lado la arquitectura artística sino, incluso, la negaba:

Al planear la arquitectura de hoy como problema social se presenta el dilema [...] de resolverlos de manera eficaz y con el menor costo o gasto posible [o bien] como producción de arte [...] En la misma forma en que se resuelven [...] edificios fabriles se pueden resolver los hospitales, la escuelas y las casas de apartamento y viviendas de inmediata necesidad [...] En todos estos casos no cabe la idea de hacer con estos edificios obras de arte [...] pues el hecho de resolverlas como problemas de ingeniería [...] implica una mayor eficacia la su solución¹⁶⁴.

El color en el anterior sentido resulta ser —aunado a las formas y texturas de la obra— uno de los elementos más singulares y, enunciativamente, más representativos de la casa estudio para Diego Rivera e, incluso, uno de los

¹⁶⁴ Juan O’Gorman, “La arquitectura funcional” en: Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O’Gorman*, págs. 122-123.

factores más olvidados al interior de las investigaciones generales y especializadas en torno a la arquitectura de O'Gorman durante este periodo.

Y es que al respecto de ello, las implicaciones que se han otorgado a los colores del conjunto han ido en dirección a un señalamiento tenue y recurrente o, en el peor de los casos, hacia la omisión de su participación al interior de una obra en la que nada pudo ser fortuito. De ahí, por ejemplo, que los colores utilizados en el recubrimiento de las formas de la casa estudio para Estudio Diego Rivera sea considerado, solamente, como representación del carácter y personalidad de sus habitantes¹⁶⁵.

Sin embargo, las tonalidades a través de las cuales Juan O'Gorman resuelve el exterior de todos y cada uno de los módulos del conjunto no son, solamente, una adhesión a la personalidad de sus usuarios sino, por el contrario, toda una clave para comprender la dimensión semiótica del constructo, la cual, cabe recalcar, tampoco se agota, en el programa arquitectónico funcionalista.

El color en la casa estudio para Diego Rivera y la casa habitación para Frida Kahlo, a mi modo de ver, y según como lo planteo en un artículo titulado "representación cubista del nacionalismo mexicano" que en breve he de publicar, llega a representar toda una reflexión en torno a la identidad nacional, razón no sólo del momento en que se realizó la obra, sino también, como consecuencia del impacto que en O'Gorman causaría elaborar el conjunto para dos artistas a

¹⁶⁵ Víctor Jiménez comenta en su libro *Juan O'Gorman* la correlación que existe, a su parecer, entre el color azul y la personalidad de Frida Kahlo así como entre el color rojo indio y la personalidad de Diego Rivera.

quienes admiraba y a quienes relacionaba, en el caso específico de Frida Kahlo, con la patria y el profundo amor que él guardaba por México¹⁶⁶.

La cerca de órganos con la cual O´Gorman rodeó la construcción, así como la utilización de piedras apiladas para las jardineras y el uso del tezontle en sus patios y del barro en sus techos reafirma la posibilidad de pensar la casa estudio en cuestión como una representación de la región orgánica y cultural en la cual se lleva a cabo la obra arquitectónica. Es decir como un punto de partida que arriba a un paisaje mucho mayor aquel que funciona de soporte del cálculo arquitectónico, ideas que desarrollaría O´Gorman con mayor detalle hacia la segunda mitad del siglo XX.

Finalmente, esta obra además de representar una de las fortunas críticas más nutridas del tema O´Gorman, es también, uno de los espacios más sugerentes para re-visitar al artista gracias al excelente estado que guarda, como ya se comentó, desde el momento en que se convirtió en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, en 1996, y su posterior declaración como patrimonio artístico de la nación un par de años más tarde.

¹⁶⁶ Juan O´Gorman, op. cit. págs.89-101.

2.3 La Revolución y el arte público de Juan O’Gorman

O’Gorman procura y logra, en su obra como arquitecto y como pintor, unir esas dos manifestaciones de cultura: técnica y arte. El arte y la técnica dejan de ser independientes para volver, como en otros tiempos, a formar unidad indiscutible, pero ahora con elementos de racional innovación.

Ida Rodríguez Prampolini

2.3.1 La arquitectura de la revolución

Finalmente, una vez nacido como figura pública de la escena nacional así como objeto de reflexión de la historiografía del arte y la arquitectura mexicana, Juan O’Gorman comenzó, a partir de 1932 una importante etapa de su producción creativa enfocada en el ámbito de la obra pública.

El haber realizado la casa estudio y casa habitación para Diego Rivera y Frida Kahlo, en San Ángel (1932), trajo para O’Gorman la posibilidad de participar en el servicio público, específicamente, en el Departamento de Edificios la Secretaría de Educación Pública a cargo de Narciso Bassols¹⁶⁷, resultado de la estrecha relación que el mandatario guardaba con Rivera.

“Diego Rivera explicó al secretario Narciso Bassols las ventajas que acarrearía en el Departamento de Edificios de la Secretaría de Educación Pública el empleo de

¹⁶⁷ “Bassols se dio a la tarea, según Silva Herzog, de renovar la educación nacional, al tratar de asentarla sobre bases verdaderamente científicas, a modernizarla en sus métodos y a darle una nueva proyección social, un nuevo sentido humano, un papel concreto y a la vez trascendental en la transformación de la realidad nacional y la conciencia mexicana” en: Jesús Silva Herzog, *Obras de Narciso Bassols*, México: Fondo de Cultura Económica, 1964, pág.115.

la arquitectura funcional para economizar mucho dinero¹⁶⁸ o sencillamente sería el intermediario entre O´Gorman y Bassols una vez concluido el encargo que Rivera hiciera al joven arquitecto un año atrás. “A mediados de [1932] Bassols visitó la obra de la casa de Diego Rivera que yo construía [...] Bassols, hombre de extremada inteligencia y capaz, se dio cuenta de las ventajas que para la Secretaria de Educación tenía la construcción de escuelas siguiendo las normas de la arquitectura funcional¹⁶⁹”

El resultado de la entrevista O´Gorman-Bassols en la casa estudio para Diego Rivera, concluyó en la invitación extendida por Bassols a O´Gorman como Jefe del Departamento de Edificios de la Secretaría de Educación, momento en la cual, por si fuera poco para el joven arquitecto, participaba en el Departamento de Obras Públicas de Distrito Federal su mentor y arquitecto Guillermo Zárraga.

Zárraga ayudó con la mayor eficacia posible a la Secretaria de Educación Pública y así logramos, con el gasto mínimo posible, construir el máximo número de aulas. Todas las construcciones fueron para escuelas primarias, atendiendo a que el problema de carencia de edificios escolares en el Distrito Federal fundamentalmente requería ese tipo de escuelas¹⁷⁰.

El ánimo por intervenir en el mejoramiento de la calidad de vida de los habitantes de la ciudad de México y, en especial, de las grandes mayorías hacinadas en las zonas conurbadas de la demarcación dio como resultado, durante la participación de O´Gorman en la Secretaria de Educación Pública, la realización de 35 escuelas que se hicieron a lo largo de tres años [1932-1935] y en las que intervino como

¹⁶⁸ Roberto Vallarino “Autorretrato en varios tiempos” en: Juan O´Gorman, pág. 89

¹⁶⁹ Juan O´Gorman. op. cit, págs. 110-111

¹⁷⁰ Ibídem, pág. 112.

proyectista. Estas escuelas fueron muy importantes, ya que por primera vez en México se aplicó [al sector educativo] la tendencia funcional en arquitectura¹⁷¹.

Estas escuelas fueron realizadas con base en una modulación con múltiplos de 15x15 cm, capaz por lo tanto de producir dimensiones de 3, 6 o 9 metros, etc. Su orientación era norte-sur, con paños cerrados y tubos ventiladores de albañal al norte, mientras que hacia el sur tenían amplios ventanales. Además eran escuelas con crecimiento previsto. Sus pisos eran térmicos de asfalto. En resumen, estaban concebidas al modo proyectual del pobrismo mexicano” como definiera al funcionalismo radical arquitectónico, iniciado por O’Gorman, el arquitecto Jorge Ramos de Dios¹⁷².

Según la crítica de O’Gorman ésta serie de obras, para la Secretaría de Educación Pública, sería la más relevante de su carrera puesto que con esta el joven arquitecto pretendió “hacer todas las escuelas que hacían falta en la ciudad” con el mismo millón de pesos con que diez años antes se construiría una sola¹⁷³.

Una sencilla enunciación de las condiciones económico-sociales del México actual basta para comprender que hoy, bajo el dictado de los ideales revolucionarios, no solo es absurdo sino criminal pretender seguir evitando a toda costa aquellos sistemas de construcción: ni los recursos de los que se dispone para la educación pública ni el objeto para el que están destinados las construcciones escolares, soportan tales despilfarros, que limitarían a un pequeño número de favorecidos el radio de la escuela¹⁷⁴.

Finalmente entre 1932 y 1934, O’Gorman construyó con una suma total de tres millones de pesos la mayor cantidad de aulas construidas en la historia de la educación en México¹⁷⁵. La importancia del acto fue tal que The Architectural Record de Nueva York dedicó, en 1934, el número *Federal Schools of Mexico* a O’Gorman.

¹⁷¹ Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O’Gorman*, pág. 13.

¹⁷² *Ibíd.*

¹⁷³ Carlos González Lobo, *op. cit.*, pág.11.

¹⁷⁴ Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.* pág.30.

¹⁷⁵ Juan O’Gorman, *op. cit.* pág. 114.

La participación de O´Gorman en la Secretaría, concluyó con la llegada de Lázaro Cárdenas al poder en 1934, momento en el cual Bassols renunció al cargo y O´Gorman, pasados un par de meses hizo lo mismo.

Resulta importante señalar que esta participación de O´Gorman en la Secretaría de Educación Pública fue lo más cercano que el artista estuvo en poner la técnica y el conocimiento en su arquitectura al servicio de las mayorías de la naciente y, desde entonces ya caótica, ciudad de México.

Lo anterior, aun considerando su participación en la creación de la Escuela Superior de Arquitectura e Ingeniería, hoy dependiente del Instituto Politécnico Nacional, en la que O´Gorman y José Antonio Cuevas, se enfocaron en elaborar un plan de estudios “siguiendo la tendencia racional y funcional, para que los alumnos estudiaran conjuntamente ingeniería y arquitectura¹⁷⁶”

A partir de 1934 y hasta 1940 O´Gorman realizó un número importante de “viviendas modernas para intelectuales como Frances Toor, Luis Enrique Erro, Manuel Toussaint, Julio Castellanos y otros¹⁷⁷” con lo que dio por concluida su participación en el ámbito de la construcción, al constatar que “la tesis de la arquitectura funcional, como ingeniería simple de edificios, no iba a funcionar en México, al observar la orientación de muchos arquitectos que, en el mejor de los casos, tomaron los elementos del funcionalismo combinándolos con materiales de lujo, pretendiendo crear obras artísticas¹⁷⁸ y, en el peor de los casos, habían convertido al funcionalismo en una arquitectura con la cual los binomios de

¹⁷⁶ Ida Rodríguez Prampolini, op. cit, pág. 13.

¹⁷⁷ Carlos González Lobo, op. cit, pág. 12.

¹⁷⁸ Ida Rodríguez Prampolini, op. cit, pág.14.

“máximo eficacia por el mínimo de esfuerzo” o “el máximo de rentas por el mínimo de inversión” dañaban, directamente, al pueblo de México, ya que con esos criterios se construían los espacios donde vivía el pueblo¹⁷⁹.

Con la llegada de Cárdenas al poder, en 1934, Bassols renuncia a su cargo en la Secretaría de Educación Pública, en 1935, motivo por el cual un par de meses después, O’Gorman hace lo mismo. Sin embargo, no pasaron más de un par de años para que éste sea invitado a participar en la administración de Cárdenas bajo una incursión absolutamente nueva. La cual amplió la participación de O’Gorman en la escena pública y selló, de manera definitiva, su acontecer como arquitecto funcionalista hacia 1940: la pintura mural.

2.3.2 El mural

Si bien es cierto que la pintura mural de O’Gorman para 1938 contaba con algunos antecedentes que, en su momento, fueron documentados— y que en la actualidad poco se sabe de ellos tras su destrucción algunos años después de haber sido elaborados—también es cierto que las pugnas sostenidas por el artífice en relación a los problemas de estética que movimientos como el *funcionalismo*, había puesto sobre la mesa, hicieron de su participación pública como muralista un acto que sorprendió a más de uno.

La conquista del aire por el hombre o Historia de la aviación, (Templo sobre masonite, 3x12.5 m.) realizada por O’Gorman en el Aeropuerto Internacional de la

¹⁷⁹ Ídem, pág. 15.

ciudad de México por conducto de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, a cargo del Gral. Francisco J. Mújica, de 1937 a 1938, marcó un importante antecedente del artista no sólo en relación a una especie de renovación generacional del muralismo de los *tres grandes*, sino, también, respecto a la documentación de su acontecer creativo motivo de la polémica en que se vio inmerso el artista una vez acabada su obra.

La elaboración de este mural, diseñado como tríptico, bajo la temática de la historia de la aviación formó parte de publicaciones como *Revistas de Revistas*, semanario del periódico *El Universal*¹⁸⁰, el motivo, la crítica extendida por O'Gorman, en una de sus hojas, al Estado nazi, de Alemania, y al fascista, de Italia. "Pinté el paganismo con sus pegasos y los monstruos voladores. Aproveché el motivo de los monstruos para pintar una alegoría antifascista, haciendo aparecer a Mussolini y Hitler como dos dragones que salían de una vieja torre feudal y sus alas eran como las del demonio¹⁸¹"

La controversia fue tal que el ministro de Alemania visitó los murales y quejóse, inmediatamente, con la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, por lo que se suspendieron los últimos detalles en los que trabajaba O'Gorman. El paso siguiente habría de ser que el artista se retractase a condición de no destruir su mural.

El ingeniero Rolland [sub secretario de Comunicaciones y Transportes] me ordenó que borrara las dos cabezas de los jefes fascistas, arguyendo que eran hombres de Estado cuyos países y México tenían relaciones diplomáticas perfectamente

¹⁸⁰ *Revista de Revistas* [Portada y texto] El Semanario Nacional, año XXVIII no.1487, 20 de noviembre de 1938.

¹⁸¹ Juan O'Gorman, op. cit, pág. 138.

buenas y no había razón para que se insultara a dichos jefes [...] En todo caso me reí del Señor Rolland y le dije que de ninguna manera borraría los murales que había pintado, que se trataba de una crítica perfectamente legítima y que no creía que la Revolución mexicana estuviera en desacuerdo con ella¹⁸².

Al hacerse pública esta disputa no pocos artistas e intelectuales de la época, entre ellos Diego Rivera, apoyaron el trabajo de O'Gorman firmando desplegados a favor de la libre expresión, mientras que O'Gorman tramitaba un amparo que protegiera su obra. Los esfuerzos fueron en vano y a unas horas de que O'Gorman regresara al Aeropuerto con la protección legal de su obra, ésta había sido destruida. "Hay muchos documentos y recortes de periódicos que dan una idea más clara de cómo fue la destrucción de los dos murales. No hay duda de que tal destrucción me hizo gran propaganda y sirvió para que se conociera mi nombre" como muralista.

Finalmente este mural, a más de delimitar el nacimiento público de O'Gorman como muralista a través de la promoción que hiciera a su autor, fue tratado de manera irresponsable por parte de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes y las autoridades del propio Aeropuerto¹⁸³

Algunos años después, cuando O'Gorman tuvo la oportunidad de saludar a López Mateos, entonces presidente de México, éste le preguntó por el destino del controvertido mural, a lo que O'Gorman le respondió que se hallaba almacenado en las bodegas de Bellas Artes teniendo por objeto su destrucción. López Mateos

¹⁸² Juan O'Gorman, op. cit, 140.

¹⁸³ Ídem, pág., 141.

ordenó se sacara el mural del sitio señalado y se instalase en el lugar que su autor considerara más propicio.

Actualmente, después de que O´Gorman reparara los daños sufridos por los paños de *La conquista del aire por el hombre* y después de una larga estancia de la obra en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, ésta puede ser visitada en el Aeropuerto Internacional Benito Juárez de la ciudad de México

2.3.4 Antecedentes

Antes de que O´Gorman realizara *La conquista del aire por el hombre* en el Aeropuerto Internacional de la ciudad de México, ya había incursionado en el terreno de la pintura mural y en la decorativa.

En lo que a la pintura decorativa respecta, en 1924 O´Gorman participó en la decoración al fresco de la cantina “Salón Bach” ubicada en la calle de Madero no. 32, del hoy llamado Centro Histórico, como encargo de Carlos Obregón Santacilia. De igual modo, pero hacia 1925, decoró tres pulquerías; *Los fifís*, ubicada en la calle Manrique, hoy República de Chile, *Entre violetas* (sin ubicación) y *Mi oficina* en Av. Chapultepec, casi Insurgentes, a petición de Carlos Tarditi.

Al respecto de esto comenta O´Gorman en su autobiografía:

Allí me encomendó [Carlos Obregón Santacilia] varios frisos y murales al fresco con flores y motivos mexicanos decorativos, con leyendas alusivas a la venta de las bebidas alcohólicas que allí se expedían. Las pinté con mucho agrado porque fue el primer fresco que ejecuté cuando todavía era estudiante de la escuela profesional [Carlos Tarditi] Me encomendó la decoración de tres pulquerías de la ciudad [...] una de ellas [...] medía cuatro metros de altura, con un espacio apropiado de uno setenta y cinco a uno ochenta metros, en el que pinté figuras de

fifís tomando alcohóles. Los paisajes eran de haciendas pulqueras [...] Ninguna de las pulquerías existen; ahora hay tiendas elegantes y edificios nuevos en los sitios donde estuvieron¹⁸⁴.

Esta primera incursión de O'Gorman en la escena pública de carácter casi anecdótico, cobra mayor sentido, al considerar que para la fecha el joven artista ya había conocido al gran muralista Diego Rivera—cuando el guanajuatense ejecutaba su inolvidable mural *La creación* (1923) en el Anfiteatro Simón Bolívar—motivo por el cual, posiblemente, el sentido de este trabajo a más de ser un encargo llegaría a representar un acto significativo en la intensión pictórica del artista.

Otro antecedente importante de 1938 fue *Paisaje de Azcapotzalco* (1932) realizado por O'Gorman y Julio Castellanos en la Biblioteca Pública de Azcapotzalco de 1931 a 1932, como parte de las actividades que O'Gorman incluyera durante su labor como Jefe del Departamento de Edificios de la Secretaría de Educación Pública:

En esos años en que se construyeron las escuelas primarias, organicé un grupo de pintores para decorar los muros de sus edificios [...] permitiéndoles libertad de expresión y todas las críticas sociales que quisieran [...] los pintores que tomaron en este programa fueron los siguientes: Julio Castellanos, Roberto Reyes Pérez, Jesús Guerrero Galván, Máximo Pacheco, Pablo O'Higgins y Ramón Alba Guadarrama¹⁸⁵.

Resulta importante señalar que estos murales, a más de ser realizados en espacio inimaginables para el muralismo de los tres grandes, por hallarse en zonas recónditas y poco importantes de la ciudad, hicieron posible a la mayor parte de

¹⁸⁴ Juan O'Gorman, op. cit, págs. 81-82.

¹⁸⁵ Ídem, pág.114.

muralistas nacidos entre 1900 y 1905 la realización de obras de impacto efectivo en el día a día de las grandes mayorías por las que tanto apelaba el discurso post-revolucionario.

Algunos de los murales realizados fueron los frescos de: Julio Castellanos, *El diablo manteado* (1933) Máximo Pacheco, *Carnaval en la escuela* (1927), Pablo O'Higgins en la Escuela Primaria Colonia Industrial¹⁸⁶, Juan O'Gorman y Julio Castellanos, *Paisaje de Azcapotzalco* (1932) Biblioteca Pública Fray Bartolomé de las Casas¹⁸⁷.

Reste mencionar que la mayor parte de estos murales fueron destruidos, tapados o modificados a lo largo de los años y que aún, en la actualidad, existen debajo de las varias capas de acrílico con las que se han remozado las aulas construidas por el equipo de arquitectos y albañiles con quienes O'Gorman, buscó combatir el problema de las "escuelas/tugurios", donde se tuberculizaba un buen porcentaje de niños, durante los años 30', negándose como arquitecto a hacer obras de arte y optando por la ingeniería de edificios¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Nombre de mural no hallado.

¹⁸⁷ Carlos González Lobo, op. cit, varias páginas.

¹⁸⁸ Ida Rodríguez Prampolini, op. cit, pág. 123.

Conclusiones

En realidad soy más arquitecto que pintor, pero desgraciadamente la arquitectura es un arte que debe hacerse condicionado a las posibilidades comerciales y las condiciones de quien manda a hacer la obra.

Juan O´Gorman

Finalmente, una vez realizado el recorrido de la primera mitad del siglo XX a través de tres de las obras más importantes de Juan O´Gorman en la historia del arte latinoamericano para el periodo: *La casa habitación para Cecil Crawford O´Gorman, la casa estudio para Diego Rivera y la casa habitación para Frida Kahlo, y La conquista del aire por el hombre*, reste mencionar que el tiempo que va de 1938 a 1950, guarda registro en la labor artística de O´Gorman a partir de dos ejes, el primero, la realización *Paisaje de Michoacán*¹⁸⁹ bajo el financiamiento de Israel Kaufmman¹⁹⁰ y, el segundo, por la dedicación casi exclusiva del artista a la pintura de caballete, de 1942 a 1948¹⁹¹.

Los motivos por los cuales no se abordaron en la presente investigación, a su vez, obedece a dos razones importantes, el primero razón de ser *La conquista del aire por el hombre*, la obra con la cual O´Gorman nació en la escena pública como pintor de gran formato y no *Paisaje de Michoacán*, mientras que el segundo atiende a que la pintura de caballete de O´Gorman no fue un quehacer de impacto

¹⁸⁹ Biblioteca Pública Gertrudis González Bocanegra, Pátzcuaro Michoacán 1941.

¹⁹⁰ Mecenazgo de arte en Estados Unidos, de origen judío y poseedor de una gran fortuna.

¹⁹¹ Víctor Jiménez, "Juan O´Gorman sobre sí mismo" en: Juan O´Gorman, op. cit, pág.36.

real en la escena pública durante los años 40´ comportándose más bien, como un quehacer que el artista llevó a cabo en la intimidad de su estudio y si acaso tuvo un atisbo de publicidad, fue durante 1949, con la obtención del primer lugar del certamen *La Ciudad de México vista por sus artistas*—organizado por el *Periódico Excélsior*—con su lienzo *La Ciudad de México*¹⁹².

De esto último cabe subrayar que el verdadero nacimiento de Juan O´Gorman como pintor de caballete correspondió a la segunda mitad del siglo XX, para ser más específica al año de 1950, cuando el artista fue protagonista de su primera y única exposición en vida en el Palacio de Bellas Artes titulada: *Fantasía y Realidad en la obra de Juan O´Gorman*, de septiembre a diciembre de 1950, la cual contó con la catalogación de Justino Fernández¹⁹³. Muestra con la cual O´Gorman nace en la escena pública como pintor de caballete causando revuelo con el lienzo *Autorretrato Múltiple*.

Quizás como dato especializado, hay que agregar durante este periodo que O´Gorman realiza su mural *La filosofía y la ciencia*, en la casa de Cecil Crawford O´Gorman. Obra de gran importancia en 2012, resultado de su hallazgo en el inmueble una vez adquirido y realizado los trabajos de restauración que le convirtieron, durante dicho año, en recinto museístico del INBA.

La importancia de la labor creativa de Juan O´Gorman para América Latina durante la primera mitad del siglo XX posee grandes valores argumentativos y formales para replantearse, principalmente, la participación de la región en

¹⁹² Fausto Ramírez, “La ciudad de México vista por Juan O´Gorman” en: *Memoria del Museo Nacional de Arte*, no. 6, 1995.

¹⁹³ Justino Fernández, op.cit, pág. 35.

aspectos vitales de su tiempo, siendo el caso de la arquitectura funcionalista uno de los ejemplos más claros, más no por ello el más importantes.

La relevancia de la pintura mural y de caballete del artista, así como el gran número de publicaciones derivadas de su accionar en la escena nacional, que aún aguardan por ser analizados, sin duda alguna, contienen guías importantes para comprender el comportamiento de un lenguaje creativo en Latinoamérica que estuvo en manos de O'Gorman y de una valiosa generación de artistas e intelectuales, quienes actualmente luchan en contra no sólo de los modelos dominantes del arte internacional sino, también, en contra de las figuras, estilos y periodos que a la larga se han convertido en las narraciones oficiales del arte latinoamericano.

Sirva la particularidad de Juan O'Gorman en el contexto mexicano como una muestra representativa de las generalidades que la llegada del siglo XX trajo para la escena plástica y arquitectónica latinoamericana, así como la reacción de la región a favor de una dinámica en la que, su identidad, se conjugó con el exterior para la conformación de un arte henchido de innovación, transformación y modernidad.

Bibliografía

Introducción

García Moreno, Beatriz, *Región y lugar: la arquitectura Latinoamericana contemporánea*, Bogotá: CEJA, 2000.

Gilbert, Alan, *La ciudad latinoamericana*, México: Siglo XXI, 1997.

González Lobo, Carlos, *Guía O´Gorman*, México: ARQUINE, 2008.

Gutiérrez Viñuelas, Rodrigo (coord.), *Arte latinoamericano del siglo XX: otras historias de la historia*, Universidad de Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.

Guzmán Urbiola, Xavier, *Juan O´Gorman sus primeras casas funcionales*, México: UNAM/INBA, 2007.

Jiménez, Víctor, *Juan O´Gorman vida y obra*, México: UNAM, 2004.

Rodríguez Prampolini Ida, *La palabra de Juan O´Gorman*. México: UNAM, 1983.

Rodríguez, Olga M. *Relaciones artísticas entre Cuba y México: momentos claves de una historia (1920-1950)*, México: Universidad Iberoamericana, 2011.

Ugalde, Alejandro, “Maintenant c’est la bataille!”: Diego Rivera y el muralismo mexicano en Nueva York, 1933-1934“en: Revista Nietrika no. 4 año 3, págs. 8-22.

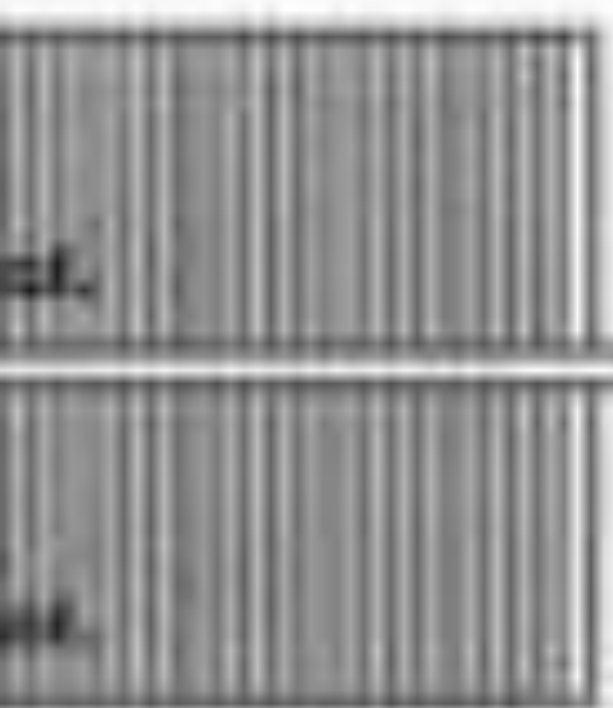
Hemerografía

Rodríguez Bolufé, Olga M. “Revisitaciones al muralismo mexicano desde América Latina y el Caribe” en: Revista Nietrika, no.4, año 3, págs. 48-67.

Ugalde, Alejandro, “Maintenant c’est la bataille!”: Diego Rivera y el muralismo mexicano en Nueva York, 1933-1934“en: Revista Nietrika no. 4 año 3, págs. 8-22.



MARA DOBLE



BARD

Bibliografía

Juan O´Gorman: Apuntes sobre su permanencia en la historiografía nacional e internacional de entre siglos

Arciniéga, Hugo y Arturo Pascual (coord.), *El Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Una Memoria de 75 años. 1935 - 2010*. México: UNAM, 2010.

Arias, Montes Víctor, *Juan O´Gorman arquitectura escolar*, México: UNAM, 2005.

Fernández, Justino, *Catálogo de las exposiciones de arte en 1950*. Suplemento núm. 19 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México: UNAM/IIE, 1951.

Gutiérrez Viñuelas, Rodrigo (coord.), *Arte latinoamericano del siglo XX: otras historias de la historia*, Universidad de Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.

Luna, Arroyo Antonio. *Juan O´Gorman. Autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*. México: Cuadernos populares de pintura mexicana moderna, 1973.

Rodríguez, Prampolini Ida, *La palabra de Juan O´Gorman*. México: UNAM, 1983.

[Sin editor] *Juan O´Gorman 100 años. Temples, dibujos y estudios preparatorios*. México: CONACULTA/BANAMEX, 2005

[Sin editor] Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico, *apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX, 1900-1980 (V.2)*, México: SEP/INBA, 1982.

Bibliografía Principal

Capítulo I

1900

Arciniéga, Hugo y Arturo Pascual (coord.), *El Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Una Memoria de 75 años. 1935 - 2010*. México: UNAM, 2010.

Briseño, Magdalena A. *Utopía-no utopía. La arquitectura, la enseñanza y la planificación del deseo*, México, INBA, 2005.

Burian, Edward, *Modernidad y arquitectura en México*, España: Gustavo Gil, 1998.

Cordero, Karen "Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México (1920-1930)", en *Modernidad y Modernización en el arte mexicano 1920-1960*, Catálogo de la Exposición en el Museo Nacional de Arte, México, INBA, 1991.

Conde, Teresa, *Una visita guiada, Breve historia del arte contemporáneo en México*, México: Plaza Janes/ Grijalbo, 2003.

De Gortari Ribiel, Hira/ Hernández Franyuti Regina, *La ciudad de México y el Distrito federal*, México: Instituto José Luis Mora / DDF, 1998.

Durozoi Gérard (Dir.), *Diccionario Akal de arte del siglo XX*, Madrid: Ediciones Akal, 2007.

Eder, Rita, *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: UNAM/IIEs, 1998.

Evangelista, Eli, *Historia del trabajo Social*, México: UNAM/ Plaza y Valdés, 1998.

Flores Vellela, Carlos A. Comp. *México: La cultura, el arte y la vida cotidiana*, México: UNAM, 1998.

Florescano, Enrique, *El nuevo pasado mexicano*, México: Cal y Arena, 1991.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. (Aurelio Garzón del Camino traductor) México: Siglo XXI Editores, vigésimo primera edición, 2003.

.....*Las palabras y las cosas*, México: FCE, 2005.

Fernández, Justino, *Dos décadas de trabajo del Instituto de Investigaciones Estéticas. Catálogo de sus publicaciones. Índice de sus Anales*. México: UNAM, 1957.

..... *Catálogo de las exposiciones de arte en 1950*. Suplemento núm. 19 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México: UNAM/IIE, 1951.

.....*Arte moderno y contemporáneo de México*, México: UNAM, 1952.

García Moreno, Beatriz, *Región y lugar: la arquitectura Latinoamericana contemporánea*, Bogotá: CEJA, 2000.

Gilbert, Alan, *La ciudad latinoamericana*, México: Siglo XXI, 1997.

González Mello, Renato [et al] *La Arqueología del Régimen*, México, 2003.

Gutiérrez Viñuelas, Rodrigo (coord.), *Arte latinoamericano del siglo XX: otras historias de la historia*, Universidad de Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.

Hansen, Roger D. *La política del desarrollo mexicano*, México: Siglo XXI, 1998.

Hamnett, Brian, *Historia de México*, Madrid: Cambridge University, 1999.

Illescas Nájera, María, *Un Haz de reflexiones en torno al tiempo, la historia y la modernidad*, México: Universidad Iberoamericana, 1995.

Jiménez, Víctor, *Juan O'Gorman vida y obra*, México: UNAM, 2004.

López Rangel, Rafael, *Diego Rivera y la arquitectura en México*, México: SEP, 1986.

López Villa, Manuel Antonio, *Arquitectura e historia. Curso de historia de la arquitectura. Vol. II*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2003.

: MUNAL/UNAM/CONACULTA, 2003.

Manrique, Jorge Alberto *Una visión del arte y de la historia*, México: UNAM/IIEs, 2000.

Monsiváis, Carlos “*Notas sobre la cultura mexicana*” en: *Historia General de México*, México: El Colegio de México, 1976.

Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, en *El Machete* [órgano de difusión del *Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*] ciudad de México, marzo de 1924.

O'Gorman, Juan, *Autobiografía*, México: UNAM/Pértiga, 2007.

Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, México: Siglo XXI. 1971.

Paz, Octavio, *Sueño en libertad*, México: Editorial Planeta, 2001.

Rodríguez, Olga M. *Relaciones artísticas entre Cuba y México: momentos claves de una historia (1920-1950)*, México: Universidad Iberoamericana, 2011.

Rodríguez, Prampolini Ida, *México en el mundo de las colecciones de arte*. México: UNAM/CONACULTA, 1994.

.....*Juan O'Gorman, arquitecto y pintor*. México: UNAM/IIE, 1982.

..... *Palabra de Juan O´Gorman*. México: UNAM, 1983.

Segre, Roberto, *América Latina en su arquitectura*, México: Siglo XXI, 1989.

Semo, Enrique, et. al, *Historia de la cuestión agraria mexicana. El siglo de la Hacienda 1800-1900*, México: Siglo XXI, 1988.

[Sin editor] *América Latina: Identidad e integración. Libro homenaje a Demetrio Boersner. Memorias de las XII Jornadas de Historia y Religión*, Caracas: Fundación Konrad / Universidad Católica Andrés Bello, 2013.

[Sin editor] *Parafernalia e Independencia*, Fundación Conmemoraciones, México: 2010.

[Sin editor] *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*, [Estudio Introductorio], México: INBA, 1996.

Tibol, Raquel. *Historia general del arte mexicano, II. Época moderna y contemporánea*. Buenos Aires: Hermes, 1965.

Williarms, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. 2da.edición. Londres: Fontana Press, 1983.

Hemerografía

Manrique, Jorge Alberto, “*Las contracorrientes de la pintura mexicana*” en: *Los universitarios*, no. 9, enero 1984.

Méndez, Eloy, “*Arquitectura de La Revolución. Simbolismos de las ciudades y obra pública*” en: *Región y sociedad*, Revista del Colegio de Sonora vol.14, No.24, Sonora México, 2002. Recurso electrónico. [www.redalyc.uaemex.com.] Última consulta: Junio 2014

Poo, Aurora, “*El sector de la construcción en México*” en: *Administración y tecnología para el diseño*, [espacio digital del Área de Investigación, Administración y Tecnología para el Diseño] no 6. Universidad Autónoma de México UAM, 2003. Recurso electrónico:

http://administracionytecnologiaparaeldisenio.azc.uam.mx/publicaciones/2003/6_2003.pdf Última consulta: junio 2014

Rodríguez Bolufé, Olga M. "Revisitaciones al muralismo mexicano desde América Latina y el Caribe" en: Revista Nietrika, no.4, año 3, págs. 48-67.

Sánchez Ruíz, Gerardo *Grandes proyectos de la planeación moderna de ciudades y regiones. De las teorías prácticas*, en: Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Sistema de Información Científica. Recurso electrónico: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=40190202>. Última consulta: junio 2014

Ugalde, Alejandro, "Maintenant c'est la bataille!": Diego Rivera y el muralismo mexicano en Nueva York, 1933-1934" en: Revista Nietrika no. 4 año 3, págs. 8-22.

Bibliografía

Secundaria

Ayala Mora, Enrique, *Historia general de América Latina: Los proyectos nacionales latinoamericanos: sus instrumentos y articulación 1870-1930*, UNESCO; 2008.

Fernández, Fernández Iñigo, *Historia de México*, México: UIA, 2004.

Flores Vellela, Carlos A. Comp. *México: La cultura, el arte y la vida cotidiana*, México: UNAM, 1998.

García Canclini, Néstor (coord.), *Cultura y comunicación en la Ciudad de México, Modernidad y multiculturalidad en la Ciudad de México a fin de siglo*, México: UAM/Grijalbo, 1998.

Garciani García, Alfonso y Amparo *El pabellón de México en la Sevilla de 1929. Evocaciones Históricas y Artísticas*, España: Universidad de Sevilla, 1998.

Garza, Gustavo *Macroeconomía del sector servicios en la Ciudad de México, 1960-2003*, México: El Colegio de México A.C, 2008.

Kosik, Karel, "La ciudad y lo poético" en: *Letra Internacional* No.51 julio-agosto, 1997.

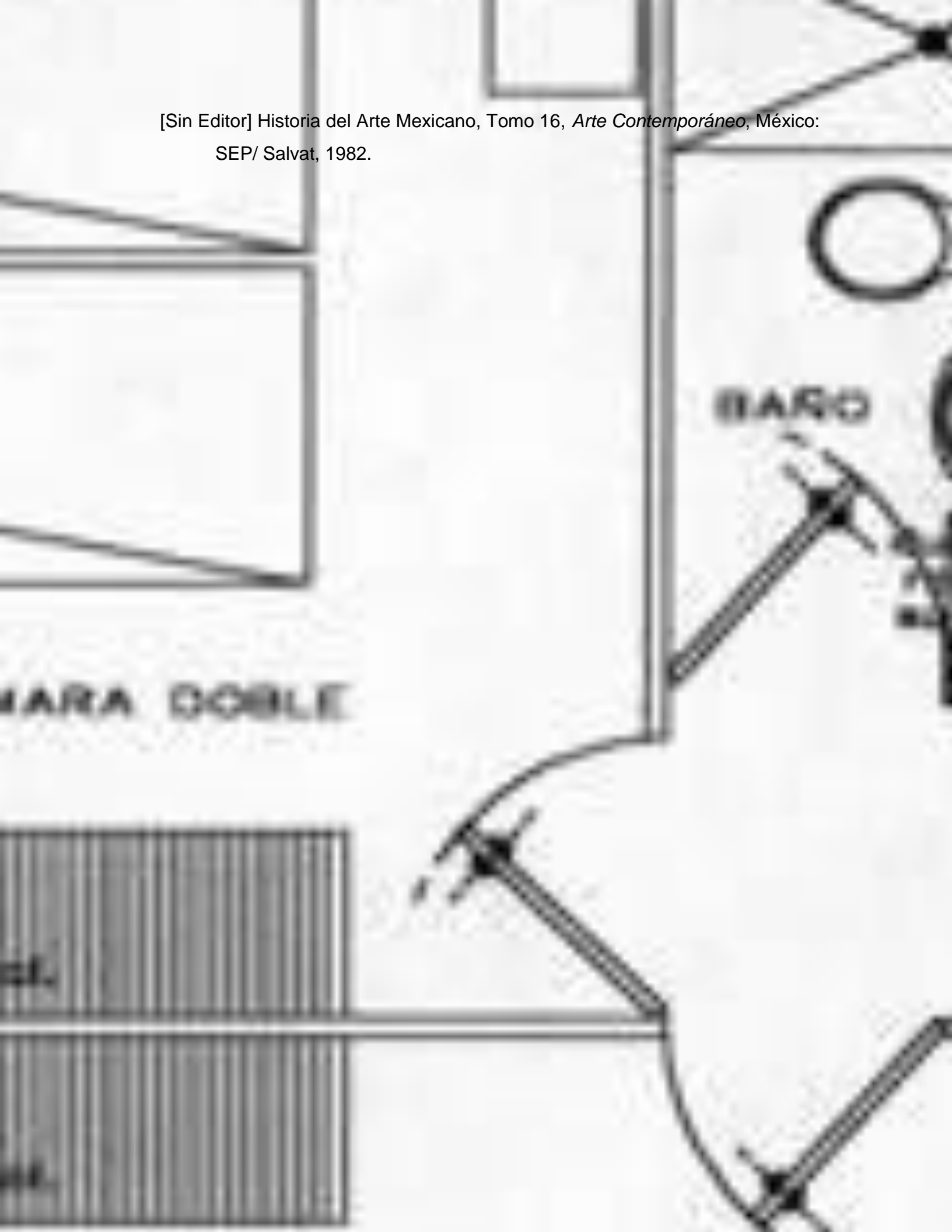
O'Gorman, Juan, *Juan O'Gorman. Autobiografía*, [Prólogo de Víctor Jiménez], México: UNAM/Pértiga, 2007.

Ramírez, Fausto, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1920*, México: UNAM, 1990

[Sin editor] IX Coloquio de historia del arte *El nacionalismo y el arte mexicano*, México: UNAM/ IIE, 1986.

[Sin editor] *XXIII Coloquio internacional de historia del arte, Amor y desamor en las artes*, México: UNAM/ IIE, 2001.

[Sin Editor] Historia del Arte Mexicano, Tomo 16, *Arte Contemporáneo*, México:
SEP/ Salvat, 1982.



MARIA DOBLE

el.

el.

Bibliografía Principal

Capítulo II

La conquista del arte por O'Gorman

Arias, Montes Víctor, *Juan O'Gorman arquitectura escolar*, México: UNAM, 2005.

Burian, Edward, *Modernidad y arquitectura en México*, España: Gustavo Gil, 1998.

Cordero, Karen “Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México (1920-1930)”, en *Modernidad y Modernización en el arte mexicano 1920-1960*, Catálogo de la Exposición en el Museo Nacional de Arte, México, INBA, 1991.

Conrads, Ulrich, *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, Barcelona: Lumen, 1973.

Delgado, Javier *Ciudad-región y transporte en el México Central*, México: Plaza y Valdés, 1998.

Delgado de Cantú, Gloria M *México, Estructuras económica, política y social*, México: Pearson, 2003.

De Neuvillate, Alfonso, *Diez arquitectos mexicanos*, México: Misracchi, 1977.

De Zurko, Edward, *La teoría del funcionalismo en la arquitectura*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

Dorfles, Gillo, *La arquitectura moderna*, España: Seix Barral, 1980.

Garduño, Ana, *El poder del coleccionismo de arte*, México: UNAM, 2009.

Garza, Gustavo *Macroeconomía del sector servicios en la Ciudad de México, 1960-2003*, México: El Colegio de México A.C, 2008.

Gortázar González, Fernando (coord.), *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México: CONACULTA, 1996.

González Lobo, Carlos, *Guía O´Gorman*, México: ARQUINE, 2008.

Guzmán, Urbiola Xavier, *Juan O´Gorman sus primeras casas funcionales*, México: UNAM/INBA, 2007.

Illescas Nájera, María, *Un Haz de reflexiones en torno al tiempo, la historia y la modernidad*, México: Universidad Iberoamericana, 1995.

Jiménez, Víctor. *Juan O´Gorman. Principio y fin del camino*. México: CONACULTA, 1997.

Jiménez, Víctor, *Juan O´Gorman vida y obra*, México: UNAM, 2004.

Kaplan, Marcos, *Universidad Nacional, sociedad y desarrollo*, México: UNAM/ Anales del Instituto de Investigaciones Sociales, 1996.

Krieger, Peter, *Paisajes urbanos: imagen y memoria*, México: UNAM: 2006.

Luna, Arroyo Antonio. *Juan O´Gorman. Autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*. México: Cuadernos populares de pintura mexicana moderna, 1973.

Luna Cárdenas, Daniel y Martínez Figueroa Paulina, *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*, México: UNAM, 2008.

Marín, Manuel, *Juan O´Gorman un autorretrato pintándose*, México, Petra, 2006.

Musacchio, Humberto, *El taller de gráfica popular*, México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Noelle, Louise, *Estados Unidos y la arquitectura mexicana del siglo XX. El punto de vista de las publicaciones*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, otoño, año /vol. XXVI, núm. 085. México: UNAM/IIE, 2004.

Novo, Salvador. "Murales, moralidad, estética" en: *La vida en México en el periodo de Lázaro Cárdenas*. México: empresas editoriales.

.....*Arquitectos Contemporáneos de México*, México: Trillas, 1993.

Olivera, Alicia, *Historia e historias. Cincuenta años de vida académica del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: UNAM/IIH, 1998.

O'Gorman, Juan. *Juan O'Gorman, Autobiografía*, México: UNAM/Pértiga, 2007.

.....*El arte artístico y el arte útil*. México: CONACULTA, 2005.

Olivera, Alicia, *Historia e historias. Cincuenta años de vida académica del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: UNAM/IIH, 1998.

Pacheco, Cristina. *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Panayotis Tournikiotis, *La historiografía de la arquitectura moderna [Manuales Universitarios de Arquitectura no.5]*, Massachusetts Institute of Technology: Reverte, 2001.

Rodríguez, Manuel, *Introducción a la arquitectura en México*, México: Limusa, 2009.

Rodríguez, Prampolini Ida. *Juan O'Gorman, arquitecto y pintor*. México: UNAM/IIIE, 1982.

..... *Palabra de Juan O'Gorman*. México: UNAM, 1983.

Romero Moreno, Gilberto, *Tendencias actuales de la arquitectura mexicana*, México: Uni-son Editores, 2005.

Sáenz, Olga. *Homenaje a Juan O'Gorman 1905-1982*. México: UNAM, 1983.

Salazar, Guadalupe *Teoría de la arquitectura: lo local y lo global: escuelas regionales de México*, México: Universidad de san Luis Potosí, 1995.

Sandoval, Margarito, *Arte y folklore en Mexican Folkways*, México: UNAM/IIEs, 1998.

Sánchez, Horacio, *La vivienda y la ciudad de México, génesis de la tipología moderna*, México: UAM, 2006.

Sebreli, José *Las aventuras de la vanguardia: El arte moderno contra la modernidad*, Buenos Aires: Random House Mondadori, 2011.

Segre, Roberto, *América Latina en su arquitectura*, México: Siglo XXI, 1989.

Silva Herzog, Jesús, *Obras de Narciso Bassols*, México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

[Sin responsable de edición] *Fantasía. Realidad. Diálogos con Juan O´Gorman*, México: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2005.

[Sin responsable de edición] *Juan O´Gorman 100 años. Temples, dibujos y estudios preparatorios*. México: CONACULTA/BANAMEX, 2005.

[Sin responsable de edición] *XXIII Coloquio internacional de historia del arte, Amor y desamor en las artes*, México: UNAM/ IIE, 2001.

[Sin responsable de edición] *Las casas de Juan O´Gorman para Diego Rivera y Frida Kahlo*, España: Ministerios de Fomento, 1999.

[Sin responsable de edición] *O´Gorman*. México: Grupo Financiero BITAL, 1999.

[Sin responsable de edición] *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*, [Estudio Introductorio], México: INBA, 1996.

[Sin responsable de edición] Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico, *apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX, 1900-1980 (V.2)*, México: SEP/INBA, 1982.

[Sin responsable de edición] *Testimonios vivos, veinte arquitectos*, México: INBA, 1981.

[Sin responsable de edición] *18 residencias de arquitectos mexicanos*, México: Ediciones mexicanas, 1951.

Panayotis Tournikiotis, *La historiografía de la arquitectura moderna* [Manuales Universitarios de Arquitectura no.5], Massachusetts Institute of Tecnology: Reverte, 2001.

Hemerografía

Delgado, Javier, "*Ciudad-región y transporte en el México Central*" en: Quivera/ Universidad Autónoma del Estado de México, vol. 9, núm.2, 2007.

Fuentes Rojas, Elizabeth *Murales de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en los Talleres Gráficos de la Nación: Un historial accidentado*, en: El portal de revistas científicas y arbitradas de la UNAM
Recurso electrónico, en:
<http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/issue/view/1387/showToc> Última consulta: mayo 2014

Garay, Graciela de, "*La construcción de un México Moderno*" en: Recurso electrónico. En: www.mexicanisimo.com.mx Última consulta: julio 2014.

González Ortiz, Humberto "*Arquitectura en precario. La propuesta de Carlos González lobo*" Ciencia Ergo Sum. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México, marzo-junio, año/vol. 11, núm. 001. Recurso electrónico: www.redalyc.com Última consulta: junio 2014

López Uribe, Cristina, "*Posiciones, Arquitectura de la Revolución*" en: Imágenes revista electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas. Recurso electrónico: www.esteticas.unam.mx Última consulta: mayo 2014

Noelle, Louise, "*Lo inmediato, Ciudad Universitaria y sus arquitectos*" en: Imágenes revista electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas, Recurso electrónico: www.esteticas.unam.mx Última consulta: mayo 2014

Manrique, Jorge Alberto, "*Las contracorrientes de la pintura mexicana*" en: *Los universitarios*, no. 9, enero 1984.

Méndez, Eloy, "*Arquitectura de La Revolución. Simbolismos de las ciudades y obra pública*" en: *Región y sociedad*, Revista del Colegio de Sonora

vol.14, No.24, Sonora México, 2002. Recurso electrónico
www.redalyc.uaemex.com. Última consulta: Junio 2014

Miquel Adrià, *Juan O'Gorman*, Recurso electrónico: Blog:
<http://www.arquine.com/blog/juan-ogorman/> Última consulta: junio 2014

Sánchez Ruíz, Gerardo *Grandes proyectos de la planeación moderna de ciudades y regiones. De las teorías prácticas*, en: Quivera/ Universidad Autónoma del Estado de México, vol. 9, núm.2, 2007.

[Sin responsable de edición] “*El Museo Casa Estudio Diego Rivera abre exposición sobre la Casa-Estudio de Juan O'Gorman*” Comunicado No. 380/2013 del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 15 de marzo de 2013.

[Sin responsable de edición] “*Arquitectura: Una nueva estética: Las casas de Juan O'Gorman [Juan O'Gorman]*” en: Buscador de Arquitectura. Recurso electrónico: www.arq.com.mx Última consulta: junio 2014

[Sin responsable de edición] “*Juan O'Gorman*” en: La Tempestad. El arte es una forma de vida/Mexicanos Radicales. La Vanguardia artística de una revolución, México, Volumen 11, número 70, enero-febrero 2010.

[Sin responsable de edición] “*INBA adquiere casa Juan O'Gorman*”. La Crítica de Hoy, México, junio 28, 2011.

[Sin responsable de edición] Diario Oficial de la Federación, México, Decreto del 25 de Marzo, 1998.

[Sin responsable de edición] Revista de Revistas [Portada y texto] El Semanario Nacional, año XXVIII no.1487, 20 de noviembre de 1938.

Stanford, Anderson, “*La ficción de la función*” en: Bitácora arquitectura, Revista de la Facultad de Arquitectura No. 18, UNAM, México, 2008.

Vázquez Zoraida, Josefina. "Don Edmundo O'Gorman, 1926-1995" en: Historia de México, Revista del Colegio de México Vol. XLVI, México 2006.

Bibliografía

Secundaria

O'Gorman, Clavé, Arrieta, *tres dictámenes de atribución*. México: UNAM/Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol.VII No. 006, 1995.

Canales, Fernanda/ Hernández Gálvez, Alejandro, *100X100. Arquitectos del siglo XX en México*. México: Arquine, 2011.

Conde, Teresa del. *Siete pintores. Otra cara de la escuela mexicana*. México: INBA, 1984.

Debroise, Oliver. *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*. España: Océano s/a.

Desques, Françoise, "La arquitectura mexicana y su anclaje en el racionalismo francés" en: Bitácora arquitectura, Revista de la Facultad de Arquitectura No. 18, UNAM, México, 2008.

Flores Guerrero, Raúl, *Cinco pintores mexicanos: Frida Kahlo, Guillermo Meza, Juan O'Gorman, Julio Castellanos, Jesús Reyes Ferreira*, México: UNAM, 1957.

González, Mello Renato. *La máquina de pintar. Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje* (tesis doctoral en historia del arte) México: 1998.

Mariscal, Federico, *La patria y la arquitectura nacional*, (Resumen de las conferencias dadas en la Casa de La Universidad Popular Mexicana del 21 de octubre de 1913 al 29 de julio de 1914) México: Impresora del puente quebrado, 1970.

Morales, Leonor, *Arturo García Bustos y el realismo de la escuela mexicana*, México: Universidad Iberoamericana, 1992.

Ortiz Gaitán, Julieta, "La esfera en la obra de Roberto Montenegro: Un análisis iconográfico", 1986, vol. XV, núm. 57, pp.151-167, Artículo, Arte Contemporáneo.

Ramos, Samuel. *Estudios de estética. Filosofía de la vida artística* (Obra completa, tomo III) México: UNAM.1991.

[Sin editor] *Cuadernos del H .Consejo Universitario, Gastón García Cantú. Honoris Causa de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*, México: BUNAP Cuaderno 10 noviembre, 1994.

Bibliografía

Conclusiones

Fernández, Justino, *Catálogo de las exposiciones de arte en 1950*. Suplemento núm. 19 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México: UNAM/IIE, 1951.

O´Gorman, Juan, *Juan O´Gorman. Autobiografía*, México: UNAM/Pértiga, 2007.

[Sin editor] *Memoria del Museo Nacional de Arte*, no. 6, 1995.