



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA**

**DESTIERRO DE LA FORMA:
JUAN O'GORMAN Y SU ENSAYO DE ARQUITECTURA
ORGÁNICA EN MÉXICO**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN HISTORIA

P R E S E N T A:

DIANA PAULINA PÉREZ PALACIOS



**DIRECTOR DE TESIS:
MTRO. DANIEL VARGAS PARRA**

**CIUDAD UNIVERSITARIA
2015**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Basta ser espectador para compartir la culpa de quien perpetra el crimen, resulta innegable, que en los crímenes del anfiteatro, la mano que descarga el golpe mortal no está más empapada de sangre que de la quien contempla el espectáculo.

Thomas de Quincey

El hombre quiere una morada que le albergue, no que le entierre

Laugier.

Agradecimientos

Quisiera agradecer en primera instancia a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Filosofía y Letras por acogerme como miembro, el resultado de ello es justamente la culminación de esta etapa de mi formación académica y el inicio de otra.

A mi asesor Daniel Vargas Parra, por aventurarse a ser guía de una investigación que en tema y producción tuvo sus aires caóticos. Gracias por compartir los delirios por O'Gorman y la arquitectura, por convertirse en más que un mentor, un amigo.

A mis sinodales. Al Dr. Hugo Arciniega agradezco sus comentarios y notas tan puntuales, la exigencia que tuvo en ello procuraron reafirmar los últimos pasos de esta tesis. Al Dr. Carlos Oliva por su interés en la investigación y su apoyo. Al Dr. Miguel Ángel Esquivel quien con sus comentarios, me brindó la seguridad que se requería en el último empuje. Al Dr. Enrique de Anda agradezco el ayudarme para terminar con este proceso; pero más que nada, las palabras no alcanzan para agradecer el apoyo en mi formación personal, académica y profesional, a él agradezco la confianza que ha tenido en mí, sin duda alguna eso me ha impulsado en mi quehacer como Historiadora.

A Liliana Carachure, que sin saberlo constituyó un pilar de apoyo durante este proceso. Gracias por compartirme tus investigaciones y tus consejos.

A todos los trabajadores de la Biblioteca Central, la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas, la Biblioteca Lino Picaseño de la Facultad de Arquitectura; del Archivo General de la Nación, del Archivo de Arquitectos Mexicanos, del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint y del Archivo de Arquitectura Mexicana y cultura visual del siglo XX. Sus debidas atenciones proporcionaron la vía de acceso más sencilla para la información que requería para la presente investigación.

Al Taller de Integración Plástica, gracias a Monica, Jorge, Omar, Juan Manuel, Viridiana, Nadia y Rebeca por su apoyo total en el origen y final de esta investigación. A Rebeca agradezco el tiempo, el interés y los ánimos, sin tus comentarios finales esta tesis hubiera sido otra.

A mis amigos, aquellos que han compartido más de una década a mi lado, gracias por las manías compartidas. A los que me acompañaron en mi formación como historiadora, esos años en la Universidad no hubieran podido ser los mismos sin ustedes.

A Ramón, por la complicidad, los ánimos, el cariño y las risas. Tu estar en mi vida no se puede medir en palabras.

A mis hermanos, Andy y Alex, por el interés en esas conversaciones con o sin sentido, por las locuras y los arrebatos, por el tiempo juntos, por todo.

A mi mamá por ser mi ejemplo en el camino como humanista, por enseñarme que no hay límites en este mundo. A mi papá, por ser mi ejemplo en la vida y en todo y principalmente, por compartir ese deseo y sed insaciable por el conocimiento. A ambos agradezco el apoyo total e incondicional para cualquier decisión en mi vida, por incentivar me a seguir mis sueños cualesquiera que fueran y por jamás dejarme a la deriva, a ustedes debo este logro.

ÍNDICE

Introducción	
I. Mirar y Morar	1
Dinamismo y vaivén en la arquitectura de O’Gorman	3
Creando universos de arquitectura y pintura	9
Descripción formal	13
Habitando entre muros míticos: “Dioses y símbolos del México Antiguo”	20
II. Entre fantasmas e imaginarios	36
Del organicismo al regionalismo alemán	49
Los Materiales	57
III. “De unas ruinas nacen otras ruinas”	62
Nueva Urbanización	63
Entre la Historia y la Geografía: El Pedregal de San Ángel	70
El paisaje representado	76
Del Pedregal al Jardín	83
IV. El arte como emancipador y el destierro represor.	
Reflexiones finales	89
El valor del trabajo manual: la obra del pueblo	108
La técnica como fin: Integración Plástica	112
Epílogo. El llamado por las piedras silenciadas	125

INTRODUCCIÓN

El contexto histórico de la arquitectura mexicana del siglo XX no podría comprenderse sin tener en cuenta dos importantes ejes que le dieron forma: por un lado, los conceptos de *Revolución* y *Nacionalismo*; y por el otro, la producción arquitectónica en el extranjero y su interlocución con la arquitectura mexicana. Asimismo, tampoco podría haber un buen acercamiento si no se toma en cuenta el cambio económico, político, social y cultural que aconteció en México justo después de la Revolución; y que dió como resultado tanto la estabilidad económica que se perfilaba desde finales de los años 30 hasta el renacimiento en las artes y por ende de la arquitectura. Es durante esta época en la que el concepto de lo mexicano comienza a tener un sentido más amplio, se exalta el nacionalismo y se busca generar una cohesión en la sociedad posrevolucionaria. Se puede decir que el nacionalismo como ideología apunta retrospectivamente hacia lo que dotaba a México de un carácter único; por ejemplo los elementos prehispánicos, las tradiciones autóctonas y la apreciación del sincretismo cultural, entre otros; de forma que al reunirse estos elementos, se generara una expresión propia.

El campo de la arquitectura tuvo su propio escenario en tanto a la búsqueda de este ideal. Entre las principales prioridades de la Revolución y su gobierno consecuente, se encontraba la de contar con servicios públicos para toda la población, de modo que la arquitectura mexicana se concentró en la construcción de espacios que cubrieran las necesidades básicas de ésta. La construcción de escuelas, hospitales y viviendas fue en primicia importante para el gobierno mexicano, pues eran las necesidades que debían cubrirse con más inmediatez y las que se requerían para

beneficiar a buena parte de la población que de cierta forma se encontraba desprotegida en dichos ámbitos.

Desde la década de 1920, hubo una preocupación notoria para que el Departamento de Salubridad se forjara como una institución fuerte en el ámbito social; de modo que grandes obras se gestarían: por un lado la Granja Sanitaria de Popotla, por el otro el edificio sede de las oficinas del Departamento y hacia finales de la década, el Hospital de Tuberculosos localizado al sur de la ciudad. Más tarde, durante las décadas de 1940 y 1950 comenzaron a configurarse más espacios destinados a la salud con hospitales como el Gea González, el Hospital de la Raza y Centro Médico. En el ramo educativo, resalta la constitución del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE), organismo encargado de la construcción de escuelas a lo largo de toda la República mexicana; también se construirían obras monumentales como la Escuela Nacional de Maestros, el Conservatorio Nacional de Música, el campus de Zacatenco del Instituto Politécnico Nacional y la obra cúlmine de la Infraestructura educativa: la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México. Mientras tanto, en el sector de la vivienda surgirá la habitación obrera; obra que desde su simpleza en forma, materiales y construcción, buscaba proveer una vivienda digna a uno de los grupos más vulnerables e importantes de la sociedad mexicana. Mas tarde se construirían los grandes multifamiliares, unidades habitacionales y otros conjuntos habitacionales donde a mitad del siglo XX, la mirada de arquitectos y urbanistas viró hacia nuevos lugares alejados de la ciudad, como por ejemplo la construcción de Ciudad Satélite y del Pedregal de San Ángel. Es más que conocido el hecho de que durante estas décadas, el país tuvo una fase de “modernización” rápida, lo cual se ve reflejado no solo en su economía sino en los referentes culturales de la modernidad

como los edificios que se convertirían formas icónicas de la misma, un ejemplo se llevó a cabo en el centro de la Ciudad de México: la Torre Latinoamericana.

Por otro lado, las formas extranjeras empezaron a hacerse notar con mayor frecuencia en los trabajos de arquitectos mexicanos, donde en un inicio personajes como José Villagrán García y Juan O’Gorman, adoptaron y defendieron la arquitectura funcionalista que recordaba al suizo LeCorbusier y al alemán Mies van der Rohe¹. Dicha arquitectura era enseñada a los alumnos de las nuevas generaciones desde los primeros meses de su formación, dando como resultado que todos emprendieran en sus proyectos la característica de mayor eficacia y menor gasto. Sin embargo, en muchos de ellos se apreciaría en una etapa posterior cercana a la década de 1940, una especie de experimentación en la forma y el uso de nuevos materiales, respondiendo a esta ferviente búsqueda de la identidad mexicana dentro de la arquitectura.

En este sentido, resalta la vida de un personaje primordial para la Historia del arte y arquitectura mexicana: Juan O’Gorman, arquitecto mexicano que vivió con un gran protagonismo todas las etapas de la arquitectura posrevolucionaria. En su formación profesional, fue testigo de los cambios que la sociedad mexicana vivió después de la Revolución; desde el inicio de su carrera se mantuvo fiel a un perfil socialista que implicaba para él, coadyuvar en la formación del nuevo estado al brindar soluciones a las necesidades del pueblo desde la arquitectura y la plástica.

En un principio, el funcionalismo pareció ser la herramienta más útil para enfrentarse a los problemas de vivienda, educación y salud que tanto interesaban al gobierno y a la sociedad. Tratando de optimizar recursos y tiempo que permitían la construcción de

¹ Jorge Alberto Manrique. “El proceso de las artes: 1910-1970”. En: *Una visión del arte y de la Historia*. Comp. de Martha Fernández y Margarito Sandoval. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007. 330 p., tomo V., p. 92.

más casas para la sociedad y buscando una forma arquitectónica que representara el avance industrial del país; Juan O’Gorman se manifestó en contra de ciertas líneas formalistas del neoindigenismo y necolonial, para explicar el porqué de la necesidad de una nueva Arquitectura. En cierto momento, anuncia que “La arquitectura tendrá que hacerse internacional, por la simple razón de que el hombre se universaliza más”²; es así como se confronta contra los arquitectos que se valían de las formas históricas para ejercer una arquitectura mexicana basada en el mestizaje. Con ello, anuncia su incursión en el funcionalismo.

Durante la década de 1930 O’Gorman se haría cargo de la construcción de diversos recintos: desde las escuelas del CAPFCE, hasta casas particulares como la de Luis Enrique Erro o Manuel Toussaint, obras formuladas a partir de preceptos funcionalistas. El funcionalismo era para los arquitectos de corte socialista, una vía para mejorar la vivienda obrera. Su bajo costo y su rapidez en construcción permitía cubrir la necesidad de un sector que correspondía a una gran parte de la población, y que además, no contaban con las condiciones mínimas de habitación. Esto propició en sobremedida que muchos arquitectos, como Juan O’Gorman, Juan Legarreta y Raúl Cacho, entre otros; se inclinaron hacia este tipo de construcción y crearan proyectos acorde a lineamientos socialistas

Sin embargo, O’Gorman encontraría en esta arquitectura un arma de dos filos; ésta era utilizada por otros grupos con cierto provecho para abaratar costos y tiempos de construcción y así vender a precios elevados. Esta razón junto con otras, harían que el arquitecto volteara la mirada hacia otros lugares que integraran su forma de pensar y crear pintura y arquitectura; lugares en común que otros arquitectos también habían

² Pláticas sobre Arquitectura. México 1933, México: Sociedad de Arquitectos mexicanos, 1934, 56p., p. 15.

encontrado individualmente y que constituirían un nuevo imaginario en la arquitectura y urbanismo mexicano, todo en pos de una arquitectura con verdadera identidad mexicana.

Como parte de esta búsqueda, Juan O’Gorman tendría un encuentro con la llamada arquitectura orgánica norteamericana de Frank Lloyd Wright. El organicismo parecía constituir una especie de recuperación de lo humano en la arquitectura, frente a la mecanización que el funcionalismo de años atrás había impuesto. No obstante, el organicismo no sería lo único que tomaría para construir sus nuevas obras; ya que por otro lado, el regionalismo, ideología más cercana a los círculos alemanes, constituiría también un respaldo ideológico que se permearía dentro de las ideas del arquitecto y de sus colegas mexicanos. Este hecho daría lugar a la conformación de un ideal de la arquitectura mexicana que perseguía su identidad a través de los materiales y su arraigo al sitio de emplazamiento.

Los demás arquitectos mexicanos también buscaban esta fusión de lo nacional con lo moderno en tanto a forma y materiales, lo cual dió como resultado una variedad de construcciones por todo el territorio mexicano que también se adaptaban a los presupuestos de la arquitectura orgánica y tal vez más hacia una arquitectura de corte regionalista parecida a la del contexto europeo. Por ende no resultaría extraña la asociación de ideas de arquitectos extranjeros como Max Cetto o Richard Neutra con la de artistas y arquitectos mexicanos que buscaban una forma de vincular la identidad y la tradición con la forma artística.

Tal vez uno de los ejemplos más notables del uso de los preceptos de ambas escuelas es el Anahuacalli. O’Gorman junto con Diego Rivera, crearon un espacio donde se resalta el uso de los materiales regionales y el rescate de las formas

prehispánicas como un continuo histórico para la construcción moderna. Tiempo después, materializaría estas ideas sobre lo regional, la técnica y la historia contraponiéndolas con las ideas funcionalistas en uno de los íconos más importantes de la modernidad mexicana: la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria. En ambos casos, O’Gorman tuvo un acercamiento notable y muy específico al movimiento de Integración Plástica; éste significaba para los simpatizantes, un modo en que se plasmaran las ideas de arquitectos y artistas en conjunto para crear una obra que reflejara el trabajo armónico de todas las partes. Por otro lado, O’Gorman fue desde su niñez, un pintor de paisajes, de escenarios fantásticos y del pueblo. Su pintura de caballete y su obra mural explorarían nuevos horizontes que complementaban su trabajo como arquitecto. Sus ejes temáticos, los colores, la técnica y las figuras representadas, se hilaban con su forma de pensar como individuo y mexicano además de vincularse directamente con su quehacer como arquitecto.

Estas experiencias se conjugarían para que O’Gorman decidiera construir en el Pedregal de San Ángel una casa que vinculara su faceta de arquitecto y pintor a través de la técnica; una construcción que buscaba apegarse a los preceptos de la arquitectura orgánica de Wright y una obra que materializara las ideas de O’Gorman de lo que realmente significaba la arquitectura.

La pregunta que interviene dentro de este contexto, es cómo esta nueva creación de O’Gorman transgrede en primera, contra sí mismo al ser el referente de la dicotomía con sus primeros años profesionales; y en segunda con las formas construidas en ese momento por otros arquitectos. La casa de San Jerónimo 162 constituye novedad en tanto a forma y técnica; su relación con otras obras de O’Gorman resulta un acercamiento para entenderla y para reflexionar sobre su

inserción en el contexto de la arquitectura moderna y su rechazo por los espectadores y habitantes. La obra instauro un medio para relacionar la vida profesional de su creador en sus diversas etapas y facetas, al igual que el modo en que la misma arquitectura mexicana cambió desde la Revolución hasta la mitad del siglo XX. La casa guarda una correspondencia entre la geografía y su relación con la forma arquitectónica y finalmente, un ensayo sobre la técnica en la arquitectura moderna que pareciera explicar el inicio y destino de tal construcción; técnica no cómo medio sino como fin mismo de la arquitectura.

Dicha obra constituye el objeto central de la siguiente investigación dividida en cuatro apartados: la descripción de la misma, una revisión sobre el contexto de la arquitectura mexicana de la década de 1940, un análisis sobre la importancia de la geografía para esta arquitectura en específico y finalmente una reflexión sobre la obra como conciliadora entre la técnica, la pintura y la arquitectura.

La descripción de la casa fue un trabajo hecho a partir de los registros fotográficos encontrados en los libros de Ida Rodríguez Prampolini, en la Colección Juan Guzmán del Archivo fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y del fondo Esther McCoy del American Archive of Art del Smithsonian Institute. Realizar dicha descripción, fue trabajo de comparación entre las imágenes obtenidas y la casa misma que actualmente alberga las instalaciones de la Academia de Música Fermatta³. El capítulo primero versará justo sobre esta exposición de los componentes que forman la casa, he de advertir que no fue propósito de esta investigación interpretar el mural, el cual ocuparía una investigación aparte de la ahora presentada. Dentro de este mismo capítulo se buscó

³ Fue imposible tomar registro fotográfico del estado actual de la casa. La institución que ahora ocupa sus instalaciones, mantiene un acuerdo estricto sobre la prohibición de la toma fotográfica y la visita al inmueble.

hacer un diálogo entre los diferentes momentos de la vida del O'Gorman como arquitecto y como pintor para aterrizarlos sobre el objeto de estudio.

En el segundo capítulo se expone una línea arquitectónica que si bien estuvo en paralelo a la arquitectura internacional, no ha podido tener el reconocimiento necesario como objeto de estudio para la historiografía de arquitectura mexicana. El regionalismo en México, ocupará ser objeto de reflexión a partir de sus imbricaciones con figuras internacionales como Hannes Meyer y Max Cetto. Las posturas sobre el regionalismo derivarán sobre una reflexión en torno al material de construcción, mismo que ocupa un lugar trascendente en la arquitectura de mediados del siglo XX. Este capítulo busca vincular la casa de O'Gorman con ciertas posturas regionalistas que mantenían personajes cercanos a él; de modo que se visualicen las ideas que permeaban el ambiente de la época en la que se gestó la idea de la casa de San Jerónimo 162.

Para el tercer capítulo, se mantiene la línea del material a partir del espacio. En este apartado se analiza el lugar de emplazamiento de la casa: el Pedregal de San Ángel; de modo que se repare sobre la importancia del paisaje y el medio como objetos conformadores de la arquitectura.

Finalmente, se recogen los conceptos vistos dentro de los capítulos anteriores para aterrizarlos en la casa. El modo en que O'Gorman hace una especie de experimentación con la forma a partir del regionalismo, la técnica, los materiales, la integración plástica y el organicismo, será el punto de inflexión para hablar de la casa desde un aspecto más minucioso.

La casa, como se verá más adelante, recoge no sólo ideas sobre el organicismo y el regionalismo, sino también de una faceta surrealista del artista. Quedo en deuda de

una revisión minuciosa de la obra como sintetizadora de un pensamiento más complejo que recoge a Bretón, Gaudí y al cartero Cheval. Por el momento, la investigación se encargó de pensar la obra como sintetizadora de la técnica y del arte, de la Historia y la Geografía, de su creador y su creación.⁴

⁴ La presente investigación buscó retomar varios estudios que versan sobre la vida de Juan O’Gorman y su importancia en la Historia mexicana. Se agradece en sobremanera a todos aquellos investigadores que han aportado importantes nociones que sirvieron como apoyo a esta tesis, ya fuera abordando al personaje en cuestión y sus obras de arquitectura y pintura o bien, sirviendo como acercamiento a la misma arquitectura mexicana moderna. Desde las compilaciones y textos de investigación de personas cercanas a O’Gorman como Ida Rodríguez Prampolini y Antonio Luna Arroyo, cuyas obras serán siempre parte imprescindible para todo aquel que busque acercarse a Juan O’Gorman. A los arquitectos que atinadamente han incurrido en la Historia, desde Ramón Vargas Salguero y Rafael López Rangel; hasta Carlos González Lobo, Fernando González Gortázar, Victor Jiménez y Xavier Guzmán Urbiola, todos buscando vincular ese lenguaje técnico de la arquitectura con el de la Historia para crear nuevos modos de acercamiento a los objetos de estudio. En tanto a las obras de Historia e Historia del Arte, se reconoce la ardua labor de José Alberto Manrique y Raquel Tibol; además de investigadores quienes quedo en deuda por sus aportaciones a la Historia del Arte moderno, desde sus investigaciones como en sus modos de acercamiento al objeto: Rita, Eder, Louise Noelle, Renato González Mello, Enrique X. De Anda Alanis, Gloria Villegas y Martha Olivares Correa. Finalmente, hacer un digno reconocimiento a quienes recientemente han contribuido con sus nuevas miradas al tema, a Daniel Vargas Parra y Liliana Carachure Lobato cuyas tesis de maestría y doctorado son ejemplo de las vías por donde se encamina el quehacer histórico; y al Taller de Integración Plástica: Mónica Ramírez Bernal, Rebeca Barquera Guzmán, Jorge Barajas Tinoco, Viridiana Zavala Rivera, Omar Corzo Domínguez y Juan Manuel Salazar Pérez, quienes en sus tesis de licenciatura buscaron conminar a la Historia a tomar nuevas vías de reflexión para temas que no se agotan, se reinventan.

I

MIRAR Y MORAR

Porque la casa es nuestro rincón del mundo.

Es nuestro primer universo. Es realmente un cosmos.

Gastón Bachelard

Una casa es un refugio, un lugar que cubre la necesidad de sentirse seguro del mundo exterior y un espacio que permite la construcción de una realidad diferente a la que se percibe en el mundo de afuera. El habitante moldea sus reglas ahí dentro y si le es posible crea a su gusto cada rincón o apropia lo ya dado con elementos suyos; el ser humano necesita de esta apropiación del espacio ya que física y espiritualmente lo mora. En sus orígenes pudo haber sido la llamada caverna primitiva¹, que transformada por la mano del ser humano se convertiría en una cabaña, choza, casa solariega y palacio; desde el inicio de esta transformación y a lo largo de la historia se reunirían el hombre, el material y la técnica para dar lugar al espacio más representativo de la vida individual humana: el hogar.

El modo de construir este albergue me remite al sujeto que idealmente lo concibe y proyecta: el arquitecto. La mente maestra a quien por encargo se le asigna la creación de un nuevo espacio con determinada función, y que cuando éste se trata de uno que albergará a otro ser humano, el arquitecto tendrá que cuidar en suma los detalles para que

¹ Vid Rykwert, Joseph. *La casa de Adan en el paraíso* / Joseph Rykwert ; vers. castellana Justo G.

tal lugar pueda habitarse sin el menor problema. Sin embargo, cuando el arquitecto crea su propia morada pone en juego cierta libertad que un encargo le limita. En su creación repara en lo aprendido, lo vacía en un molde lúdico que le satisfaga sus placeres personales y cuando intenta crear algo novedoso ante la arquitectura de su tiempo, su morada se torna un laboratorio de experimentación.

Juan O'Gorman es en este caso el arquitecto y habitante de su albergue, en su vida tuvo dos experimentos palpables donde dio a conocer los regímenes de una nueva arquitectura para cada caso. El primero se consolidó como uno de los íconos de la arquitectura funcionalista en México y persiste en la actualidad abriendo sus puertas a quien desee visitarlo; el segundo irrumpió la vista de quienes lo miraron y cambió los sentidos de quienes lo habitaron, se mantuvo en pie la estructura pero se perdió por completo y para siempre la realidad que guardaron sus muros.

Así comienzo el recuento de una obra que pareciera doler en la mente de aquellos que le dedican unas líneas, no deja de padecer en cada uno de quien la recuerde causando curiosidad y extrañeza; no ha sido posible olvidarla pues su recuerdo es sintomático al mirar otras obras de su creador.

La casa de San Jerónimo 162, el monstruo de la arquitectura de Juan, es ese recuerdo que por lapsos se decide tener en la desmemoria, sabiendo que se encuentra en un lugar recóndito pero evitándolo porque aún no es posible explicarlo. Ésta será la obra epítome de arquitectura para su creador, la invención donde ejerció sus experimentos a través de ciertas relaciones técnicas, formales e ideológicas. Será entonces la obra que lo perseguiría hasta el último momento de su vida.

Dinamismo y Vaivén en la arquitectura de O 'Gorman

La obra que aparece sin precedente en cada una de las publicaciones y exposiciones sobre arquitectura moderna es sin duda la Biblioteca Central de Juan O 'Gorman. Con ella se crea un símbolo, un ícono, un arquetipo que no mueve solamente al espectador cuando la contempla sino pone en crisis el encuentro entre la pintura moderna mexicana y la arquitectura internacional, en ella se confronta la tradición con la modernidad de la edificación. Éste, no es sólo uno de los edificios más representativos de la arquitectura mexicana del siglo XX, sino con gran certeza el más reconocido en la vida de O 'Gorman. En él confluye tanto la técnica moderna como la tradición mexicana, pero también hay una tensión clara entre ellos. Es la obra que sirve de preámbulo para dar a conocer lo que sería según el arquitecto, su más grande obra de arquitectura.

Sobre su formación, O'Gorman terminó su carrera de Arquitecto en 1927, pero antes había trabajado en el despacho de dos de los arquitectos más reconocidos en la Historia de la Arquitectura, Carlos Obregón Santacilia y Jose Villagrán García. Como maestros tuvo a Guillermo Zárraga y José Antonio Cuevas, primero maestro de composición y segundo de matemáticas. Para 1929², decidió experimentar con formas que claramente sus maestros ya habían comenzado a tomar en cuenta en sus estructuras³, y es así como construye un ejemplo de arquitectura funcional para exponer a detalle la vanguardia en forma y técnica constructiva que estaba en auge en Europa.

² Luna Arroyo, Antonio. *Juan O 'Gorman: Autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*. México: Pintura Mexicana moderna, 1973, 525 p., p.100. En ese año ya se encuentran terminadas las obras en las que trabajaba con el arquitecto Santacilia: el edificio de Salubridad y el Banco de México; el mismo O 'Gorman comenta que fue con el dinero del trabajo en ese despacho que compra el terreno para construir su casa funcional.

³ Ya es conocido el hecho de que Villagrán estaba cercano a los principios funcionalistas al igual que Zárraga, de éste último menciona O'Gorman que siempre le tendrá agradecimiento por enseñarle lo que la arquitectura mexicana debía ser correspondiendo a la realidad del país, supuesto que en su momento respondía a las necesidades primarias del pueblo de habitación y educación principalmente. *Íbidem*, p. 93.

O’Gorman quería realizar un ejemplo de arquitectura funcional, no obstante, es importante aclarar la nominación de “ejemplo”, pues es en éstos donde se exagera la forma y fundamentos que se buscan expresar para hacerlos visibles ante cualquier ojo. Es entonces cuando realiza la Casa de Palmas destinada a sus padres, hecha con pautas de arquitectura purista: "causó sensación porque jamás se había visto en México una construcción en la que la forma era completamente derivada de la función utilitaria"⁴, sin pensarlo parecería que esta premisa la dispondría años después para derivar de la cueva como una forma ya dada, una función definida de habitabilidad.

Durante los tres últimos años de la carrera, O’Gorman se dedicó a trabajar con tres diferentes arquitectos donde parece haber explorado la técnica en la composición como dibujante y la técnica al fresco como pintor. En los tres trabajos estuvo a cargo de los arquitectos que fungían como constructores de las obras oficiales del gobierno Mexicano. Su primer trabajo fue en el despacho de *Carlos Obregón Santacilia*⁵ donde fue dibujante para los proyectos del edificio de Salubridad (1925-1929) y para el del Banco de México (1928); al mismo tiempo colaboraba con *José Villagrán* para la Granja Sanitaria de Popotla (1925) mientras que también apoyaba a *Carlos Tarditi* en el Departamento de Salubridad para el acondicionamiento de las pulquerías, donde se le encargaban pinturas murales para pintar tales establecimientos. Parece ser coincidencia que sus primeros trabajos como arquitecto lo acercaban a la pintura mural y a la premisa de la integración entre la pintura y la arquitectura.

⁴ *Ibidem*, p. 100

⁵ *Ibidem*, p. 97.

Mientras tanto, en la pintura tuvo acercamientos claros con diversos exponentes del género pictórico. En su juventud conoció a Antonio Ruiz, *el Corcito*, con quien mantuvo una fuerte amistad y de quien aprendió la pintura al fresco. Años más tarde, durante su estancia en la Universidad, conoce a *Joaquín Clausell*; de él parece asombrarle la espontaneidad de sus murales dentro de su estudio, bien cuenta que terminado algún lienzo, con la pintura sobrante Clausell pintaba sus paredes sin ningún rigor específico, solamente con su imaginación y naturalidad, produciendo así, un ejercicio de libertad artística⁶. Tendrá claros acercamientos con algunos muralistas y artistas como *Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, Julio Castellanos, Ramón Alba Guadarrama* y no podía faltar *Diego Rivera*, con quien cultivaría una fuerte relación personal y profesional. Sin embargo, entre todos los artistas destaca uno no por el reconocimiento de su obra, sino por su cercanía a Juan: *Cecil Crawford O 'Gorman*, su padre y pintor. Bajo estos referentes, su labor pictórica brinda frutos cuando en 1931 gana el concurso de Tolteca con la pintura *La Fábrica*. Un año después, realizó un mural importante en la Biblioteca de Azcapotzalco que no debe ser pasado por alto, pues es donde comenzó a ahondar en los estudios previos de corte histórico para poder producir un mural, además de comenzar a plasmar formas prehispánicas que servían como representantes de la historia del lugar en donde está pintando⁷.

Fue en 1933 cuando O 'Gorman tendría uno de los trabajos más importantes de su vida como arquitecto: la construcción de escuelas encomendadas por Narciso Bassols, Secretario de Educación. En dichas edificaciones propuso el uso de los principios funcionalistas, ya que éstos se adaptaban a la perfección a las necesidades higienistas del

⁶ *Ibidem*, p. 96

⁷ No se debe dejar de mencionar el hecho de que O'Gorman busca vincular la obra con el lugar donde la elabora

país. Esta tarea es para la presente investigación uno de los mayores indicios de su relación entre sus diferentes etapas como arquitecto, ya que constituiría un acercamiento notable a uno de sus ideales: llevar una nueva arquitectura al pueblo, y en sí cubrir una de sus necesidades más trascendentes, la educación. Además, para su construcción haría uso de materiales como el concreto armado para las escuelas de las ciudades mientras que el tepetate, la cal, el ladrillo y la madera se harían aparecer en las escuelas rurales⁸.

Hay dos factores que no deben olvidarse en la vida de O’Gorman después de 1936: es profesor en el Politécnico Nacional en la clase de teoría de arquitectura, cuyo programa se basaba principalmente en el utilitarismo y racionalismo de la arquitectura donde emprendería conceptos como: composición, proporción, arte, regionalismo, industrialización y estandarización entre otros⁹. De éstos, se debe tener en cuenta que los conceptos de composición, proporción y arte ya habían sido contantes dentro de la enseñanza de la arquitectura; sin embargo, saltará a la vista el de regionalismo, mismo que para la época del funcionalismo pareciera contradecirse con los criterios de la corriente purista. Esto denota claramente un signo de preocupación por parte de O’Gorman por ir introduciendo nuevos criterios a la arquitectura mexicana, inclusive los mismos conceptos de estandarización e industrialización nos acercan de sobremanera al pensamiento que volcará por completo el sentir de O’Gorman sobre la arquitectura. Para

⁸ Rodríguez Prampolini, Ida. *Juan O ‘Gorman: arquitecto y pintor*, México: UNAM, 1982, 258 p., p. 30. Esta preocupación por la utilización de materiales naturales y locales son un indicio importante de lo que pasaría en el país en materia de arquitectura para finales de la década de 1930.

⁹ Memoria relativa al estado que guarda el ramo de la educación pública el 31 de agosto de 1934, México, tomo III, programas, SEP, Talleres gráficos de la nación, pp. 861-869 *Apud. Ideario de los arquitectos mexicanos.*/Ramón Vargas Salguero, J. Víctor Arias Montes, compiladores. México : Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura : UNAM, 2010. Tomo III p. 48. Es notable como O ‘Gorman está jugando con varios conceptos que parecen antagónicos entre sí. El racionalismo en la arquitectura, abogando por un cientificismo en la arquitectura y el utilitarismo que asigna a la forma el valor de consecuencia de la función; dichos conceptos convergen de manera idónea con el de industrialización y estandarización, sin embargo, no queda del todo claro como congenia el concepto de regionalismo los conceptos de regionalismo dentro del mismo curso que parecía abogar por las formas funcionalistas para la arquitectura.

justificar la construcción de su casa estudio, responde a la pérdida objetiva y subjetiva de la realidad mexicana que debía utilizarse para la edificación, repudia el hecho de que los edificios no respondan al medio donde son construidos y que el funcionalismo se haya convertido en el medio de estandarizar la arquitectura como si se tratara de un producto industrial más para su venta.

El segundo factor corresponde a que su labor pictórica incrementa; "Si bien es cierto que se retiró de la construcción de edificios, en realidad su interés por la arquitectura nunca desapareció puesto que su postura y los intereses que tuvo en cuanto a su profesión fueron trasladados a su pintura"¹⁰. Es entonces, a partir de la docencia y de la pintura que O'Gorman continúa por el camino de la arquitectura en lugar de hacer una ruptura entre una etapa y otra de su vida como se ha establecido historiográficamente.

Es el año de 1938 un hito en el contexto cultural de México y de O'Gorman. Por un lado la llegada de Bretón y Trotsky al país; por el otro, la visita de Hannes Meyer que definiría su estancia en México y la llegada de Max Cetto quien se haría entrañable amigo de Juan O'Gorman. Política y económicamente es el instante en que Lázaro Cárdenas promulga la expropiación petrolera. La vida en el país cambiaría drásticamente en cuanto al crecimiento económico y demográfico en las ciudades. Un año después el Exilio Republicano Español, traería a territorio mexicano a grandes intelectuales y artistas que se insertarían dentro de la vida académica mexicana. Todos estos acontecimientos afectarían de alguna u otra manera la relación de Juan con el universo que se iba creando a su alrededor y de cómo esto mismo lo trasladaría a sus obras.

¹⁰ Carachure Lobato, Liliana. *Centro múltiple. Catástrofe y estratigrafía en Juan O 'Gorman*. tesis que para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte UNAM; asesor Renato González Mello, Rita Eder, Linda Báez. México, 2011. 85 p., p. 27.

En la vida de O’Gorman, fue este mismo año en el que contrae matrimonio con la artista estadounidense *Hellen Fowler* y viaja a Estados Unidos para encontrarse con la Familia *Kauffman* quienes desean que pinte un mural que no logra ser producido. Es esta estancia en el país del norte la que contribuyó a las ideas de O’Gorman sobre la arquitectura al conocer la *Fallingwater house*, casa de la familia y hecha por uno de los arquitectos más emblemáticos de la cultura norteamericana, *Frank Lloyd Wright*. Sin pensarlo detenidamente, el cúmulo de acontecimientos que ocurrirían durante estos años en la vida de O’Gorman, se dispuso para converger en una nueva faceta del arquitecto-pintor que retomaría a su modo cada una de las cosas vistas y aprendidas hasta ese momento.

Sobre la casa-estudio de O’Gorman, si fija como punto clave el viaje con los Kauffman para verter fácilmente las ideas de Wright sobre la casa, inclusive, el mismo O’Gorman ha contribuido a ello¹¹. Sin embargo parece inadvertido un momento en la vida de O’Gorman que a mi parecer es el que vuelca por completo sus ideales no sólo sobre la arquitectura sino sobre el arte en general, éste será su incursión a las filas del movimiento de Integración Plástica. Desde la construcción del Anahuacalli, O’Gorman y Rivera comenzaron a experimentar con la integración de la pintura hacia la arquitectura, pero con la preocupación del mantenimiento y conservación del trabajo plástico tanto en interiores como exteriores tuvieron que buscar un nuevo material: la piedra y el mosaico

¹¹ El mismo O’Gorman en los escritos que tiene específicamente sobre su casa: “Ensayo *acerca de la arquitectura orgánica*” habla de presentar a México los fundamentos de la arquitectura orgánica de Wright. en O’Gorman, Juan, “Ensayo *acerca de la arquitectura orgánica*” *Apud.* Rodríguez Prampolini, Ida. *La palabra de Juan O’Gorman : selección de textos / investigación y coord. documental*, Ida Rodríguez Prampolini, Olga Sáenz, Elizabeth Fuentes Rojas. México : UNAM, Dirección General de Difusión Cultural : Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, 404 p.

y por tanto, una nueva técnica para incorporarlos a la edificación¹². Con este antecedente, para 1949 O’Gorman es invitado a la construcción de la Ciudad Universitaria del Pedregal para edificar la Biblioteca del campus. En ella, recubre las cuatro caras de un paralelepípedo con un mosaico de piedras de colores que representan diversos momentos de la Historia universal y mexicana. Son estos dos hechos los que vinculan un nuevo quehacer en la vida de O’Gorman como arquitecto y pintor y su concepción sobre el material y el paisaje.

Creando universos de arquitectura y pintura

Más que una dicotomía entre las facetas de arquitecto y pintor de O’Gorman, se puede crear una dialéctica entre ellas aludiendo a que O’Gorman nunca perdió de vista ni una ni la otra. Su formación de arquitecto lo direccionó siempre a una preparación metódica de la obra y tanto en la arquitectura como en la pintura, los estudios preliminares y la creación de bocetos fungían como primordiales para la creación, los juegos entre las medidas y la geometría con los colores y formas creadas eran parte del momento previo al producto final, complementándolo con los diferentes estudios históricos que comenzó a elaborar para los murales que hacía. Un ejemplo notable fue la producción de su mural en la Biblioteca Gertrudis Bocanegra, que trataba sobre la Historia de Michoacán. Se debe resaltar la ardua labor investigadora que tuvo y la preparación metódica sobre la historia a través de la revisión de códices donde demuestra la meticulosidad de sus obras. Este acercamiento a los códices y documentos del lugar también remitirá a esta relación que

¹² Durante la construcción del Anahucalli, O’Gorman y Rivera idearon una solución para incorporar nuevos materiales a las estructuras de arquitectura convencionales. Una vez que se hacían las columnas de concreto, se creaba en su superficie una mampostería de roca volcánica. Igualmente fijaron murales en el techo utilizando piedra de color adherida durante el colado de la construcción.

O’Gorman buscará tener siempre con la Historia local para tener ese vínculo entre geografía, historia y forma.

Sobre la preparación para la producción artística también se ejemplifica la perfecta sintonía de la composición y la técnica en el texto: "Técnica utilizada por Diego Rivera para pintar al fresco", donde efusivamente remarca la importancia de la proporción en los dibujos, recordando el empleo de la "sección de oro"¹³ en la construcción de edificaciones y en la creación de obras pictóricas. O’Gorman expone el cómo se produce una forma haciendo uso de la geometría dinámica y de la simetría; conviene recordar este texto en tanto a la parte técnica no sólo como generadora de una forma, sino como la parte trascendental que otorgará al espectador el repudio o placer ante la contemplación estética de la obra.

Es indudable la conexión que hay entre la pintura y arquitectura de O’Gorman¹⁴; en sus cuadros por ejemplo, se presentan las torres y edificaciones como si estuvieran brotando de los acantilados rocosos. Es en su pintura apocalíptica y fantástica donde logra homologar las dos formas, su idea de la arquitectura y su idea de la pintura que pronto se derivaría hacia su casa en el Pedregal.

Hay varios entrecruces en los dos tipos de manifestaciones artísticas. La diferencia inexistente entre las construcciones humanas y las construcciones naturales que muestra en las pinturas¹⁵, que en el caso de su casa comienza a partir de un proceso mimético de la forma natural buscando hacer un continuo de lo natural y humano. El valor de ruina

¹³ *Ibidem*, p. 339

¹⁴ Liliana Carachure expone sobre esta relación donde a partir de la pintura da continuidad a la arquitectura en sus cuadros.

¹⁵ *Ibidem*

dentro y fuera de su pintura mantiene un carácter único, el de la permanencia en el espacio a través del tiempo. La arquitectura de esta nueva casa habitación pareciera haberse logrado a partir de la noción de la ruina, de cómo ésta mantiene un valor histórico y estético importante a partir del predominio del orden natural sobre el humano que poco a poco reclama la forma de vuelta a la tierra. Es así como el edificio comienza a formar parte del paisaje como parte inherente a éste.

Por otra parte, las construcciones están fortificadas y cerradas hacia el exterior, clausuradas para toda penetración¹⁶. Sus pinturas lo exponen claramente y en realidad tanto su casa como el Anahuacalli parece que mantendrán este orden de resguardo profundo como si se tratara de una fortaleza natural. Su forma brusca y tosca irrumpe no sólo para el ojo sino para la sensibilidad en el habitar, haciendo difícil la tarea de ocupar el espacio.

Retomando el precepto funcionalista “la forma sigue a la función”, como he comentado anteriormente, podría considerarse flexible o adaptable para definidos casos. Para Juan O’Gorman es más que viable en este sentido la dialéctica entre la arquitectura de su pasado y presente y que el encontrar una cavidad rocosa partiría de la premisa Lamarckiana sobre la adaptación¹⁷ para desencadenar lo habitable en ella. Desde su construcción hasta su vida dentro de ella serían para O’Gorman un vínculo no con la naturaleza como lo dice la arquitectura orgánica sino con su misma obra y su vida.

En la arquitectura, O ‘Gorman afirma que se pueden hacer espacios de forma totalmente irregular y hacer uso de los elementos arquitectónicos habituales en las construcciones pero dispuestos fuera de una composición ordinaria para crear

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ Lamarck en sus teorías sobre la adaptación de los organismos, habla del cambio en el mecanismo y forma de éstos para adaptarse a las condiciones ambientales y los cambios en el medio.

arquitectura fantástica; pero contradictoriamente el mismo O ‘Gorman dice que el edificio pierde su utilidad si la fantasía entra en la arquitectura, pues se convierte en pura obra de arte: “El color, los efectos de luz y sombra, la forma de los espacios y finalmente la decoración y la incorporación a la arquitectura de la escultura y pintura, son los elementos y motivos intrínsecos que convierten el simple albergue en obra de arte”¹⁸.

Por lo que se tendría que conciliar la relación entre la técnica que para O ‘Gorman era el funcionalismo y el aporte artístico que cada individuo le otorgue a su obra, ya que, mientras el funcionalismo depende de la condición mecánica, el arte dependerá de la imaginación que según O ‘Gorman no puede ser utilizada si solamente se aboca por la parte técnica. Es un vaivén donde *más allá del funcionalismo* querrá decir que el albergue, su casa del Pedregal, otorga placer estético y que además de ser útil es un objeto de expresión artística y contemplación misma.

Para O ‘Gorman su casa cabe en su idea de obra de arte realista, aquella que es capaz de tener un tema vinculado con la realidad y ser un medio de expresión que también debe ser estéticamente eficiente¹⁹, “en su caso se trata de un realismo lírico, un realismo teórico y un realismo social, y ¿no es el realismo la forma más directa de la sinceridad?”²⁰, esta casa como manifiesto, trata de revindicar al pueblo con la verdad histórica de sus formas mismas y para ello debe reconocerlas.

¹⁸ “Mas allá del funcionalismo” Conferencia dictada en la unidad Profesional de Zacatenco en el ciclo 25 años del IPN y 30 años de la ESIA Apud. Luna Arroyo, *Op. Cit.* p. 129

¹⁹ O ‘Gorman explica esto diciendo que la obra debe tener la forma y color adecuados de acuerdo a su contexto y esto producirá placer estético a quien la contemple.

²⁰ Rodríguez Prampolini, Ida. *Juan O ‘Gorman : arquitecto y pintor, Op. Cit.*, p. 46

Descripción formal

Al hablar de la imagen en su capacidad representativa, ¿qué referentes tiene y qué no?, ¿a que nos remite?, la imagen en su conjunto pues, se refiere por una parte a la composición, sus lógicas y a la apreciación que ocurre a lo largo del tiempo con sus posibles cambios en el modo de observarla y de interpretar su contenido. Se refiere también a los elementos sensibles que remiten a la subjetividad de la mirada y la multiplicación de imágenes que produce una fotografía. Es decir, se relaciona con la estética entendida como con-figuración propia del género humano que pone en relación al individuo y al grupo a través de las formas culturales, sociales y artísticas.

La recuperación de una forma arquitectónica a través de la fotografía podría considerarse un imago al espectador, sin embargo he buscado ser puntual a través de la reconstrucción total de la forma uniendo los indicios que quedan sobre la misma. Se han unido planos de diferentes etapas y comparado fotografías de diferentes años para poder reunir los elementos originales de la construcción, además de tomar en cuenta las anécdotas del arquitecto en conjunto con las críticas y estudios posteriores que se hicieron sobre el objeto en cuestión. Es deber y compromiso advertir que la imagen arquitectónica descrita, se ha reconstruido a través de la imagen fotográfica.

La casa habitación de Juan O 'Gorman está ubicada sobre la Avenida San Jerónimo No. 162, entre avenida Revolución y avenida Cd. Universitaria. Ésta se construyó en la parte norte en las afueras de los Jardines del Pedregal de San Ángel. Como punto sobresaliente y clave de su localización, se encuentra en los límites de la Ciudad Universitaria y actualmente colinda al suroeste con la Casa club del académico y al sureste con la Dirección General de Obras y conservación de la UNAM.

Los Jardines del Pedregal tuvieron un plan urbanístico realizado por los arquitectos Carlos Contreras y Luis Barragán, éste constaba de un sistema de calles interconectadas por una avenida principal, el entonces y actual *Paseo del Pedregal*. Dicho sistema vial constaba de una amplitud que derivó desde el Periférico Sur hasta la conexión con el circuito de la Ciudad Universitaria encontrado detrás del Estadio Olímpico, de tal manera que los terrenos vendidos para las residencias estaban dentro de estos límites, por ende, el terreno que corresponde a la casa de O 'Gorman, no fue parte del plan de los Jardines de Barragán.

El lugar de ubicación de la casa es punto de suma importancia para esta investigación²¹, no sólo por los valores históricos y regionales que se mencionarán más adelante, sino porque fue en este terreno donde O 'Gorman encontró las condiciones para construir; su terreno, no fue un lugar donde vaciar su arquitectura, es un lugar que ya era arquitectura potente²².

De este modo, la planta se adaptó en el terreno complementándose de las formas naturales ya dadas. El lugar contaba con una forma cóncava formada por rocas que se deslizan hacia los alrededores.

La cimentación de la casa, según el arquitecto, fue económica gracias a que se construyó sobre una base sólida que soporta el peso de la construcción²³. Esta base está compuesta nada menos que por las piedras volcánicas que había encontrado en el mismo sitio. La cimentación de cualquier edificación depende del peso que ésta soportará. La roca volcánica, el basalto, siendo un material piroclasto; cuenta con características de

²¹ Se abordará un investigación sobre el Pedregal de San Ángel en los capítulos siguientes.

²² Liliana Carachure expone cómo es que dentro de la pintura ogormaniana encontramos una calidad de ruina que se desvanece pero sobre la cual se construye también.

²³ Vid "Ensayo acerca de la arquitectura orgánica" *Apud.* Rodríguez Prampolini, Ida. *La palabra... Op. Cit.* p. 156.

dureza superiores a otras rocas y a piedras como el cemento; aunado a esto, su casa solamente soportaba dos niveles y dado el lugar cóncavo elegido por el arquitecto, se evitaron estudios exhaustivos sobre el cálculo de estructuras, soportes o mecánica de suelos, pero debieron hacerse, ya que la parte oriente de la casa, responde a una estructura formada por dos muros en forma semicircular que ya no descansan sobre la roca, sino que debieron cimentarse, ocasionando entre muros un perfil desigual en la composición.

Cabe decir, que a pesar de la tan mencionada rehuída de O 'Gorman de la Arquitectura Funcional, hay estructuras de la casa que se mantienen fieles a los preceptos modernistas sobre los materiales y la técnica, y de igual forma al sustento científico que acompaña el método de construcción, bien menciona O 'Gorman en una de sus conferencias,

...hay que tomar en cuenta que el proceso mecánico no es el que produce al hombre más placer. Pero sin las bases del funcionalismo, del conocimiento técnico, de una buena distribución o sin el conocimiento de la mecánica del edificio y de los equipos, no se puede lograr hacer cualquier cosa alguna que tenga valor en la arquitectura. El funcionalismo debe servir de base.²⁴

Más que una contradicción de la idea con la forma que produce en este objeto, es una complementación de su base en ingeniería de edificios con la parte “orgánica” que pretende abordar en esta construcción.

En tanto al material de construcción, se presume que al ser arquitectura orgánica, debió utilizar los materiales de la región donde se llevó a cabo la construcción, es por ello que toda la casa está construida con roca volcánica y diversas rocas de colores que se integrarían al edificio para hacer de él un mural habitable; sin embargo, algunas fotografías dejan entrever las bardas formadas de tabique y columnas de concreto que

²⁴ “Mas allá del funcionalismo” *Apud. Ibídem* p. 128

pasarían a ser revestidas por basalto y piedras de colores, integrando la plástica y la arquitectura, la tradición y la modernidad antes mencionadas.

El complejo, como he mencionado, se construyó adaptando la planta de la casa a un terreno encontrado con una cavidad, de ésta forma los muros comenzarían a construirse en derredor a ésta economizando en cimentación y otorgando una irregularidad a los demás muros que debieron cimentarse de manera regular. La planta está en forma de escuadra irregular con un juego de pisos unidos entre sí por terrazas y una escalera encontrada en el vértice interior de la escuadra.



Fig. 1. Planta de la casa de Ave. San Jerónimo 162.

La arquitectura orgánica también pone en juego la idea de espacialidad, ya que ésta debe atender al quehacer humano y la forma de habitar. Se parte de un núcleo central, para de ahí dirigirse hacia los vacíos, pero contando con una comunicación

directa entre espacios o más bien vinculación entre ellos a partir de un núcleo o centro. De esta forma se humaniza la arquitectura, pues es dinámica, constituye al movimiento, expresa la acción del hombre, la idea orgánica de la vida.²⁵ Tal vez esta idea podría congeniar con la forma de la casa de O 'Gorman, pero partiendo más bien de un dinamismo que proviene de lo espontáneo, dónde más que pensarse la idea del núcleo, ésta se inserta de una manera especial en la estancia-cueva de la casa, siendo ésta la conexión entre interior, exterior y parte superior e inferior.

La casa se compone de tres edificios independientes. El primero es la residencia de O 'Gorman, su esposa e hija; el segundo, un estudio personal del arquitecto-pintor; y el tercero, un estudio de Helen Fowler. La casa habitación es un edificio en dos niveles posicionado en la esquina sureste del terreno, justo detrás de él se encuentra el estudio de Helen Fowler, y en la esquina suroeste el estudio de O 'Gorman. La parte edificada no alcanza a ocupar la mitad del terreno, el cual se divide su mayoría en jardín dejando un espacio como garaje.

En la planta baja se encuentra la estancia rodeada de formaciones rocosas. A ésta es posible acceder por la puerta principal encontrada hacia el noroeste de la casa, y por otro acceso en la parte posterior en el jardín. Esta salida logra conectar la parte delantera con la trasera de la casa sin tener que rodearla, igualmente al salir hacia la parte trasera se logra acceder a las escalinatas que suben hacia una terraza que conecta la casa con el estudio de Juan y Helen.

En el borde izquierdo de la entrada principal dentro de la estancia, se encuentra una formación rocosa con plantas creciendo sobre ella y sobre éstos descansa un tragaluz.

²⁵ Vid. Zevi, Bruno. *Saber ver la arquitectura : ensayo sobre la interpretación especial de la arquitectura* / Bruno Zevi traducido por Cino Calcaprina y Jesús Bermejo Goday. Buenos Aires : Poseidon, 1958, 175 p.

Como se ha mencionado, resulta atinada la relación entre las ideas del joven y maduro O’Gorman para mirar cómo no pierden vigencia a pesar de la clara dicotomía que la historiografía suele hacer entre su etapa de funcionalista y organicista:

"Logré aplicar lo que el maestro Cuevas consideraba una obra de ingeniería correctas la teoría que el maestro Zárrega 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" ²⁶



Fig. 2. Detalle entre el interior y exterior
Además del tragaluz, otros elementos como las entradas mismas no se interpusieron como barrera entre la casa y su medio. El ventanal de piso a techo adaptado a la roca volcánica es lo único que divide ese espacio interno con el externo.

A pesar de que pareciera ser algo aplicado a la casa orgánica del arquitecto, era una referencia de cómo había logrado adaptar estas enseñanzas a la construcción de su primera casa funcionalista, pudiendo hacer clara la relación entre estas dos fases donde la primera siempre mantendrá un vínculo con la segunda.

Para los organicistas, al diseñar la arquitectura se toma en cuenta el funcionamiento del conjunto a niveles más altos, no se trata de la interacción con el espacio inmediato,

²⁶ Luna Arroyo, Antonio. *Op. Cit.* p.100

sino también del espacio construido con los cambios climáticos, se busca que la casa cuente con una orientación no aislada y que el edificio se comporte como una entidad vegetal, atrayendo calidez en invierno y frescura en verano, lo cual a la larga le proporciona a la casa un mantenimiento casi autónomo y por ende más barato, pues no requiere de energía artificial para permanecer acondicionada. O 'Gorman refiere a diversos elementos arquitectónicos como claves para solventar estas necesidades: "Para obtener calor por medio de los rayos solares, se dejó un tragaluz que calentaba e iluminaba a la piedra interior y a las plantas naturales"²⁷. Además vincula lo externo con lo interno a través de la conjugación de elementos arquitectónicos y naturales. Este elemento es un ejemplo de cómo quiso incorporar la luz natural a la penumbra de la cueva de la estancia, y las rocas naturales del interior con la flora creciendo sobre ellas y la fauna viviendo en su ambiente natural, corresponden a una armonía de los elementos del exterior con el espacio interno de la casa.

Del otro lado de la escuadra se encuentra la cocina y el cuarto de servicio. Las escaleras se encuentran justo detrás de la entrada principal, con la peculiaridad de estar hecha de escalones volados que sólo se sostienen de su lado derecho pegado al muro y sin barandal. Sobre la planta alta están instaladas dos recámaras conectadas por un módulo de dos sanitarios y un pasillo, contigua a la recámara que da salida a la terraza y en un espacio independiente, se encuentra un pequeño estudio destinado para la esposa del arquitecto, donde utiliza la fórmula del falso arco maya para los ventanales. Entre el estudio y las recámaras construye unas escaleras para tener acceso personal al jardín

²⁷ "Comentarios acerca de la casa de la avenida San Jerónimo No. 162", Archivo de la Academia de Artes *Apud.* Rodríguez Prampolini, Ida. *La palabra... Op. Cit.*, p. 157

superior y a otra terraza encontrada entre el primero y segundo nivel a un extremo del edificio. Sobre el extremo donde se encuentra la estancia en planta baja, en planta alta está la terraza.

Habitando entre muros míticos: “Dioses y símbolos del México Antiguo”

O’Gorman no habla en demasía de su vida de infante, sin embargo, Enrique del Moral como amigo cercano de su niñez nos remite a una serie de experiencias sobre cómo era no sólo su vida sino el espacio que habitaba en la casa de su padre en San Ángel: “Numerosas pinturas murales decoraban su casa, que tenía un marcado sabor colonial y a la cual don Cecil, el padre de Juan, había ido incorporando esculturas, bajorelieves y detalles arquitectónicos”²⁸, éste pareciera ser un precedente de lo que construiría después, no de forma estilística, pero si siguiendo una tradición de integración muy particular desarrollada en el seno más profundo de la sociedad en la que se desenvuelve, su familia. Igualmente responde a ese crecimiento cerca del arte con la vocación plástica de su padre quien pintaba obra de caballete.

Es así como la casa habitación de Juan O’Gorman se compone de un mural que cubre fachada, techo, piso, y muros internos de su casa. Éste es una alegoría al mundo natural y mítico de las culturas prehispánicas mesoamericanas. Los motivos iconográficos conforman un rescate de la forma prehispánica que varios de sus congéneres- por ejemplo Diego Rivera- habían presentado en sus diversas obras. Así, el arte prehispánico debe de ser dejado de ver como arqueología y más bien verlo como

²⁸ Del Moral, Enrique. *El hombre y la arquitectura. Ensayos y testimonios*. México : UNAM, 1983, 240 p., p. 235.

parte de la tradición²⁹, lo cual hace referencia a un tiempo continuo sin cortes definidos en la Historia, es decir, un conjunto de hechos que se van uniendo entre sí; es la ruina como imperecedera, no como remanente histórico sino como permanente en el tiempo y espacio.



Fig. 3. Fachada principal

La fachada frontal está compuesta por un acceso con puertas de cristal enmarcado por una falso arco maya. Sobre él a manera de pretil, hay una escultura: en medio un águila en cuyo centro están representados el sol y la luna confluyendo entre sí a manera de un eclipse, y a los lados derecho e izquierdo se alzan dos figuras que parecieran ser una serpiente y un jaguar, inmediatamente remitiéndonos a los Dioses mexicas Tezcatlipoca y Quetzalcoatl. Esto explicaría el cómo usó la forma del sol y la luna en diferentes partes de la casa, ya que representan el origen del universo a partir de una dualidad, donde en la religión mexicana ambos hermanos gemelos eran opuestos pero

²⁹ Vid Luna Arroyo, Antonio, *Op. Cit.*, p. 106.

complementarios entre sí. Resulta curioso más no esporádico, el hecho de que estas figuras se sitúen justo a la entrada de la casa por arriba de la puerta como símbolo de entrada al universo de Juan O ‘Gorman³⁰.

A los lados de la entrada principal, reposan dos esculturas antropomorfas que guardan sobre sus extremidades inferiores una especie de maceteros y están rematadas por otro macetero sobre la cabeza donde está sembrado un nopal. Ambas figuras parecen remitirse a las esculturas de Ferdinand Cheval³¹ en su Palacio Ideal inclusive la forma misma de la casa de O ‘Gorman, un tanto monstruosa y caótica llena de pedrería y recovecos de formaciones rocosas recuerdan al palacio del cartero lleno de representaciones míticas hechas de roca. Las mismas figuras alargadas que custodian la entrada, recuerdan a su vez, algunos elementos utilizados en la pintura de O ‘Gorman *Proyecto de monumento al nacimiento de Venus* (Fig. 5), donde empotrados en columnas y muros, se encuentran en relieve algunas figuras antropomórficas. Resulta pues, atinada la relación a esta obra en tanto que retrata a Cheval en el extremo izquierdo superior de la misma y su casa la dedica al mismo personaje con un mural en el piso de la terraza que une los estudios con la casa.³²

³⁰ El mismo O ‘Gorman menciona que “la desigualdad de los contrarios es una condición necesaria de la existencia y de la vida” Rodríguez Prampolini, Ida. *La palabra...Op. Cit.* p. 338. Hace alusión a la composición de una obra artística; sin embargo, este concepto de la dualidad se aplica desde su autorretrato hasta más tarde en su casa, dos obras que considero lo representan como artista consciente de esa dualidad en el mundo y en los seres humanos, la cual busca abstraer y representar también en otras de sus obras.

³¹ Ferdinand Cheval (1836-1924) fue un cartero francés conocido por ser el creador del “Palacio ideal”, construido durante treinta y tres años con piedras que el cartero recogía a diario. Su planta, pisos y ornamentación son inusuales y dan cabida a un hecho de espontaneidad. Fuera de la planeación de un proyecto y sin la elaboración de un programa, el cartero representó en su palacio diversas figuras como serpientes, figuras antropomorfas y figuras vegetales.

³² Único Mural que aún se conserva en la casa que actualmente pertenece a la Academia de Música Fermatta.



Fig. 4. El Palacio Ideal de Ferdinand Cheval, Fachada Este.



Fig. 5. Proyecto de Monumento al Nacimiento de Venus

Prosiguiendo con la descripción formal del mural y la casa, se encuentran como detalles en la parte superior de la fachada y dibujadas con roca de color, dos espirales una en cada lado entre la entrada y la escultura. Del lado izquierdo de la entrada, se encuentra el muro semicircular que soporta el tragaluz, dicho muro tiene sobre sí mismo la siguiente representación: una serpiente baja ondulante desde la esquina superior izquierda hacia la inferior derecha, arriba de ella se encuentra una figura masculina con penacho y la parte inferior del cuerpo cubierta por una especie de ropaje, de su boca sale una figura ondulante representando el habla; sostiene una mariposa que parece estar liberando. Arriba de la mariposa, hay un ave volando hacia un sol con manos abiertas y rostro, de la boca del astro sale una especie de luz que cubre al personaje masculino.

El ángulo interno de la escuadra es el que guarda las escaleras en el interior, por lo cual en la parte externa los muros son curvos siguiendo el paso ondulante de los escalones. Este muro curvado asciende en espiral rematando en forma de perfil de un rostro humano, sobre él, se han colocado una serie de piedras salientes que remiten una almena. Sobresalen del muro una serie de rocas acomodadas en forma de escalera que van de la parte inferior a la superior³³; este muro forma en su borde un continuo con el muro de la fachada, de manera que se exaltan las rectas que componen el pretil de la fachada y que se extienden en forma de espiral ascendente formando el perfil antropomorfo.

El uso de estas líneas continuas curvas y rectas forman una irrupción un tanto abrupta dentro de la composición, sin embargo es justo este balance entre formas el que provee una geometría utilizada tan meticulosamente que genera el dinamismo del mismo

³³ Estas figuras salientes remiten de inmediato a las escaleras voladas en el muro externo de la casa de Frida Kahlo en la casa estudio construida a Rivera décadas atrás.

edificio. En cuanto al mural, en la parte inferior hay una planta extendiéndose en forma ascendente y culminando con una figura curva cuyo perímetro está rodeado de puntos, resalta la exposición de las raíces de la planta y de una serie de figuras vegetales que caen de los extremos, los colores utilizados son dos tonalidades de verde; a su lado, reposa un jaguar en su perfil izquierdo con la pata derecha levantada y el hocico abierto del cual salen líneas ondulantes que se asemejan a los símbolos fonéticos de los códices prehispánicos; arriba del jaguar hay un ave con las alas abiertas. La imagen del mural se ve interrumpida por las rocas salientes del muro. En la parte superior, se encuentra la representación de un sol con rostro color rojizo como imagen predominante, éste con rostro y un halo a su alrededor, a su lado derecho se encuentra la luna en cuarto menguante también con rostro, debajo de ella un aro color rojizo.

En el muro interno de la escuadra hay tres ventanales, dos en la coyuntura angular entre uno y otro muro, y otro en el nivel superior del lado derecho.

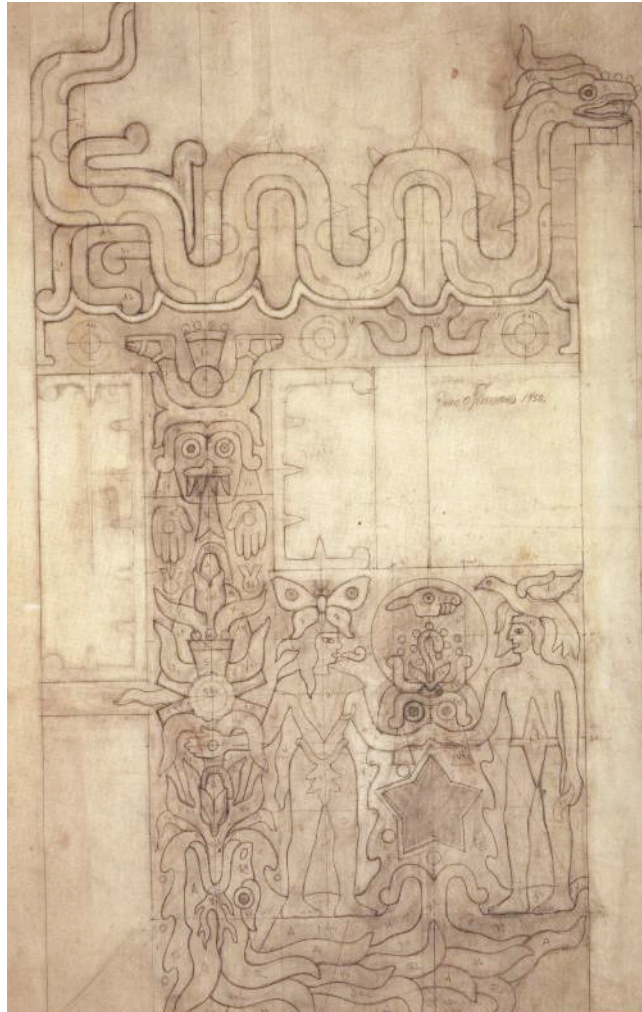


Fig. 6. Boceto del mural “Dioses y símbolos del mundo antiguo”

Alrededor de este último aparece el siguiente mural: en la parte inferior pegada al piso, ondula una serpiente. Sobre ella, se encuentran dos figuras masculinas: la del lado derecho tiene la parte inferior del cuerpo cubierta y un ave postrada sobre su cabeza; el personaje a su lado izquierdo tiene la parte inferior y superior cubiertas, sobre su cabeza descansa una mariposa y de su boca sale un símbolo fonético. En medio de ambos se erige una estrella sobre la cual ambos sostienen un conejo. La cabeza de la serpiente sobre la que se encuentran, se dirige hacia la parte superior izquierda, de su boca sale una planta de maíz y sobre ella, se erige la figura de Tlaloc con las manos extendidas hacia la parte inferior y las piernas hacia la parte superior. Este muro está rematado por una escultura de serpiente ondulante que simula ir en movimiento y debajo de ella una serie de aros de colores. (Fig. 6)



Fig. 7. Fachada Norte

La fachada norte (Fig. 7) se encuentra hacia el jardín. Está formada por un muro semicircular. Del lado inferior hay una ventana con forma oval que funciona de boca para la figura representada sobre el muro. Sobre ésta, hay dibujados dos pares de ojos, el primero justo arriba del ventanal y el segundo justo al centro de la composición y unidos por la representación de un eclipse. Desde el techo, caen ondulantes unos

brazos caen desde el techo, mientras que a los lados hay aros de colores. El remate está compuesto por dos triángulos isósceles encontrados en su ángulo agudo más cerrado el cual es cortado por una estructura rectangular. Sobre el muro se dispusieron una serie de rocas puntiagudas reforzando la idea de fortaleza antes expuesta.



Fig. 8. Estancia. A la izquierda la entrada principal y el tragaluz, a la derecha una entrada más hacia el jardín trasero que también se conecta con escaleras hacia la terraza del nivel siguiente.

Al interior, la estancia está rodeada por formaciones rocosas. El piso también de piedra grisácea se conjuga con los muros, y tanto el estante como la chimenea, están compuestos por el mismo material que toda la casa en su estructura externa: basalto.

Del lado izquierdo debajo del tragaluz, continúa el mural representando otra figura indígena rodeada de fauna y flora de diversa índole. Hacia su derecha, una serpiente extendiendo su cuerpo y dirigiéndose hacia un mono, sobre ellos una libélula y debajo una figura vegetal, detrás del mono un jaguar con la pata derecha levantada y de perfil mirando a la izquierda, sobre él una mariposa y detrás del jaguar y al final de la composición, se encuentra un zorro de perfil mirando también a la izquierda.



Fig. 9. Tragaluz y mural.

Sobre el techo, hay un mural de una figura humana con tres manos: la primera es la de su lado derecho estirada hacia arriba, la segunda del mismo lado estirada hacia abajo y la tercera del lado izquierdo de color diferente a las dos restantes y unida al cuerpo de una serpiente que se extiende hacia el lado contrario. De la boca del personaje sale una figura. A su alrededor hay diferentes formas: de su lado derecho superior junto a la mano estirada hay un águila con las

alas extendidas y debajo un eclipse; del lado izquierdo en la parte superior hay una serpiente con la boca abierta asomando los colmillos, debajo de ella un rehilete. Sobre la cabeza del personaje y la serpiente se asoma un nopal que se extiende hacia la parte del techo que termina en la formación rocosa natural y las escaleras de la casa. Alrededor del nopal hay un sol y figuras circulares.



Fig. 10. Juan O ‘Gorman en la estancia

El muro que queda debajo de este espacio tiene un estante con diferentes figuras, y debajo de la formación rocosa hay otra estantería de piedra también con figuras de barro, debajo de esta estantería reposa un asiento también de piedra y cubierto con cojines. Los muebles son sillas de madera con cubierta de piel, mientras que el comedor es de madera y mimbre.³⁴

³⁴ La descripción de los muebles corresponden a las fotografías existentes de la casa, tomadas por Juan Guzmán. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Colección Juan Guzmán ca. 1958.



Fig. 11. Terraza y pretil.

Las escaleras conducen hacia una terraza ubicada en la parte alta, que da continuación al mural. Sobre el piso se encuentra un eclipse y a su lado, justo detrás del pretil hay un rostro rodeado de picos salientes de un lado y de figuras ondulantes del otro, además de un par de brazos salientes cuyas palmas tienen un círculo en el centro. Al fondo, descansa un banco hecho con piedra y en la esquina izquierda de la casa descansa una especie de torre en espiral que remite a aquellas torres de su pintura *Recuerdo de los Remedios* de 1943.



Fig. 12. Recuerdo de los Remedios. Juan O'Gorman, 1943.

Una de las habitaciones de la planta alta tiene como pretil una serpiente cuyo cuerpo está ondulante y baja desde el muro curvo en forma de rostro. La otra habitación tiene una ventana en forma oval y en la parte superior un par de manos representando a Coatlicue de cuyas palmas salen figuras curvas. Este cuarto está conectado desde la parte exterior, al cual se accede a través de unas escaleras que conducen desde la terraza hacia él. Justo en su esquina superior hay una mariposa con las alas abiertas.

Abajo, conectando ese espacio con el estudio de su esposa y del pintor, hay una terraza más donde el arquitecto continua con el mural, compuesto por una figura animal parecida a una lagartija y algunos animales a su alrededor. A su lado hay una figura circular con tres picos salientes en cuyo centro reposa la palma de una mano con un círculo sobre ella. En el borde, sobre la representación de un ribete color rojizo se encuentra la única leyenda escrita de todo el conjunto: “A Ferdinand Cheval”.

En cuanto al estudio del arquitecto, son escasas las fuentes que se pueden obtener de él, aunque es curioso que este edificio cambie totalmente en forma interna a comparación del principal. El estudio de O ‘Gorman, está formado por una estructura que nos recordaría los cascarones de hormigón armado de Félix Candela³⁵, pues está compuesto por un cascarón en forma semioval sostenido por dos muros a los lados, fungiendo uno de ellos como entrada.

³⁵ Arquitecto español que llega a México en 1939. Sus obras se destacan por las estructuras conocidas como cascarones de concreto armado. O ‘Gorman pone en juego en esta casa los fundamentos del movimiento de Integración Plástica como sintetizador de la técnica, por lo cual resulta curioso el uso de esta estructura encontrada en el estudio, remitiendo al uso que Candela hace de la geometría dinámica también postulada por O ‘Gorman. El uso de esta geometría en la arquitectura, evoca una afección por parte del espectador donde encuentra un sentido de integración a partir de la forma curva. *Vid.* Barquera Guzmán, Rebeca. *Utopía atómica: vestigios de Ciudad Universitaria en la Posguerra* / tesis que para obtener el título de Licenciado en Historia, presenta Rebeca Julieta Barquera Guzmán; asesor Daniel Vargas Parra, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, 447 p., 133 p., p. 22.



Fig. 13. Estudio.

En el exterior, el cascarón ha sido recubierto por las piedras utilizadas en la construcción del primer edificio, mientras que el interior se encuentra totalmente aplanado e iluminado por los ventanales encontrados en ambos muros que dan soporte a la estructura. En la fachada del estudio, hay un par de murales representando un eclipse más. Parece ser que este espacio se encuentra en un lugar más alto del terreno, se llega a él subiendo unas escaleras casi escondidas entre la vegetación para encontrar en la entrada una escultura de un círculo que en su interior resguarda tres rostros que se fusionan entre sí.

La casa queda entonces totalmente cubierta por el mural, fusionando entre sí formas naturales con elementos míticos que integran la casa. En cada espacio se tienden a repetir diversas formas que se encuentran tanto en espacios internos como en externos: la serpiente como eje visual de la casa que nos conduce dinámicamente entre interior y exterior y el eclipse mostrando esta dualidad necesaria en la existencia de cualquier

organismo vivo. Sin embargo, esta integración con el medio se ve interrumpida con la clara disposición de O 'Gorman de integrar vegetación natural al mural mismo, pues ésta parece ser de colores dispares a la vegetación oriunda del Pedregal; el verde intenso, las plantas de hoja ancha y los pastizales que circundan el piso de la casa y se extienden a través del mural, no logran fusionarse con éste, a la inversa, sobresalen pareciendo ajenos.

Todo el mural ha sido elaborado con colores que permean el pensamiento sobre la tradición, pervivencia y vigencia de la forma: el color anaranjado, rojo-marrón, blanco, azul, verde y amarillo son aquellos que claramente identifican entre sí a otras obras de O 'Gorman encontrándolos en la casa Nancarrow -construcción anterior a esta casa-, o en murales posteriores como el Cuauhtémoc en Taxco, el mural del Balneario en Chile, y por supuesto en la propia Biblioteca Central; estos colores remiten a su uso aplicado en otros espacios y formas alejados temporalmente: en códices, esculturas y murales prehispánicos. Es así como se consigue liberar otro indicio sobre los márgenes ideológicos que circundan la casa, se trata de una incorporación de las formas pasadas a las presentes, de una armonía entre ellas no sólo en tanto a forma sino también en espacio.

Suponer con tan sólo una descripción que el edificio está recuperado no es suficiente, para dar una justificación más amplia de lo anterior se debe recuperar el sentido mismo de su devenir, el cual no solamente se guarda dentro de los conceptos de la arquitectura orgánica, sino en los del movimiento de la Integración Plástica y en la misma construcción de la Ciudad universitaria donde O 'Gorman fue participe. Ambos, son indicios de un encaminamiento por el realismo como una salida de la arquitectura

“abstracta” que pregonaba la década de 1950; la construcción de prismas sobre pilotes y edificios recubiertos de vidrio eran para O ‘Gorman, símbolo de ese frente capitalista que utilizaba materiales importados en lugar de los encontrados en el país. Esto fue principalmente uno de los detrimentos de la concepción y resultado de la Ciudad Universitaria donde O ‘Gorman trató de defender las idea de creación artística como producto de la colectividad en tanto ser histórico y geográfico:

La arquitectura de tendencia realista supone exactamente lo contrario a la arquitectura de tendencia abstraccionista. En la arquitectura realista el estilo no se impone, sino se produce en cada región como una consecuencia de la necesidad de expresión que por así decirlo, nace desde abajo como un proceso natural de la creación de la arquitectura como expresión colectiva. En la arquitectura realista los diferentes estilos indican diferencias de condiciones sociales y diferencias del medio físico natural; esto produce necesariamente diferentes formas de expresión con carácter nacional y regional (...) El regionalismo en la arquitectura realista es una característica propia y normalmente se realiza adaptando las formas de expresión al medio³⁶

En tanto a la integración de las artes, O ‘Gorman trató de consolidar el movimiento más que como un producto final integrado, como una sentencia a la división del trabajo que ese mismo sistema capitalista aplicaba para la producción, entonces no se trataba solamente del material, sino de su mismo manejo y transformación. El trabajo, visto como una labor integrada implicaba conocimiento que si era dividido no podría trascender. De esta forma, el trabajo armónico desde su concepción y producción entre artistas, arquitectos y los mismos albañiles, implicaba una manera de ser del producto final que presentaba en sí mismo la integración de las partes. Del mismo modo, esta integración recupera al medio. El lugar de emplazamiento cobra importancia al resultar un objeto permanente en la historia del hombre, el clima y el paisaje son lo único que

³⁶ Rodríguez Prampolini, Ida. *La palabra... Op. Cit.* p. 170-171.

permanece a través del tiempo, y por ende, resulta claro el porqué incorporarlo a la arquitectura.

Esta arquitectura que O 'Gorman propone en su casa y que representa un orden histórico confluyendo con uno natural, logra significar algo al comprender que los muros y la casa misma, se erigieron sobre la piedra que fue testigo del fin de una era, creando un sentido de la historicidad del hombre y su cosmos, de la armonía entre el hombre y su espacio natural. Entonces la casa crea en sí misma un nuevo significado no sólo como obra de arte total sino como obra humana; es el hombre pasado en su morada primigenia y al mismo tiempo es el hombre moderno encontrándose en un nuevo orden que en realidad se ha mantenido vigente pero olvidado, es el hombre que crea desde la nada y el todo, desde lo natural.

II

Entre fantasmas e imaginarios

Todo aquí es vulkanisch
Hannes Meyer

Una cuestión importante para analizar la casa estudio de Juan O 'Gorman es poder encontrar su inserción dentro del contexto de la arquitectura mexicana; pues si bien su creador la denominó como la primera obra de arquitectura orgánica mexicana, se debe plantear en primera instancia. si efectivamente fue la primicia de este orden en el país y si corresponde a los postulados de esta arquitectura.

La historiografía de la arquitectura moderna mexicana ha hecho una revisión formal del desarrollo de diversas escuelas y movimientos: se mueve de la arquitectura ecléctica al funcionalismo y al art Déco para de ahí trasladarse hacia la Integración Plástica, la arquitectura emocional y el rescate de la arquitectura prehispánica, de modo tal que pasa desapercibida la revisión de la arquitectura orgánica y de la arquitectura regional, tan sólo buscando vincularlas con alguna de las corrientes antes nombradas³⁷. O 'Gorman es el personaje a quien se siguen remitiendo como introductor de la arquitectura orgánica sin detenerse a revisar si no existían obras que pudieran nominarse también como tal anteriormente.

El contexto mexicano de la mitad del siglo XX responde en gran medida a la situación global que encaraba la Segunda Guerra Mundial. Económicamente las empresas crecieron para sustituir la importación de mercancía de otros países y en conjunto con la nacionalización del petróleo de años atrás, México comenzaba a ver crecer las cifras del

³⁷ Vid Noelle, Louise. *Catalogo guia de arquitectura contemporánea : Ciudad de México / Louise Noelle, Carlos Tejeda*. México, D.F. : Fomento Cultural Banamex, ca. 1993, 172 p.

producto interno bruto de aquél entonces. La creación de nuevas empresas y el creciente movimiento económico significaba entre otras cosas la construcción de nuevos espacios con determinadas características que remitieron a un mismo paradigma formal: el del estilo internacional. Éste no sólo funcionaba de manera práctica, económica y técnica a la industria, sino que también legitimaba a través de la forma, el poder de la modernidad.

Unos años antes, a principios de la década de 1940, ya había encontradas ciertas ideas sobre lo que la arquitectura perseguía en el país; según Villagrán³⁸ había dos posturas sobre la corriente arquitectónica alterna al funcionalismo que persigue lo propio y lo local. Primeramente podría conseguirlo a partir de una combinación de estructuras modernas y regionales y la otra más en apoyo de formas regionales y tradicionales de tiempos históricos pasados pero locales. Es totalmente vigente en ese momento, además de certero, el encuentro de diversos arquitectos con corrientes que difieren del funcionalismo. Es así como muchos arquitectos logran tener un acercamiento diferente a los que se producía institucionalmente, logrando en obras particulares un desarrollo formal más cercano a los lineamientos sobre lo regional y orgánico.

Se podría decir que en México, este tipo de arquitectura tuvo una presencia furtiva, cuando en realidad subsistía como parte de un imaginario constante entre varios arquitectos. Bajo los lineamientos expuestos por Frank Lloyd Wright, Juan O 'Gorman se aventuraría a ir en pos de una forma diferente a la establecida en su país, y así poder exhibirla y tratar de introducirla en el quehacer arquitectónico del mismo. Sin embargo, una revisión a la arquitectura que se construía durante la década de 1940 apunta a una fuerte experimentación que los arquitectos mexicanos habían abordado a partir de los

³⁸ “Ideas Regentes en la Arquitectura actual”, Villagrán García, José. *Arquitectura México* Num. 48, Diciembre de 1954, p. 194.

materiales y en algunos casos con las formas curvas³⁹. En el caso de la arquitectura orgánica se buscaba cumplir con ciertos lineamientos que Wright postulaba en Estados Unidos. En esta arquitectura, el construir se remitiría al sitio de emplazamiento, a los materiales que en él se encuentran y a su misma morfología; de ese modo el edificio, se integraría al medio sin problema alguno, no mimetizándose con él, sino denotando un sentido de pertenencia y arraigo al lugar. A diferencia de la arquitectura funcionalista, la arquitectura orgánica buscaría reivindicar la identidad del habitante y su libertad en el espacio. Por ello tiende a formas horizontales, donde no hay separaciones y el movimiento es dinámico. Por otro lado, el regionalismo sería la corriente que buscaba incorporar en la arquitectura, los materiales de cada región donde se construía, imperando en su uso la adaptabilidad de ellos a las condiciones climáticas del lugar. Además, el material correspondería al rescate de la técnica tradicional, de manera que el regionalismo abogó por una mirada al pasado para revitalizarla y reactualizarla en la arquitectura.

En ese momento, el estilo internacional formaba parte del fenómeno arquitectónico de la modernidad, su protagonismo evitaba que el espectador o habitante volteara la mirada hacia la construcción de espacios que se conducían por otros preceptos distintos. Por otro lado, también prevalecía la participación de arquitectos extranjeros

³⁹ Una revisión a la revista *Arquitectura México*, *Arquitectura y Decoración*, *Revista Espacios*, *Arquitectura de Excelsior*, entre otros; otorgó la posibilidad de construir un imaginario sobre la arquitectura orgánica y regionalista que ya se hacía en México años atrás de que O'Gorman construyera su casa de San Jerónimo. Es importante ver las formas y líneas ideológicas que las revistas creadas por ciertos grupos de arquitectos construían, entendiéndose que a pesar de las diferencias entre determinados grupos, había obras notables que todos exponían o a las cuales dedicaban un par de notas para difundirlas. Años más tarde, al inicio de la década de 1950, la revista *Arquitectura México* da un giro muy notorio por la apuesta definitiva del estilo internacional como la arquitectura moderna mexicana, suprimiendo algunos de los artículos que tenían que ver con la arquitectura orgánica e incluyendo algunos otros que mostraban a arquitectos discípulos de Wright como Richard Neutra, pero en su lado más internacionalista o funcional. Sin embargo, hay constantes apuntes de la Integración Plástica como el medio que predomina en la nueva arquitectura y que la dota de un ser nacional y entidad artística.

dentro del contexto mexicano, quienes trajeron a colación ideas muy fuertes sobre el regionalismo y el organicismo; Max Cetto, Hannes Meyer e inclusive Richard Neutra, tuvieron entonces, una participación importante en la búsqueda de nuevas formas arquitectónicas en el país, ya fuera a través de construcciones y proyectos tangibles, su participación en conferencias o la difusión de artículos en diversos medios de publicación.

Desde 1938, en la revista *Arte y Decoración* ya se encontraban como participantes de la publicación hemerográfica, Richard Neutra y Hannes Meyer, (que ya habían expuesto anteriormente desde sus trincheras su preocupación por la arquitectura regional) quienes comentaban notablemente sobre elementos como el clima y las condiciones naturales. No es coincidencia que ciertos artículos con autoría de arquitectos mexicanos y con temáticas muy cercanas a los lineamientos regionales, aparecieran en la revista bajo su colaboración⁴⁰.

Para 1942, Hannes Meyer publicó en *Arquitectura México* un primer artículo en la vida de esta revista sobre regionalismo, en el que expone dos cuestiones principales sobre la arquitectura moderna de corte regional: la pervivencia de la tradición y la técnica constructiva vinculados por los materiales de la región. En este pequeño escrito presenta de forma masiva a la comunidad de arquitectos mexicanos, el cómo la arquitectura deviene de formas históricamente vigentes, de la técnica artesanal y cómo es que la construcción de estos espacios es resultado democrático de la diversidad de culturas

⁴⁰ Es un ejemplo el artículo “La casa habitación Rural: la arquitectura de Bejereque en el estado de Guerrero” Carlos Tarditi., *Arquitectura y decoración* Num. 13, Diciembre 1938, p. 289-306. En dicho artículo se hace una recuperación de las técnicas de construcción de la zona de guerrero para la construcción de sus viviendas en base a un entramado de varas tejido sobre troncos de árboles hundidos en el suelo y que luego se cubre con un aplanado de lodo, el arquitecto hace énfasis en las condiciones insalubres en las que vive esta comunidad pero le sorprende la capacidad de adaptar formas naturales como los troncos de los árboles y las ramas para sus construcciones y confección de muebles.

regionales de una localidad; también identificando una tercera cuestión que servirá como eje de la arquitectura que comenzaba a gestarse en el contexto mexicano: la importancia del paisaje, ya que el arquitecto es quién tiene el trabajo de adaptar la construcción al terreno y de conciliar el edificio con el paisaje⁴¹.

A partir de estos elementos se podrá hacer una revisión a las obras particulares de distintos arquitectos que buscaban reunir tanto tradición, material y paisaje en un mismo edificio para transmitir dentro de la modernidad, una nueva línea en la arquitectura que se legitimara no a través de la tecnología o el bajo costo, sino de su relación con la historia y geografía de donde se produce.

En la revista *Arquitectura México* comenzaron a exponerse construcciones con ciertas características donde el uso de los materiales, aunque muchas veces siguió siendo el concreto y acero, se comenzó a acercar a una estética más natural y a un empleo de la madera y la roca encontrada en los terrenos adyacentes a la construcción. En muchos casos hay también una preocupación por incorporar el edificio al medio natural, mientras en otros se busca rescatar las técnicas pasadas de construcción en torno al manejo de los mismos materiales. El construir con los insumos encontrados en cada región, correspondía al conocimiento que los habitantes de tal lugar tuvieron sobre la materia, pues su modo de transformarla provenía del uso de sus propias técnicas constructivas que se habían mantenido e incorporado a las necesidades modernas. Es así como algunos arquitectos se ocuparon de revisar los poblados localizados en parajes y cerros mexicanos que ocupaban la madera, la piedra y el adobe para sus edificios con determinada técnica,

⁴¹ “El regionalismo en la edificación de la vivienda suiza”, Hannes Meyer. *Arquitectura México* Num. 7. Abril de 1941, p. 7.

que además de ser ejemplo de la destreza de la mano humana, también representaba la pervivencia de la tradición del propio pueblo sobre sus modos actuales de vivir.

En el ámbito moderno, se construyeron edificios que tal vez no ocuparan en su totalidad las técnicas constructivas de los pobladores de la región, pero sí se encargaban de defender a los materiales y usarlos para buscar una armonía entre la forma natural y la forma edificada como bien lo postula la arquitectura orgánica. Fuera regionalismo u organicismo, los arquitectos mexicanos comenzaban a tener una fuerte preocupación sobre la incorporación del material del medio en la arquitectura. Como en el funcionalismo, se notan diversos grupos que ocupan esta preocupación de la materia para vaciarla sobre diferentes moldes; por un lado para caracterizar el rasgo de arraigo e identidad y conjuntarlos con la tradición, y por el otro, tomar la materia para constituir una armonía con el medio. No es objeto hacer un análisis minucioso sobre todas estas obras, pero sí vale la pena hacer un recorrido por ellas para reflexionar sobre las líneas de pensamiento que existían en torno a la arquitectura y a la par del pensamiento funcionalista y racionalista.

Enrique de la Mora construyó una casa en Acapulco en 1943, la cual se adapta al terreno accidentado y donde los materiales se acoplan al clima de la región y a las cualidades naturales del medio; en la descripción de su casa, resalta la importancia que el arquitecto busca darle a la armonía de toda la composición, buscando en las plantas, los materiales y los muebles, una relación que fuera unívoca entre ellos⁴². En el mismo año se exponen unos Bungalows en Toluca que siguen esta misma línea y la Residencia en San Ángel del Arq. Luis Guillermo Rivadeneyra, donde el uso de la piedra y madera van a encontrarse en contraposición con el del acero y vidrio.

⁴² “Casa en Acapulco”, Enrique de la Mora, *Arquitectura México*, Julio de 1943, Num. 13, p. 152.



Fig. 14. Bungalows campestres.
Toluca. Artecnicia Arquitectos ,1943.



Fig. 15. Casa en Lomas de Chapultepec,
Mario Pani, 1947.



Fig. 16. Casa Cetto. Max Cetto.
Jardines del Pedregal. 1949



Fig. 17. Escuela Rural, Guerrero.
Enrique del Moral 1946

Augusto Pérez Palacios, creador de una de las obras que también lograría recoger la tradición en tanto a técnica, material y forma en el Estadio Universitario, ya tenía una relación propia con el arquitecto Alfred Browning Parker discípulo de Wright. Esta relación daría como resultado la construcción en 1946⁴³, de una casa que tomaría la piedra y madera como elementos predominantes en su construcción para darle un poder mimético con el terreno donde se construía. A pesar de sus volúmenes prismáticos interpuestos unos sobre otros, la casa no haría una irrupción abrupta sobre el espacio, sino se conjugaría creando una armonía entre ellos.

Hacia 1945, se presentó en la revista *Arquitectura México*, al Hotel y Balneario en San José Purúa, Michoacán construido años atrás. Su planta curva adaptada al terreno elegido marcó la espacialidad de los edificios, albercas, y aguas termales también en disposición ondulante. Jorge Rubio y nada menos que Max Cetto serían los creadores de este espacio que logró consolidar la relación entre tradición y modernidad. Rubio por su parte también tuvo obras individuales que siguieron con esta preocupación sobre el paisaje, materiales y tradición como en su casa de campo en Cuernavaca y otra casa en el mismo lugar elaborada en conjunto con Mario Pani. También construye casas que en forma son parte de un discurso ideológico organicista, pues cuenta con esa conjunción armónica entre el espacio natural, la casa y los materiales; su casa en San Ángel⁴⁴ podría considerarse perfecto ejemplo de cómo la arquitectura orgánica de Wright estaba incidiendo en la construcción de la nueva arquitectura mexicana, que claramente se comenzaba a diferenciar de la elaborada un par de años atrás.

⁴³ *Arquitectura y lo demás*, Abril-Agosto 1946, Num. 9. p. 61.

⁴⁴ *Vid Arquitectura México* Num. 26, Enero de 1949, p. 20. La Casa Cetto está ubicada en calle del Agua 130 en los Jardines del Pedregal, México DF, fue construida en el año de 1949 y actualmente alberga las oficinas de la Dirección General de Patrimonio Universitario de la UNAM.

La conexión entre las estancias y recámaras, la conjunción de los muebles y los materiales de los mismos, la centralidad de la chimenea de tabique, el dinamismo en el espacio y su interacción entre interior y exterior, eran lineamientos que se verían en repetidas ocasiones en las obras de diferentes arquitectos; sin embargo, a pesar de tener esta relación estrecha con la ideología organicista la implicación sobre el material de construcción era más fuerte como expresión regional del lugar donde se construía, más que mera continuación que brindara en términos de Wright, plasticidad⁴⁵ al conjunto.



Fig 18. Detalle de la entrada, “Casa-Cueva de la Era Atómica”, Sierra Leona 374, Lomas de Chapultepec, Arq. Carlos Lazo, 1948.

Carlos Lazo fue también protagonista importante de este paso por la experimentación orgánica. La creación de sus casas cueva constituyen el antecedente primordial a lo que O’Gorman construirá años después. Esta arquitectura atómica devino en apuntes sobre la

⁴⁵ Wright, Frank Lloyd, *Frank Lloyd Wright on architecture: selected writings 1894-1940*/ introd. Frederick Gutheim. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1941. 275p., p. 178.

energía y su dinamismo en el espacio; y a pesar de tener un claro acercamiento a la obra de O ‘Gorman, no debería reducirse a ser éste el único antecedente formal, pues la intención de Lazo era diferente para la producción de su arquitectura. En el caso de la casa de Sierra Leona, parece haber efectivamente, un acercamiento más íntimo con el organicismo norteamericano que la casa que O ‘Gorman construye más tarde. Este uso de la curva como elemento primordial que parte de un centro para dar cabida a todo lo demás, uniría el pensamiento propio de Lazo con los principios y fundamentos de lo orgánico. Es caso aparte el pensar cómo esta obra no fue habitada, al igual que la de O ‘Gorman. La casa de Lazo se resistió a poderse utilizar como morada; sobre la residencia de Sierra Leona se escribió que los dueños “están espantados con la belleza de la nueva casa que han decidido no habitarla y sólo la contemplan desde la enorme mansión kikoleta (sic) que un arquitecto menos complicado les ha cometido enfrente de la cueva civilizada”⁴⁶, lo cuál remite nuevamente a pensar en la casa como una obra contemplativa más que utilitaria.

Años mas tarde, esta inquietud sobre el uso del material local en la arquitectura comenzaría a permearse en los protagonistas de los círculos de arquitectos; Mario Pani y Enrique del Moral construirán para 1947 un par de casas en Lomas de Chapultepec que formalmente no diferían mucho de la composición de la arquitectura funcionalista e internacional, pero en tanto a los materiales utilizaban piedra y ladrillo rojo de barro cocido combinados con concreto. Esto comenzaba a direccionar a la arquitectura mexicana a un campo donde la importancia del material ya más que experimentación o inquietud era una necesidad para proyectar en el edificio cierta importancia: en algunos

⁴⁶ *Novedades*, Domingo 14 de Abril de 1948, p. 2, sección “Personajes y Lugares” en AGN, FCLB, exp 47, p. 79.

casos como se ha visto, pareció ser que este uso del material exploraba las cabidas organicistas a través de permearse con el espacio donde se construía; mientras que en otros, el material constituía por sí mismo una potencia del espacio de construcción, no se buscaba entonces una continuidad del paisaje como Wright exponía, sino un uso de la materia como expresión de la tradición. Es una sorpresa encontrar en la historiografía al regionalismo y organicismo mexicano como propuestas tenues, sin fuerza y sin fin determinado. Pareciera que ninguna cuenta con un arraigo concreto a la ideología y a las formas arquitectónicas, por lo cual se prefiere no hablar sobre éstas o encasillar algunas obras en determinadas corrientes donde compartan directrices.

En el caso del regionalismo, resulta curioso anotar definiciones como “un arquitecto cuando quiere ser “regionalista” no le queda sino inventar las tradiciones que no comparte, y convertir su obra en una escenografía de folclorismos más o menos lograda, en una superchería”⁴⁷, como si buscaran exaltar un mexicanismo que cae en clichés, representaciones y estereotipos.

Poco se habla sobre la importancia de la tradición no sólo en el material, sino en el trabajo; se remite a pensar en la arquitectura regional como un movimiento que tuvo mayor preponderancia en las obras de Luis Barragán⁴⁸, como si se tratara de una figura aislada del gremio. Se le ha presumido de tener una mayor agudeza para resolver los problemas formales en tanto a la arquitectura que vinculara la tradición con la modernidad meramente mexicana. Esto parece ser un ejemplo reduccionista de lo que en realidad sucedía en los círculos de arquitectos, pues tal vez no se pudo generalizar este

⁴⁷ González Cortázar, Fernando. *La arquitectura mexicana del siglo XX*. México, D.F. : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, 530 p. il., p. 164.

⁴⁸ Luis Barragán fue un Ingeniero y arquitecto tapatío ganador del premio Pritzker. Es conocido por obras como las torres de Satélite y el fraccionamiento de los Jardines del Pedregal. Su obra se ha estudiado bajo los parámetros del regionalismo y el lirismo en la arquitectura.

movimiento regionalista para formar un grupo sólido que se distinguiera entre los demás, pero sí aparecieron obras que lejos de ser experimentales, ya definían ellas mismas los presupuestos de lo regional que se encontraban caminando sigilosamente en el país.

La arquitectura que O'Gorman realiza tras su viaje a Estados Unidos se acerca un poco a estos encuentros que habían tenido sus compatriotas durante la década de 1940. En esta nueva arquitectura marca una pauta que diferencia sus creaciones, de las formas que repudiaba años atrás sobre la arquitectura incorporaba a las formas pasadas como ornamento a las modernas, haciendo una especie de arquitectura de revival que no era vigente para la sociedad. Tras su viaje, este rescate de las formas prehispánicas comenzó a hacerse vigente en sus edificios y murales, acercándose a esta corriente no de revival sino de rescate de lo prehispánico para conminarlo a nuevas direcciones formales. No buscó traer hacia su contexto elementos formales que ya no pudieran corresponder con él, no se trataba de decorar los edificios con motivos prehispánicos para dotarlos de una mexicanidad, y difería totalmente de escenificar a las construcciones para condecorarlas de mexicanas; se trataba en suma de recuperar estas formas, motivos, colores, materiales y técnicas constructivas como ejes de trascendencia, como conceptos que implicaban un vaivén en la forma: eran vehículos mediadores entre el pasado y el presente para pervivir lo que siempre ha sido mexicano y recordarle al espectador la herencia de las culturas mesoamericanas en el país. Dichas características habían sido previamente abordadas ya por otros arquitectos, siendo Manuel Amabilis uno de los protagonistas que afirmaba: “Nos enseñaron que es necesario hacer intervenir la pintura en la escultura y en la arquitectura, porque es la naturaleza polícroma por excelencia; nos enseñaron que la simetría diagonal genuina de esas artes, es la que mejor expresa nuestra exuberante

naturaleza americana”⁴⁹, un genuino pensamiento de lo que arquitectos y pintores pensarían dentro del movimiento de Integración Plástica y que pocos de ellos lograron explotarlo de manera fiel, esa integración que abogaba también por el trabajo colectivo que desde su concepción lograría la forma integrada; en mucho la Integración Plástica se conjugaba a la perfección con estas concepciones realistas sobre la forma donde la producción artística y arquitectónica lograría ser el reflejo del pueblo –de su Historia- y sus necesidades. Además el movimiento constituía también, un frente contra aquellas formas industrializadas y estandarizadas que para O ‘Gorman representaba la división del trabajo. En tanto al muralismo, es decir, la aplicación de pintura realista fue una especie de salvamento a la crisis de la arquitectura moderna y que refleja la pérdida de la novedad y el agotamiento de la forma. Esta síntesis de las artes se relacionaría ampliamente con el arte realista que O ‘Gorman postulaba a partir de un realismo doble: “1) Realismo en el tema, es decir (por lo que hace a la arquitectura) en la interpretación mecánica funcional del programa de necesidades que tiene que satisfacer como albergue, y 2) realismo en la forma de expresar ese mismo tema”⁵⁰.

Sin embargo, más que buscar una vía en la Integración Plástica, la historiografía ha posicionado también a la casa de San Jerónimo bajo regímenes de rescate de las formas prehispánicas y sin hacer mayor análisis repiten las palabras de O ‘Gorman promulgando que la casa es orgánica pero también rescata la herencia formal del pasado⁵¹. No se niega que esto no sea verdad, sino es cuestión importante ver que más hay detrás de las palabras de este personaje y poner en tela de juicio su especial acepción

⁴⁹ Amábilis, Manuel. *La arquitectura precolombina en México*. México: Orión. 1956. Manuel Amábilis (1886-1966) fue un arquitecto yucateco conocido por su experimentación en sus obras con las formas neomayas donde destaca el Pabellón de Sevilla de 1929.

⁵⁰ Vid O ‘Gorman, Juan. “En torno a la Integración Plástica”, *Espacios*, Num. 16, Julio 1953.

⁵¹ González Cortázar, Fernando. *Op. Cit.*, p. 43-45.

por el organicismo cuando en su obra encontramos más sobre sus propias ideas del realismo –e inclusive del surrealismo- además de los postulados regionalistas de la arquitectura alemana.

Del organicismo al regionalismo alemán

Este vaivén entre ideas de lo orgánico, tradición, forma y materiales hacen que la mirada vire hacia un terreno que podría dar una explicación más certera de la arquitectura de O ‘Gorman y su casa-estudio. No se podría considerar solamente el viaje de O ‘Gorman con los Kauffman como parte aguas de su pensamiento en torno a la arquitectura, se deben tocar relaciones más profundas y estrechas con otros personajes y acercamiento a otras escuelas de pensamiento con las que O ‘Gorman se encuentra vinculado directa o indirectamente. La ya conocida relación con Diego Rivera da una buena pista de cómo en su pensamiento comienza a haber una preocupación ávida por lo prehispánico, su participación en el Anahuacalli sería un comienzo para experimentar este nuevo paradigma que afectaba a diversos intelectuales y artistas; sin embargo lo que siempre la historiografía ha pasado por alto y que de forma tan cercana estuvo en la vida de O ‘Gorman fue su relación con la escuela alemana a través de dos figuras trascendentales en la vida artística del país.

La persecución nazi traería a América a los grandes maestros y directores de la Bauhaus: Walter Gropius, quien se alojaría en Harvard; y Mies Van der Rohe, también elegiría Estados Unidos como destino; mientras que a México llegaría el polémico director de la escuela alemana, Hannes Meyer; y el heredero de la escuela alemana regionalista y expresionista, Max Cetto.

Fue en 1938 cuando Hannes Meyer llega a México después de una breve estancia en la URSS y tras la disolución de grandes grupos de intelectuales y artistas alemanes perseguidos durante la Segunda Guerra Mundial. No es intención del presente escrito exponer las razones por las que Meyer llega a México o inclusive el por qué no puede desarrollarse como arquitecto mientras otros exiliados sí lo hicieron. Sin embargo, su presencia en nuestro país tuvo un efecto diferente, más ideológico que formal donde seguramente generó un cambio radical en algunas mentes aún jóvenes. No obstante, años antes se había postulado al igual que O'Gorman en las líneas de la técnica sobre la estética aniquilando cualquier rasgo de forma ecléctica en la arquitectura; de forma similar al arquitecto mexicano, Meyer deja a un lado estos preceptos para tomar al regionalismo como nuevo camino y al no encontrar cabida en la arquitectura, se refugia en la plástica. El arquitecto alemán pensaba, como más tarde lo haría O'Gorman, que el estilo internacional era símbolo del aniquilamiento de la forma regional por parte de la industrialización, donde se buscaba homogeneizar las formas sobre la producción individual. Y qué curioso que dicho pensamiento se gesta justo cuando las líneas industriales del Fordismo estadounidense van cobrando fuerza como motores de la economía norteamericana; la producción en masa implementada por Ford, sublevaba el valor de la máquina sobre el humano, imponía un régimen de división del trabajo para una producción más rápida y barata para que finalmente los obreros se ocuparan en hacer solamente una cosa sin conocer el resto del proceso; la división del trabajo simbolizaba en sus entrañas, la división del conocimiento. Años más tarde O'Gorman lanza fuertes críticas sobre estas divisiones y sus repercusiones en el producto final, se levanta contra esta industrialización capitalista que impone el valor monetario sobre la calidad de vida

obrero y de los productos mismos. Es este pensamiento el que impera en las ideas sobre la Integración Plástica, donde el modo de hacer busca integrar tanto en concepción como en producción; las ideas artísticas, plásticas, técnicas y arquitectónicas sobre el objeto.

En el mismo año, llega a México Max Cetto, discípulo del gran exponente de la arquitectura expresionista Hans Poelzig y colega cercano del director de la Bauhaus Walter Gropius. Cetto viaja a Estados Unidos para encontrarse con este último; es ahí donde experimenta de forma más fuerte con el paisaje y la arquitectura junto con Richard Neutra. Cetto dejaría en el país gran cantidad de obras que requieren de una atención minuciosa y muy necesaria para pensar en el impacto que su ideología técnica y formal pudo repercutir en otros arquitectos. En este sentido, tanto Meyer como Cetto, tuvieron alguna relación con O'Gorman, en el caso de uno solamente lejana; en el caso del otro fue tan estrecha que el compadrazgo fue una excusa más para consolidar la relación.

El primero, Meyer, no empataría con O'Gorman en ningún momento a pesar de tener ciertas ideas similares y de trabajar en el Politécnico Nacional de México en programas de estudio con enfoques muy parecidos; el segundo, trabajaría de cerca con muchos arquitectos mexicanos, la escuela alemana que traía consigo en conjunto con su cercanía a la escuela norteamericana por su estancia en Estados Unidos y su trabajo con Neutra se incorporarían a la perfección en los trabajos de Luis Barragán, Jorge Rubio y el propio O'Gorman. Es justamente éste el meollo que podría abrir una nueva pauta en el entendimiento de este tipo de arquitectura y de cómo a pesar de sus relaciones ideológicas con los arquitectos mexicanos, formalmente no se pudo consolidar una nueva corriente frente a las demás en boga. En el caso de Hannes Meyer, el arquitecto aboga por

un regionalismo, ya que es lo que podría salvar a la arquitectura de un ecléctico estilo internacional. El regionalismo no sólo dotaría a la arquitectura de una nueva concepción ideológica, si no de un acercamiento entre el usuario y el mismo paisaje, se trata de buscar en aspectos formales una armonía con el medio donde se construye, lo cual se logra en parte al aspecto técnico de la obra donde los sistemas constructivos y los materiales a utilizar van a dotar a la arquitectura de la tradición de la región donde se construye.

Max Cetto, al lograr validar su título de arquitecto en México, no consigue construir obras de carácter público como lo hizo en Alemania; sin embargo, consolida su labor en México con la construcción de casas habitación, labor para nada sencilla que constituía establecer una relación entre el comprador de la obra y la visión del arquitecto. Ésta última se había logrado adaptar a la nueva visión de la arquitectura por encontrar su mexicanidad en fondo y forma. Sus casas conjuntan la forma moderna y funcional con el uso de los materiales locales, ya fuera en su casa de Tacubaya, donde utilizó cantera rosa proveniente de la Villa de Guadalupe; o en Tequesquitengo, donde consolidó la conformación del paisaje y la arquitectura a través del uso de la piedra de cantos y barro tomados del propio terreno, además de adaptar la planta del edificio a las cualidades del terreno.



Fig. 19. Casa Quintana en el Lago de Tequesquitengo, Max Cetto, 1947.

Cetto mantenía su herencia alemana pero claramente había repercutido en él su estancia en los Estados Unidos y más directamente su trabajo con Richard Neutra, de quien se debe al menos hacer mención sobre su concepción de la arquitectura. Neutra también postulaba ciertos fundamentos sobre lo orgánico, pero muy bien diferenciados de los de Wright. El habla de lo orgánico en tanto a cuestiones fisiológicas que deben ser atendidas formalmente con lo que el sujeto interactúa. Se trata de crear un ambiente que complete todas y cada una de sus necesidades subjetivas: “Las reacciones humanas son en el fondo, venerablemente antiguas(...)No por otras razones que las exigencias orgánicas que deben ser observadas, examinadas probadas, diseñamos el medio ambiente.”⁵². Por ejemplo, en cuanto al espacio doméstico, se buscan diversas impresiones sensoriales como las olfativas, por ello la importancia de un jardín cuya vida orgánica genera olores singulares que provienen directamente del suelo; al mismo

⁵² “Mi pensamiento, inquietudes, esperanzas” Richard Neutra, *Arquitectura México* Num. 66, Junio 1959, p. 88.

tiempo, este espacio genera un deleite visual, un descanso de la vida externa, una contemplación ante lo natural. La piel, siente la brisa y humedad del *microclima* que se ha creado a partir de la adaptación del espacio humano al natural y también siente al interactuar con todo lo que lo rodea, creado o no por él. También menciona el despertar del cuerpo, el movimiento que ocurre con el desplazamiento, las diversas sensaciones al subir o bajar escalones, al recorrer pasillos o al abrir una ventana y finalmente, la visión sobre la casa, “vemos la casa no meramente por verla sino que la vemos de modo de actuar sobre la visión misma”⁵³, hay una excitación de los sentidos al habitar un espacio construido a conciencia para despertar algo en su habitante o visitante. Neutra, afirma que el arquitecto o bien el diseñador, conoce el ojo y los sentidos de los sujetos, por lo que sabe cómo puede jugar y estimular los sentidos de éste a través de formas y colores distintos.

Como se ha notado, 1938 un año bastante curioso en distintas vías y más para la cultura mexicana, sin embargo es aún más curioso que justamente este año durante la Conferencia de Arquitectos Mexicanos en la que participó Hannes Meyer, el alemán sentenciara el tipo de arquitectura que en ese momento se hacía en México, refiriéndose nada más y nada menos que a la construcción de escuelas, labor que Juan O ‘Gorman había desempeñado durante esa década, pues en palabras de Meyer:

Bajo la máscara de un pretendido “modernismo”, EL EDIFICIO ESCOLAR, situado en lo más profundo de la selva es ejecutado en concreto, cuando seguramente la madera y el adobe como materiales locales hubieran permitido una

⁵³ “El ejercicio de la arquitectura”, Richard Neutra. *Arquitectura México* Num 53, Marzo 1956, p. 49.

solución arquitectónica más económica y más natural. Todo porque una empresa de construcciones quiere sacar dividendos máximos!⁵⁴

Es aquí cuando comenzamos con uno de los primeros indicios de una corriente arquitectónica que se insertaría a la perfección en el contexto mexicano, una corriente que estaba preocupada por contar con un estilo moderno pero adaptado al lugar de construcción, mientras que la arquitectura internacional pensaba que la necesidad del ser humano de habitar un espacio, es siempre igual en todas partes del mundo y por lo tanto la forma de la arquitectura debía ser igual en distintos lugares, las condiciones no son las mismas en tanto al clima, suelo y materiales.

Es la tradición lo que difiere entre este regionalismo con el organicismo de Wright y Neutra, es este arraigo al pasado y su adaptación y expresión del presente lo que predominará en el fondo de la arquitectura para poder vincularla al quehacer humano. Es generadora de una identidad propia y colectiva a través de este reconocimiento del habitante sobre la obra y al mencionar habitante, debe pensársele como ser histórico, resultado de la potencia que ha ejercido el pasado sobre él.

En lo orgánico, el todo es a la parte y la parte es al todo, en tanto que lo regional no es sólo el material que se utiliza, va por un trasfondo ontológico donde el hombre forma parte de la entidad y cómo es que dentro de su contexto el hombre se adapta a esta entidad. Es la voluntad quien actúa, el habitante bajo una formación cultural específica forma un empuje, una potencia para que pueda ser parte del espacio y pueda fungir cómo algo dentro de él, y que se expresa a partir de la materia. Finalmente la casa como entidad

⁵⁴ “La formación del arquitecto” Hannes Meyer. conferencia dada en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Academia de San Carlos el 29 de Septiembre de 1938, *Arquitectura y Decoración* Num. 12, Octubre 1938, p. 232.

es una entidad histórica, tiene un valor histórico debido a la conciencia de gusto de una colectividad, la cual enlaza esa casa con la tradición.

Al hablar de regionalismo y organicismo se debe entender el contexto de cada país, lo cuál haría de cada corriente algo diferente a la original surgida en determinado espacio; en este caso la interpretación que hicieron los mexicanos-incluyendo a O 'Gorman- de dichas corrientes. En la casa de San Jerónimo, O 'Gorman no se apropia del lugar como tal al utilizar la roca para construir su casa, sino que adapta el lugar a partir de una idiosincrasia de estar habitando ahí, adaptando tanto a la región y a la casa que adaptan a su vez lo mexicano. Pero es un mexicano que no es universal, sino un mexicano que va cambiando de región, es decir un mexicano local. O 'Gorman se encuentra a sí mismo buscando a través de sus diversas obras lo verdaderamente mexicano en un espacio local, a diferencia de los demás arquitectos que buscan la identidad de lo mexicano en un espacio universal.

Al pensarse con detenimiento, no sería apropiado que México al ser un país con una cultura y economía tan diferente entre sí, pretenda hacer una arquitectura mexicana que homologue las partes del todo ya que lo mexicano es algo heterogéneo:

estos caracteres de identidad que provienen de un ambiente físico son fáciles de percibir (...) los materiales naturales de construcción generan rasgos de identidad muy perceptibles; pueden servir de ejemplo las mamposterías de adobe, tepetate, piedra, ladrillo y las techumbres de palma o teja. Los factores ecológicos determinan niveles de identidad regionales o locales, no nacionales⁵⁵.

Así, esta peculiaridad de la multiplicidad ve a lo mexicano por su vastedad de colores, texturas y formas a través de imágenes de distintos lugares, costumbres y rostros;

⁵⁵ Yáñez, Enrique. *Del funcionalismo al post-racionalismo : Ensayo sobre la arquitectura contemporánea en México*. México : UAM, Unidad Azcapotzalco, 1990, 326 p., p.73

O ‘Gorman buscará esta mezcla de formas para unir las entre sí dentro de una nueva arquitectura que una entre sí las demás formas de arte, entonces será por sí mismo un ejercicio de integración que reúna todos los valores antes mencionados.

Los Materiales

Siguiendo la línea del ejercicio particular dentro de las publicaciones periódicas mexicanas⁵⁶, se puede notar una preocupación por los arquitectos mexicanos a partir de los materiales. El primer número de la Revista *Arquitectura México* tiene como primer apunte una encuesta elaborada por Vladimir Kaspé a cuatro arquitectos: Georges Gromont, Roux Spitz, Auguste Perret y Le Corbusier. Entre las preguntas que presenta hay algunas que siempre han sido prioritarias para los arquitectos como el lugar que ocupan en su quehacer, características estilísticas y técnicas o nuevas tendencias, sin embargo hay una que salta a la vista por ser la única que toca un punto totalmente diferente a las demás abordadas, cambia rotundamente la estructura de la encuesta y presenta una problemática que había comenzado a surgir en torno a los materiales de construcción para la nueva arquitectura: ¿Qué función asigna usted hoy a la piedra?⁵⁷. Es importante ver como hay ideas que mantienen tanto a funcionalismo como organicismo en un estrecho vínculo, dónde el diálogo entre ambas escuelas se haga común en las formas de concebir el espacio. Dispongo hacer mención de dicha encuesta ya que la pregunta y respuestas sobre la piedra es un valor que se le está dando al material local y por ende a la tradición en la técnica constructiva por sobre las nuevas formas de construcción. Una década después del conocido debate sobre el funcionalismo entre la

⁵⁶ *Arquitectura México, Arquitectura y decoración, Tolteca, El arquitecto, Excélsior, El universal.*

⁵⁷ “Encuesta”, Vladimir Kaspé. *Arquitectura México* Num. 1, Diciembre 1943, p. 5.

vieja y nueva escuela, sorprende cómo se busca la tradición de la arquitectura en ciertos niveles.

La naturaleza tiene un orden que le es propio, pero se presenta al hombre como caótica, confusa y accidental. Por ello, se busca comprender dicho orden para otorgarle uno nuevo y humanizarla. Sin embargo, cada corriente arquitectónica a lo largo de la historia ha buscado de diferentes maneras dotar este orden; y particularmente, se debe mencionar el cómo se consolidó este pensamiento sobre lo natural y lo humano en la arquitectura dentro del contexto de la casa de O'Gorman.

Este orden natural ya humanizado, se traslada a la casa del arquitecto donde partiendo de la primicia donde la casa debe construirse de adentro hacia fuera, primeramente se ajusta a lo ya dado por el orden natural: la cueva y el terreno. En seguida, adopta el material oriundo para construir, lo moldea para un fin específico y finalmente, no rompe la estética del paisaje pedregoso sino lo acoge y lo incorpora en la materialidad de la casa; consolida así, una firme diferencia con lo que hacia Barragán apenas unos metros adelante en la entrada a su fraccionamiento⁵⁸. En esta casa en particular, O'Gorman menciona:

Estas formas curvas determinaron el trazo curvo de la planta de la casa sobre el terreno. Si observamos también el Pedregal como paisaje terrestre, veremos picachos y curvas de forma irregular. En muchos casos se destacan contra el cielo las siluetas de crestas de piedra con formas extrañas, angulosas y puntiagudas. Estas formas quebradas y agresivas del paisaje determinaron la apariencia y el carácter de la arquitectura de la casa, que al humanizarse

⁵⁸ El siguiente capítulo abordará el tema del Pedregal de San Ángel como punto clave del crecimiento urbano de la ciudad de México.

adquieren una calidad fantástica, sobre todo en los remates de los muros recortados contra el cielo⁵⁹

Esta característica nos remite a hablar del material principal de la edificación: la roca volcánica extraída de los alrededores y utilizada para construir un refugio. En un nivel simbólico la roca constituye algo no vivo pero tampoco algo muerto, aunque sí generador de vida, pues contiene los minerales necesarios para dar lugar a la formación de plantas y diversos organismos, la piedra es un material sin forma definida que puede conformarse en caracteres simbólicos a través de su transformación, es resistente a cualquier inclemencia y denota al edificio también su misma cualidad de imperecedero. Más aun, la piedra del lugar donde construye O 'Gorman, se ve como una potencia histórica de lo que miles de años atrás guardó el Pedregal de San Ángel; sus rocas provenientes de una explosión volcánica, son el testigo y ruina de la Historia.

Prosiguiendo con la dialéctica entre el O 'Gorman funcionalista y el "orgánico", podría decirse que hay un cambio significativo en el uso de los materiales y de la ornamentación. Durante sus años en el funcionalismo, O 'Gorman abogaba por los nuevos materiales de construcción y su novedosa aplicación, de este modo le proveía desnudez al edificio, al tiempo que lo relacionaba con la ingeniería en búsqueda de las nuevas tecnologías; como es bien sabido, esto cambiará más tarde cuando en la construcción del Anahuacalli, de la Biblioteca Central y de su casa-habitación, donde utilizó la técnica de construcción del concreto armado pero complementándola de una mampostería novedosa con roca provenientes del Pedregal; con estos materiales y el uso de la técnica, buscaría la relación simbiótica de la arquitectura con la pintura y escultura.

⁵⁹ Luna Arroyo, Antonio. *Op. Cit.* p. 295

O 'Gorman encontraría en la piedra una plasticidad, donde los materiales connoten al edificio de una misma sustancia, y el suelo parezca hacer nacer los muros, de modo que los materiales se encuentren entre sí no como extraños, sino como necesarios entre ellos. Ésta deviene a su vez de las técnicas constructivas, la cual en O 'Gorman le proporciona una calidad en la integración plástica en cada uno de sus edificios, la plasticidad es llevada más allá de la constitución de la casa como arquitectura y la deviene como obra artística con la inserción del mural. Sin embargo habrá que tomar en cuenta también la tensión visual- e imaginó espacial también- que la herrería y el vidrio ocasionan frente a la piedra gris; el juego de texturas y colores hacen una clara confrontación que no puede esconderse y que desarmonizan esa idea de continuidad formal en el edificio.

Los materiales, además de la idea de la simplicidad y el refugio, serán ideas universales de la arquitectura regional más que de la orgánica. El material será lo que relaciona el trabajo y la forma con la tierra; los expresionistas alemanes, tomarían del gótico este vínculo formado entre el edificio y la roca, aprovechando la tensión que ocasionaba la fusión entre la arquitectura como obra del ser humano y la roca en su entorno natural. Max Cetto, familiarizado con esta herencia, busca a partir de sus obras realizadas en México cobrarle importancia a esta relación entre materia y forma constructiva para crear nuevos espacios.

Como he mencionado, este personaje cobra importancia en la arquitectura regional mexicana, primeramente con su obra en San José Purúa en 1939 y más tarde en 1947 crea una casa de descanso en Tequesquitengo, donde en ambos casos utiliza el medio natural para adaptar su construcción. Sin embargo, su obra a diferencia de la de O

‘Gorman, pareciera haber sido aceptada sin renuencia, pues se ajustó de manera superficial al paradigma formal de la época, logra plasmar los fundamentos de una arquitectura regional sin provocar al espectador, es una forma más conservadora en la arquitectura que aunque, desafía la interacción que el funcionalismo no tiene con el orden natural, sigue una forma literal de la máquina al emular por ejemplo en Tequesquitengo, la forma de un barco flotando sobre el agua.

El uso de la piedra y el material local remite de nuevo a la tradición, dentro de esta nueva arquitectura no se trata como en la arquitectura orgánica, de ligar al edificio con su geografía, sino de reconocer a la tradición desde los materiales de construcción:

la tierra ha dictado la arquitectura de México y hasta que las técnicas modernas alcancen las remotas áreas rurales, la tierra seguirá moldeando las habitaciones del pueblo. La arcilla, la piedra y los árboles son aún los elementos básicos de construcción, tal como lo fueron en siglos pasados. En manos del pueblo mexicano, estos materiales básicos de la arquitectura han sido utilizados consciente o inconscientemente, con profundo acierto estético, sin comprometer para nada su carácter funcional⁶⁰

Igualmente, los materiales logran relacionarse con las distintas etapas históricas de México, éstos provienen de un paisaje que ha sido escenario y testigo de diferentes momentos de la Historia y ocupado por diferentes civilizaciones a lo largo del tiempo. El material y el paisaje son entonces entidades históricas, por lo que el lugar donde se construye deberá ser objeto de análisis para entender la concepción y producción de una nueva arquitectura.

⁶⁰ Myers, Irving Evan. *Mexico's modern architecture*. New York: Architectural Book Pub. Co., 264 p., p. 36

III

“De unas ruinas nacen otras ruinas”

*No es lava estéril. Emigración evolutiva del paisaje y del hombre.
Muere una cultura sepultada por la lava y resurge
nuevamente después de los siglos entre la lava.
Se estructura en ella el hombre para ser indestructible.
Armando Salas Portugal.*



Fig. 20. La erupción del Xitle. Guillermo González Camarena, 1948.

Juan O’Gorman afirmó que “la arquitectura orgánica implica la relación entre el edificio y el paisaje que lo rodea”⁶¹, sin embargo, esta relación la llevaría mucho más allá al ser él mismo el habitante; y al tomar como lugar predilecto de construcción, un área con una importancia sin igual en el contexto histórico urbano. Para poder construir su casa buscó entonces un paisaje: un lugar que fuera más que mero terreno donde construir y donde al finalizar su obra, pudiera concretar la importancia y relación que guarda la arquitectura con su medio. Entonces busca ese lugar, algo que Rivera encontró al construir su Anahuacalli, algo que Max Cetto miró en el paisaje mexicano, lo que Barragán encuentra en un paraje lleno de serpientes; aquello que artistas como Orozco, Ledezma y Siqueiros

⁶¹ O ‘Gorman, Juan. “Ensayo de arquitectura orgánica, referente a la casa ubicada en avenida San Jerónimo No. 162, San Ángel,D.F.; construida por Juan O ‘Gorman” *Apud.* Luna Arroyo, Antonio, *Op. Cit.* p.295-296

dejaron plasmado en sus lienzos; O’Gorman se topa con lo que Atl encontró en el basalto y Pellicer en su andar por la lava; frente a su mirada, Juan encuentra ese paisaje tan peculiar formado por un mar pétreo, se haya en un paraje de piedras con flora creciendo entre sus grietas, mira al tlacuache como a la pirámide circular...mira y encuentra al Pedregal.

Nueva Urbanización

He hablado con una naturalidad sobre el sur de la ciudad sin detenerme en una de las preguntas principales al hablar de la ciudad de México a mediados del siglo XX : ¿Por qué la ciudad de México avanza hacia este punto cardenal?; actualmente encontramos en esta área zonas de vital importancia para el movimiento urbano, principalmente en dos ramas: el educativo, con la Ciudad Universitaria; y el de salubridad, con la Zona de Hospitales. Sin embargo ¿qué ocasionó que dos centros, que requieren equipar a la ciudad con nuevas vías de comunicación e incrementar las zonas residenciales, se alcen sobre terrenos alejados de lo considerado el centro de la Ciudad de México?, y para fines de esta investigación, ¿Por qué O ‘Gorman elegiría ese terreno como predilecto para la experimentación?.

Anteriormente, en el centro se reunían tanto viviendas como instituciones, se encontraban entre sí los poderes religiosos, políticos, económicos y de educación del país. La misma Universidad Nacional se encontraba en el viejo barrio universitario del centro histórico, habitando algunos de los tantos edificios coloniales que recuperados se convirtieron en aulas y en vecindades. En ambos casos, el edificio se había adaptado a un

nuevo uso para el que no había sido construido, por lo cual era necesario y urgente crear espacios que cumplieran una función determinada.

En tanto a la parte técnica, es importante mencionar los estudios que gestaban sobre la mecánica de suelos⁶². En una región como el Pedregal, era necesario contar con este tipo de análisis para la construcción de cualquier edificio sobre él, los suelos derivados de cenizas volcánicas poseen propiedades particulares que los hacen ser considerados diferentes a otros materiales. Estas propiedades se originan debido a la presencia dominante en la arcilla de un conjunto de minerales no cristalinos y paracristalinos que condicionan su comportamiento y utilización⁶³. El tipo de suelo es denominado como Litosol⁶⁴, el cual no presenta un desarrollo avanzado. Es común que tengan una profundidad menor a 10 cm y su susceptibilidad a la erosión es moderada. Se localiza principalmente al sur de la ciudad y gran parte de los mismos se relacionan con los escurrimientos de lava del Xitle.

Lo anterior cobra importancia en tanto que la construcción en la Ciudad de México comenzaba a ser controversial no sólo en la ideología y teoría urbanística y arquitectónica, sino también en la parte física sobre el suelo donde se construía. Los debates sobre el hundimiento del centro de la ciudad eran cada vez más insistentes en encontrar una solución estructural o urbanística. No es coincidencia que en el año de

⁶² Parte del área de la ingeniería que esta dedicada a estudiar las fuerzas o cargas que son establecidas en la superficie terrestre. La mecánica de suelos es la aplicación de las leyes de la mecánica y la hidráulica a los problemas de ingeniería que tratan problemas relacionados a la consolidación de partículas subatómicas y de los sedimentos.

⁶³ Sanhueza, C et al. Evaluación del comportamiento geotécnico de suelos volcánicos chilenos para su uso como material de filtro en la depuración de aguas residuales domésticas. *Revista de la Construcción* [online]. 2011, vol.10, n.2 [citado 2014-10-29], pp. 66-81 . Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-915X2011000200007&lng=es&nrm=iso ISSN 0718-915X. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-915X2011000200007>

⁶⁴ *Caracterización edafológica de la 2ª sección del bosque de Chapultepec* en http://www.sma.df.gob.mx/sma/links/download/archivos/caracterizacion_edafologica.pdf p. 1

1938 haya visitado el país el Dr. Karl Von Terzaghi, creador de la ciencia de la mecánica de los suelos, quien en 1925 postula sus teorías sobre el tema⁶⁵. José Luis Cuevas, bien menciona durante el XVI Congreso Internacional de Planificación y de la habitación en la Ciudad de México que:

Se hace necesario estudiar entonces, cuidadosamente este fenómeno de autoconsolidación⁶⁶ para decidir si conviene conservar la ciudad donde actualmente se encuentra o si es económica y sanitariamente preferible mudarla a mejor sitio, ya que no es precisamente la magnitud absoluta del asentamiento lo que nos debe preocupar, sino el carácter irregular que tiene y que se acentuará en lo futuro, dada la composición heterogénea del relleno y la forma muy quebrada del fondo de la cuenca. Este asentamiento irregular significa, como ya dijimos, encarecimiento de las obras públicas de la ciudad y agravamiento de las condiciones insalubres de la vida en ella⁶⁷.

Debajo de los cimientos de los edificios del centro de la ciudad de México hay una capa gelatinosa que promueve el hundimiento de la ciudad. Esto se debe a que México tiene un suelo con un alto porcentaje de ligereza (1.130 kg/m²), alto contenido en agua y la proximidad de ambos al límite líquido de la arcilla, la cual también es abundante en el subsuelo. Este fenómeno se denomina “jaboncillo” y es una superficie espacial en las estratificaciones terrestres que queda justo debajo de los cimientos para edificar.

⁶⁵ “Sección asteriscos” en *Arquitectura y decoración* Num. 13 diciembre 1938 p. 315

⁶⁶ La teoría de la consolidación fue expuesta por el profesor Karl von Terzaghi donde hace una analogía termodinámica del fenómeno hidrodinámico de consolidación de las capas leves del subsuelo debida al desequilibrio entre la presión hidrostática del agua de impregnación del “jaboncillo” y la de los mantos artesianos contiguos. El suelo no se ha constituido en su propio peso y necesita pasar por un proceso de autoconsolidación, el cual en la ciudad de México sucede mientras el mismo suelo soporta el peso de nuevos edificios monumentales. Sin embargo, el proceso se alienta debido a la extracción de los mantos acuíferos encontrados bajo el subsuelo, trayendo agua de vuelta a la masa del “jaboncillo” y perdurando su consolidación.

⁶⁷ “El subsuelo de la ciudad de México. Importancia de conocerlo antes de emprender obras de re-planeación” José Luis Cuevas, *Arquitectura y decoración* Num. 10, Agosto 1938. Conferencia del XVI Congreso Internacional de Planificación y de la habitación en la Ciudad de México el 13 de Agosto de 1938. p. 164.

Con los estudios de mecánica se concluye en el nivel freático, es decir, que tan cerca se encuentra el nivel de suelo de posibles mantos acuíferos; los niveles estratigráficos para conocer las capas de suelo que se encuentran debajo del actual y el coeficiente sísmico. Dados estos resultados, se puede llegar a una solución de cimentación y a los análisis de la carga, estabilidad y deformaciones del edificio. Analizando la estructura, es posible que O 'Gorman haya optado por una loza de cimentación para construir su casa, la cuál repartiría el peso del terreno poco homogéneo y serviría para sostener los dos niveles y el entrepiso de la casa.

Este tipo de análisis técnicos eran del conocimiento de grandes intelectuales de la época, que conscientes de las necesidades del pueblo mexicano buscaban brindar soluciones prácticas. Diego Rivera, en su exposición de ideas sobre el pedregal⁶⁸, expone justamente estos motivos por los cuales la urbanización debe moverse hacia el sur, además de sus intereses estéticos y regionales, la parte económica también era de gran importancia, bien mencionó años después:

La ciudad nueva debería haberse construido sobre el maravilloso hemiciclo de las colinas que va desde la Sierra de Guadalupe hasta las estribaciones del Ajusco, incluyendo el Pedregal. A causa de la naturaleza del suelo, en vez de la cimentación tremendamente cara de la parte baja de la ciudad, se hubiera requerido una cimentación ligerísima y de un costo pequeño, que no hubiera producido la tremenda tala de bosques para obtener lotes ineficaces (...) los declives del terreno hubieran facilitado el drenaje y la distribución de aguas⁶⁹.

Otro asunto que debe mencionarse en tanto al movimiento urbano de 1940 es el cambio de centralidad espacial. La necesidad de tener un centro urbano no responde

⁶⁸ "Requisitos para la organización del Pedregal" Diego Rivera. *Novedades*, 3 de Julio 1949.

⁶⁹ *Ibidem*

solamente a términos políticos en calidad colectiva, sino subjetivos al caer en cuenta que “todo actor se ve y se representa a sí mismo a partir de su “centro”⁷⁰, de tal forma que a pesar de cuando anteriormente los centros políticos y económicos se situaban en el centro de las ciudades, al crecer éstas, aparecen centros nuevos.

Igualmente la reformulación de los centros ciudadanos viene muy acorde con las ideas del arquitecto Le Corbusier en su Villa Contemporánea, donde para él, lo óptimo sería el aniquilamiento de los viejos centros para construir uno que responda a la realidad del hombre moderno; sin embargo, en la Ciudad de México como en muchos otros lugares, la idea de la descentralización de las ciudades recoge otros intereses.

En el caso de la ciudad de México, ya desde años atrás se evidenciaba este nuevo movimiento urbano hacia el sur, principalmente con la construcción del Hospital de Tuberculosos en Huipulco y la extensión de las calzadas que conectaban los antiguos pueblos de Tlalpan y Coyoacan con el centro de la Ciudad de México. Años después, Luis Barragán fijaría su atención en un antiguo rancho ubicado en los límites del pueblo de San Ángel; mientras que la obra pública de mayor importancia de la época se entreveía en los terrenos contiguos: la construcción de la Ciudad Universitaria.

Un anclaje sobre el movimiento urbano hacia el sur sería la Autonomía brindada al cuerpo universitario en 1929, lo cual la separaba del poder político del Estado; no obstante, el centro de la Ciudad de México se constituye principalmente de la reunión de los poderes políticos, eclesiásticos y económicos del estado mexicano, por lo cual no era concebible encontrar a la Universidad dentro de este mismo espacio. Por ello era

⁷⁰ Giménez, Gilberto. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. Guadalajara, Jal.: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente: CONACULTA. 2007. 478 p., p. 23.

necesario contar con otro centro, un lugar que pudiera dotar a la Universidad de verdadera autonomía, un lugar donde la misma distancia fuera benefactora de su integración como Ciudad Universitaria. Es así, como hacia el sur de la Ciudad se genera algo que en términos de la Geografía cultural se denomina *nudo*, un espacio de poder jerárquicamente relacionado con otros espacios similares.

En el centro todo era o se volvía espacio simbólico: los edificios virreinales, los neoclásicos, las propuestas del abandono y el deterioro (...), lo legalizado por las costumbres, que enseñaban a la mirada a reconocer los alcances de la empresa notable que al renovar la institución de enseñanza superior más importante del país impulsaba, de paso, a la ciudad entera, por el procedimiento sencillo de ofrecer nuevas estructuras de la ampliación urbana. Si en el Centro el uso del tiempo (la tradición como amuleto) era lo determinante, en Ciudad Universitaria imperaba la mezcla de estímulos para modificar la forma y el contenido de la enseñanza con el uso del espacio (aquí se extinguían las invenciones del *deja-vu* que negaba la experiencia de las generaciones anteriores, aquí se decidía el rumbo del país)⁷¹.

De este modo la construcción de CU y la urbanización del entorno, le otorgan al Pedregal de otro carácter simbólico, de un valor identitario donde las formas arquitectónicas logran ser el referente de la modernidad mexicana, dejando de ser espacio para convertirse en territorio interiorizado por sus habitantes y renovándose el carácter de identidad con cada generación que pasa. El pedregal será entonces parte de esa monumentalidad espacial y referente simbólico de la misma Universidad.

⁷¹ Conferencia magistral de Carlos Monsiváis en el Encuentro Internacional de ICOMOS A.C. Sobre “Ciudad Universitaria” 2007 *Apud.* Encuentro del Comité Científico de Arquitectura del Siglo XX de ICOMOS Mexicano, a.c. (4:2007 Ciudad Universitaria, Mexico), *El campus de la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México, monumento artístico : 4º Encuentro del Comité Científico de Arquitectura del Siglo XX de Icomos Mexicano, A. C., celebrado en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, Ciudad Universitaria, D.F., 24 y 25 de mayo de 2007/* Sabrina **Baños Poo**, editor. México: ICOMOS Mexicano, 2011, 236 p. il.

Para los regentes de la ciudad y las inmobiliarias, el movimiento de las industrias y la construcción de grandes proyectos urbanos como lo era la CU, constituía una oportunidad de llevar a la población que vivía en los alrededores del centro capitalino hacia un nuevo espacio que respondiera a los intereses económicos de las familias. En muchos casos, el sistema de rentas congeladas del centro no beneficiaba a nadie⁷², el administrador no ganaba lo suficiente de ello y las familias vivían de modo insalubre por el indebido mantenimiento al edificio; por ello, vivir en el centro dejó de ser predilecto para aquellas familias que podían costear una residencia que comenzaba a ofrecerse en lugares alternos y hacia las afueras de la Ciudad.

Así comenzó todo un proceso de urbanización en torno al movimiento económico de la ciudad, ya que no solamente se trataba de consolidar lugares residenciales, sino también de fuentes de trabajo cercanas o vialidades que condujeran a la población hacia los centros laborales. Ejemplo excelente de la dependencia de estos nuevos centros para la generación de residencias fueron los Jardines del Pedregal, donde en el año de 1943, cuando se decide la construcción de Ciudad Universitaria en el Pedregal, se determinó con ello el crecimiento y desarrollo urbano y arquitectónico de la ciudad de México hacia el Sur. Esta decisión fue determinante para que Barragán en ese mismo año resolviera comprar los terrenos adyacentes a Ciudad Universitaria para emprender la obra residencial.

Para 1944 Barragán ya había consolidado el plan para el sistema de aguas, plazas públicas, casas muestra y una amplia impresión y diseño publicitario. En esto lo

⁷² Vid "For My Race Will Speak the Metropolis", Miranda Pacheco, Sergio: Science, Power, Urban Planning, and Society in the Construction of the University City of Mexico, 1910-1954", *Apud. A Marriage of Love and Convenience: Negotiating Science and Technology in Urban Space (18th to 20th Century)*, edition of Darina Martykanova y Meltem Akbas, Cambridge Scholar Publishing.

ayudaron: José Alberto Bustamante, Carlos Contreras, urbanista reconocido, Diego Rivera, a quien daría el crédito por la idea del Pedregal de San Angel, Mathias Goeritz, Salas Portugal cuyas fotos se usaron en la campaña publicitaria, y Max Cetto con quien diseñó las dos casas muestra⁷³. Los primeros lotes se vendieron en 1949 y en un año, al tiempo de la construcción de la Ciudad Universitaria, las viviendas comenzaron a erigirse.

“se ha tenido en cuenta que al levantarse la C.U. se va a incorporar a la vida urbana una zona colindante a la ciudad de México, que perdiendo por ese motivo su carácter, hasta ahora casi intocado de fenómeno geológico, va a transformarse tan profundamente, que se necesita tener una constancia de su carácter primitivo desde el punto de vista geológico y arqueológico”⁷⁴

Entre la Historia y la Geografía: El Pedregal de San Ángel

La urbanización de la Ciudad de México es un fenómeno que ha interesado debido al rápido incremento de la población desde la mitad del siglo pasado. La expansión del territorio citadino ha conseguido crear nuevos espacios en las afueras de lo que antes era considerada la ciudad, vinculando así, los viejos pueblos de los alrededores y convirtiéndolos en parte de la urbe. Este factor no sorprende en lo más mínimo para el habitante contemporáneo, pero hace setenta años, pensar en el desarrollo y la implementación de nuevos espacios, creaba una nueva relación espacial con el territorio elegido para construir. Una de las zonas que atrajeron la atención de los urbanistas del

⁷³ Eggener, Keith. *Postwar Modernism in Mexico: Luis Barragán's Jardines del Pedregal and the International Discourse on Architecture and Place* en *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 58, No. 2 (Jun., 1999), pp. 122-145 Published by University of California Press on behalf of the Society of Architectural historians. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/991481> p. 126

⁷⁴ De Robina, Ricardo y Lorenzo, José Luis. *Estudio Arqueológico del Pedregal de San Ángel*. AGN sección “Personajes y Lugares” en AGN, FCLB, caja 78, exp. 12-55.

siglo XX fue el Pedregal de San Ángel, lugar ubicado al sur de la ciudad de México, entre los municipios de Coyoacán y Tlalpan en la denominada franja lacustre y rodeado por la cordillera transversal volcánica conformada por el Popocatepetl, el Iztacihuatl y el Ajusco.

Es imprescindible detenerse en los diferentes valores y significados que se le atribuyeron con el paso del tiempo a este lugar, dando como resultado la elección del mismo para la construcción de los conocidos Jardines del Pedregal de San Ángel y la Ciudad Universitaria, además de ser el sitio de emplazamiento de la casa de Juan O'Gorman.. Primero, se debe pensar en este espacio dentro de la calidad de Paisaje, enfatizando que el paisaje es el resultado de las experiencias humanas, haciendo difícil armar un concepto sobre éste, pues se inserta dentro de las relaciones del medio natural con el social, ambos con dinámicas diferentes que derivan un sentido estético del mismo medio.

El pedregal fue, antiguamente, nombrado por los mexicas Tetlán, cuyo significado es “lugar de piedras” o Texcallan “paraje de rocas” y más reciente a la Colonia y debido a la incapacidad de tener suelo para cultivo, se le denominó “Malpaís”⁷⁵. Este lugar anteriormente aislado fue originado por una de las fuerzas más catastróficas y devastadoras: la erupción de un volcán, terminando así con una civilización y dando luz a un espacio sin referente, con flora y fauna no vista en el Valle de México con anterioridad, y que aún en la actualidad se denomina como endémica.

⁷⁵ Vid Carrillo Trueba, César. *El pedregal de San Ángel* / Cesar Carrillo Trueba ; prólogo de Miguel León-Portilla ; epilogo de Jerzy Rzedowski. México : UNAM, Coordinación de la Investigación Científica, 1995, 177 p.

En distintas temporalidades se instalaron asentamientos humanos: en el pasado prehispánico lo habita la primera civilización del valle de México⁷⁶, más tarde el pueblo mexica encontró en este paraje un lugar predilecto para la caza y la recreación, y tiempo después en el siglo XX, el hombre moderno encontró el lugar para una nueva ciudad.

En materia de paisaje, el Pedregal se constituye como uno de los lugares donde confluyeron diversas acepciones de un mismo término. Por un lado, el Arqueológico donde se define de acuerdo a su escala temporal y clasifica cronológicamente su inicio y su desarrollo. Después el geológico relacionándolo con su estado natural y la investigación sobre su materialidad, para ultimar en una concepción más abstracta derivada de las dos anteriores: “El paisaje es memoria del territorio, es decir Historia, porque puede entenderse como el orden simbólico y visual, accesible a la experiencia actual y cotidiana, si se adoptara desde un punto de vista de corte hermenéutico puede decirse que el paisaje es un sistema de signos a ser interpretado”⁷⁷.

Este argumento debe vincularse al hecho de que el paisaje es parte de la experiencia humana, para Simon Schama el paisaje es una creación del ser humano, es una entidad formada por la relación fenomenológica del hombre con su medio que se deriva en una realidad emocional, literaria y pictórica entre otras, y por lo tanto no corresponde a la realidad visible: “El paisaje está omnipresente pero no es omnisciente (...) El paisaje es banal”⁷⁸. Debido a ello, el paisaje se interpreta de modo diferente

⁷⁶ Vid Gamio, Manuel. *Las excavaciones del pedregal de San Ángel : Y la cultura arcaica del valle de México*, México : Talleres Gráficos de la Nación, 1929. 21 p.

⁷⁷ Zimmer, J. *La dimensión ética de la estética del paisaje*. En J. Nogué. *El paisaje en la cultura*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, p. 27-44.

⁷⁸ Rodríguez Martínez, F. *Georges Bertrand en tránsito por el paisaje*. Cuadernos Geográficos , no 43, 2008, p. 361-366.

dependiendo el sujeto y su época, por lo que no es extraño que este lugar fuera el elegido para una nueva forma de urbanizar la capital del país, ya que se insertaba de manera perfecta en los ideales posrevolucionarios donde toda una generación buscaba la revalorización de la cultura mexicana y la inserción de los valores regionales en los nuevos espacios incorporados a la ciudad.

El Pedregal de San Ángel se constituye como un espacio con significación circunscrita a partir de la concepción de territorio, donde en principio, cada espacio cuenta con dos valoraciones diferentes; la primera de carácter político-económico y la segunda de carácter simbólico-cultural. En el primer orden, los territorios atraen la atención de los futuros pobladores por los beneficios económicos y políticos que encuentran en él y de ahí se deslinda la calidad simbólica a partir de la atracción estética que el paisaje provoque y los vínculos de apropiación del habitante.

En principio, el Pedregal dentro del siglo XX fue territorio de ventaja económica no por su ubicación sino por los recursos naturales que ofrecía. A principios del siglo, con la construcción de nuevos edificios en los alrededores de la Ciudad de México, el Pedregal constituía un lugar de explotación de recursos minerales para la construcción de dichas edificaciones. El basalto extraído de las canteras de Coyoacán logró servir por varios años como material para construir. Resulta curioso que décadas después este mismo material consolidaría el carácter regional de este lugar específico y los edificios que en él se construyeron⁷⁹.

Sin embargo, y a raíz de estas labores, en 1907 esta región atrae la atención al encontrar en varias zonas objetos de carácter arqueológico, principalmente tumbas y asentamientos

⁷⁹ De Robina, Ricardo y Lorenzo, José Luis. *Op. Cit.*

de orden religioso. En este mismo año, la Dirección de Arqueología y Etnografía del INAH consiguió realizar excavaciones e investigaciones tomando como zona primigenia Copilco, consolidando así, el inicio del descubrimiento arqueológico de la civilización más antigua del Valle de México.



Fig. 21. Reconstrucción del antiguo sitio de Cuicuilco, Ignacio Marquina 1951.

Hacia el sur, se encontraron con el asentamiento de Cuicuilco, que hacía años reposaba bajo la capa de lava. Con este ejercicio arqueológico, se comparó la cerámica encontrada en dicho asentamiento con la de otros pueblos del valle de México como

Azcapotzalco, y se logró develar la importancia del asentamiento del Pedregal, pues se consideró antecesora a cualquier otra civilización, todo ello referido en los estudios de Manuel Gamio⁸⁰ y más tarde en los encargados por el Arq. Carlos Lazo a Ricardo Robina durante la construcción de la CU.

Gracias a estos estudios, la forma de interpretación de dicho espacio corresponde a la perfección a lo que más tarde arquitectos como Enrique del Moral pensarían sobre la integración de las formas:

Es indudable que la manera de ser general, de época, afecta a México, pero siendo un país mestizo en donde dos culturas chocaron y están todavía en proceso de integración, ello lo afecta de diversa manera; es decir, que dentro de la manera de

⁸⁰ Vid Gamio, Manuel. *Op. Cit.*

ser local, todavía hay particularidades, y éstas "particularidades" serán más patentes en aquellos lugares en donde el proceso de integración de ambas culturas esté menos avanzado, o sea en el campo, y más particularmente aún, en ciertas regiones.⁸¹

Del Moral expone que la Ciudad de México, en su connotación de modernidad se ha desvinculado de la parte local, lo cual la hace ajena al sentido de lo mexicano, sin embargo, como se apunta anteriormente en su texto, hay lugares que perpetúan esas particularidades y que permanecen sin verse afectadas por lo moderno, es decir que lo local no se vea afectado por lo general que implica "convertirse" en moderno. De este modo, era de esperarse que estas características atrajeran la mirada de varios intelectuales y artistas, y consecuente a esto, el Pedregal se convertiría en paisaje elaborado a través de la misma experiencia humana.

⁸¹ "Tradición y modernidad ¿Integración?" Enrique del Moral, *Arquitectura México* Num. 45, Marzo 1954, p. 12.

El paisaje representado

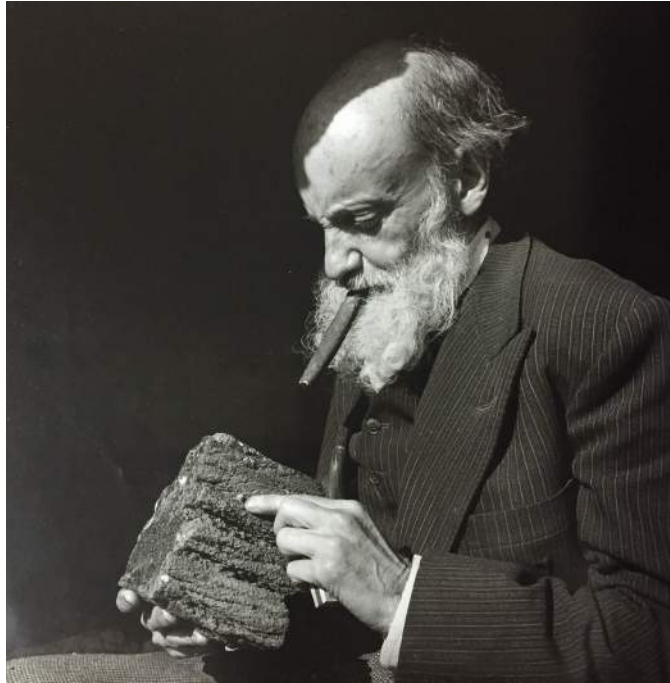


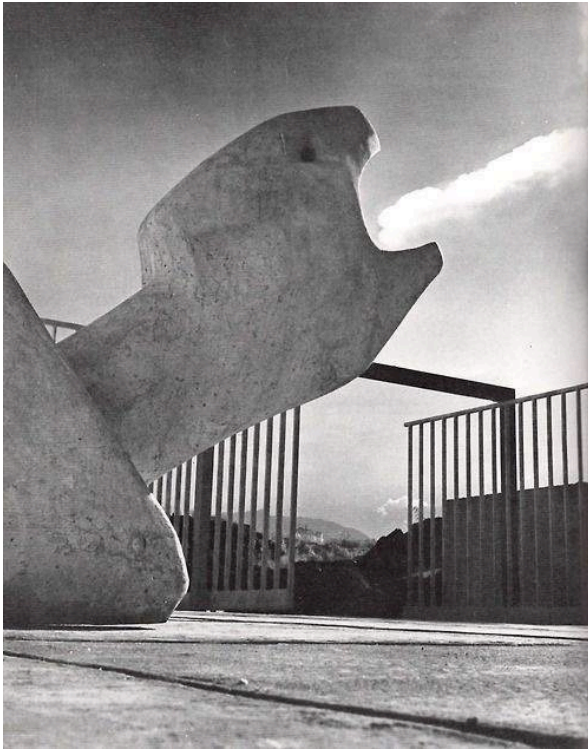
Fig 22. Dr. Atl sosteniendo pedacera de basalto

Como se ha mencionado, el Pedregal fue lugar común entre diversos personajes y disciplinas; entre ellas, se originó un auge sobre la representación pictórica del paisaje del Pedregal, el cual se constituyó ya no como un espacio remoto fuera de la ciudad sino como un territorio apropiado por aquellos que tomaron la experiencia de recorrerlo y mirarlo para plasmarlo en obras específicas. El paisaje en sus diversas representaciones, recordaba al mexicano de lo que había más allá de la modernidad de la ciudad, de lo que a la vista escondían aquellos rascacielos que poco a poco se alzaban. Sus obras brindaban la experiencia de conocer lo que antes era inmediato al habitante y que ahora resultaba extraño pero al mismo tiempo suyo.

En la literatura de principios de siglo, Federico Gamboa representa al Pedregal en su novela “Santa” y Carlos Pellicer en su crónica sobre su caminata por el manto de lava o en poemas como el Soneto a Carlos Rodríguez Alday. En la pintura, personajes como Joaquín Clausell plasmará no sólo el Pedregal, sino otros paisajes también formados por la erupción del Xitle como las Fuentes Brotantes en Tlalpan. Gerardo Murillo conocido como el Dr. Atl representará veredas y rocas, inclusive aparecerá como figura importantísima a la hora en que Luis Barragán explora la zona para la construcción de su nuevo fraccionamiento. Luis Nishizawa explorará en sus paisajes las formas de la lava. José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, “Los tres grandes”, fijaron sus ojos en el paisaje inhóspito del Pedregal, pintando sus formas atropelladas en lienzos con diversas connotaciones. En el caso de Rivera propone en su texto “Requisitos para la organización del Pedregal”⁸², algunas ideas para el desarrollo urbano del mismo donde busca reunir este paisaje con la arquitectura. Ideas mismas a las que responde años después Luis Barragán. Finalmente en la fotografía el representante máximo sería Armando Salas Portugal por su colección dedicada a esta región también trabajando con Barragán y el fraccionamiento planeado.

En todas las obras creadas, los artistas representan un paisaje virgen pero no paradisiaco. Se percibe un aire romántico en lo caótico de las formas, la belleza reside en lo monstruoso, en la irrupción y en lo que parece inhabitable. Se contrasta la furia del volcán con la tranquilidad de la roca.

⁸² “Requisitos para la organización del Pedregal”, *Op. Cit.*



**Fig 23. El animal por Mathias Goeritz,
Jardines del Pedregal,
Armando Salas Portugal, México DF 1949**

Este valle que ves, taller de fuego,
Fábrica de volcanes, todo altura,
Es hoy la gigantesca arquitectura
De lo que furia fue y es ya sosiego;

De a quien lo mira el prodigioso juego
De ser y de no estar. Monte o llanura,
La mano con Mirada de escultura
Le da a la luz tactilidad de ciego.

Quién así dibujó lo que te envía
Es del Valle de México albedrío,
Mágica voluntad de su grandeza.

Su nombre en el deshielo milenario
Es un clamor de la naturaleza,
Sencillo, fraternal y planetario.

Carlos Pellicer Cámara, 1950

Fig. 24. Soneto.



Fig. 25. Fuentes brotantes en otoño, Joaquín Clausell, 1910

Dentro de la plástica, el problema del paisaje siempre es referido a uno de los máximos exponentes de la representación del mismo: José María Velasco. Éste toma su interpretación personal y abstracción del medio para representarlo en una pintura que exalta la cualidad romántica del paisaje mismo y su calidad regional. Representa el medio natural con la vegetación autóctona y el medio social con cierta altitud pintoresca al representar el modo de vida rural. El encanto que tiene su interpretación del paisaje para el espectador es ver a la ciudad desprovista de referentes modernos, para los artistas es la interpretación del medio para reordenarlo, darle una configuración totalmente diferente a lo que se mira para crear un espacio geográfico que aunque parezca ser una imagen fotográfica de alguna región, es una totalmente nueva⁸³.

Sin embargo, tanto en su pintura como en la de los artistas mencionados anteriormente, no se debe olvidar que en sus representaciones también se reordena a la naturaleza, se crea un artificio del paisaje donde en lugar de plasmar la brutalidad y el desdén del desorden natural y lo caótico, se crea un orden pictórico, y así la representación del paisaje es una interpretación del mismo, no una copia. Resultando en un inminente referente para la modernización: la voluntad del hombre sobre la naturaleza. La exposición de Velasco, inaugurada el 26 de Agosto de 1942 y cuatro veces prolongada hasta el 29 de noviembre⁸⁴, puede ser considerada un hito en la conformación de este nuevo regionalismo; donde el paisaje será revalorizado como esta entidad permanente a través de la Historia y constituyéndose así, una idea de tradición dentro de él, misma que a O'Gorman le funciona tras todo su pensamiento sobre la tradición vista a través de la región. Aquí existe entonces un indicio que apunta sobre la interpretación que O'Gorman

⁸³ Cardoña Peña, Alfredo. El monstruo en su laberinto. 2a ed. México: Editorial Diana, 1980. 202 p. p. 62.

⁸⁴ "Los Paisajes de José María Velasco" J.M. González de Mendoza, *Arquitectura México* Num. 11, Diciembre 1942, p. 48.

da a la arquitectura orgánica que el pretende hacer al decir que es tradicionalista y regionalista, pues al ser el vehículo que procura armonía entre el hombre y la naturaleza, la construcción se relaciona directamente (e importantemente) con la geografía del lugar⁸⁵. Así mismo se recupera la importancia que él mismo le da al paisaje:

Creo que como todo paisajista estoy más cerca de lo que soy realmente como artista que cuando utilizo la figura como tema en mis composiciones. También creo que cuando trato algún tema de tipo fantástico, siempre aparece el paisaje como el elemento más importante, porque el paisaje es lo que domina en mi pintura⁸⁶

Con ello, determina no sólo su inclinación por la representación de diversos espacios naturales o urbanos en calidad paisajística, sino también se refiere a la manera en que esta elección determina su identidad como artista e individuo. No es sorpresa alguna esta inclinación temática, ya que al ser también arquitecto, procura una mediación entre él como individuo y el espacio que tiene en frente, ya sea moldeándolo para habitarlo o reinterpretándolo para plasmarlo.

Durante la década de 1940 será trascendental el estudio del paisaje mexicano en diferentes acepciones como se ha mencionado anteriormente, pues además de la importancia sobre el regionalismo traducido a través de los materiales y el clima, el reflexionar sobre el paisaje constituía una forma de pensar de la época por ser testigos del surgimiento de un nuevo entorno, como lo fue el nacimiento del volcán Parícutín en 1943. Por un lado los mexicanos veían cómo un volcán se alzaba desde el suelo con las cenizas y lava cubriendo un poblado; los ojos de todo el mundo veían cómo en México cambiaba abruptamente de un momento a otro un mismo paisaje. Mientras tanto, en el

⁸⁵ Luna Arroyo, Antonio. *Op Cit.*, p. 154

⁸⁶ O 'Gorman, Juan. *Autobiografía / Juan O 'Gorman*. México : UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial: DGE Equilibrista, 2007, 228 p., p. 54-55.

Pedregal, estos mismos testigos tenían frente a ellos ese paisaje tan peculiar formado de la misma manera en que el Paricutín actuaba frente a la tierra michoacana:

“El proceso seguido por la erupción volcánica del Xitle parece ser, según la evidencia geológica, muy semejante a la del volcán Paricutín en los tiempos actuales. La emisión de lava fue precedida por una secuela de efusión de cenizas en suficiente cantidad como para formar una capa de 50 cms de altura (...) las emisiones de lava, si fueron del tipo paricutineo, debieron ser sucesivas, pero sin un ritmo claro y con intermitencias de detritus volcánicos e intervalos dentro de una misma emisión.”⁸⁷

Este fenómeno natural ocasionó en ambos casos un paisaje que tiene cambios dentro de sí mismo; ya que dentro de las mismas rocas hay ciertas diferencias. Algunas, debido a la rápida solidificación y a la poca salida de los gases, se caracterizaron por una superficie porosa; en otras, el contacto con el agua produjo explosiones que dieron lugar a “calderas” que atravesaron el manto de lava y produjeron una especie de picos salientes de la tierra o cavidades. Mientras que en otras tantas, la lava avanzó con tal lentitud que se solidificó en su recorrido, formando olas y pliegues sobre la superficie. Esto provocó la formación de diversas superficies aprovechadas para las construcciones que se hicieron en los terrenos, ocupando algunas fosas como albercas o fuentes y en casos como el que compete al presente estudio, ocupando una cueva como estancia del edificio.

Sin embargo, encontramos en la erupción del volcán un indicio más para comprender a O’Gorman. Su producción pictórica, con gran auge durante la década de 1940, cuenta con paisajes que toman como línea de representación las formas rocosas con una temática catastrófica y apocalíptica:

“El hecho de que las fuerzas ígneas de la naturaleza demandaran su derecho sobre el territorio al imponer o sobreponer diversas capas de arena, corrientes de lava y

⁸⁷ De Robina, Ricardo. *Op. Cit.*

cúmulos de piedras incandescentes para sepultar pueblos enteros, fue algo que llevó a reflexionar a Juan O’Gorman sobre mundos que se cimentan sobre las ruinas de otros”⁸⁸

Además, estos mismos cuadros comienzan a entablar una exposición sobre un motivo que servirá fuertemente para entender la construcción subsecuente de su casa, la aparición de una arquitectura natural como las cavernas armonizando con una arquitectura que parece haber sido construida sobre la anterior por el hombre. Dotando al espacio de un juego temporal donde una construcción anterior, aún siendo de orden natural, sirve de base para una nueva⁸⁹.



Fig. 26. Unas ruinas nacen sobre otras Ruinas, Juan O’Gorman.

O’Gorman entonces juega con esta espacialidad no solamente a través de la pintura, en la que durante la década de 1940 incursionó logrando vastas obras paisajísticas de orden fantástico, sino que con la construcción de su casa en San Jerónimo logra sintetizar este juego entre lo natural y el artificio con una casa que pudiera adaptarse al medio sin

⁸⁸ Carachure Lobato, Lilita. *Op. Cit.*, p. 48.

⁸⁹ Se habla de diferentes estilos arquitectónicos que se acumulan entre sí, formando niveles estratigráficos que con el tiempo se desgastan en conjunto. *Ibidem*.

camuflarse, sino aprovechando lo que él le daba para hacer un nuevo orden. Pareciera ser que no sólo busca ahondar en ideas sobre la contemplación estética del paisaje y la arquitectura, sino se enfrenta a un problema de verdad, donde prevalece la parte natural con la permanencia del asentamiento sin una abrupción del entorno:

una planificación y ordenación de los paisajes que tuviera presente, además de la inevitable dimensión instrumental, una dimensión de la naturaleza como espacio estético, podría manifestar para la experiencia cotidiana, es decir, como entorno habitual, un modelo para una relación respetuosa con la naturaleza (...) el tratamiento estético sería (...)una exposición simbólica de ideas éticas⁹⁰

Con estas particularidades históricas y estéticas es como se define el carácter simbólico del Pedregal y se introduce a la importancia que tuvo para O ‘Gorman el construir su casa dentro de este espacio, y no sólo el valor que él le atribuye al lugar, si no el porqué comenzó a cautivar a diversos personajes y consolidó el movimiento urbano que se gestaría durante estos años.

Del Pedregal al Jardín

Una vez estudiados los diferentes valores que se le atribuyen al espacio donde O ‘Gorman construye su casa habitación, es pertinente hacer la relación entre la forma natural y la nueva que se incorporará a ésta, haciendo partícipe antes que nada a una forma natural que dentro de sí misma guarda su orden pero también es sometida por la mano humana: el Jardín.

Se considera importante retornar al sentido sobre el paisaje para vincularlo con la construcción de la casa habitación, lugar en el que el paisaje constituye un ideal en el que

⁹⁰ Zimmer, J., Op Cit.

“el arquitecto asume y respeta la naturaleza como tal, pero en lugar de establecer semejanzas, le aporta precisamente algo que no tiene, el resultado del obrar del hombre. De esta manera se completa el sentido del lugar, así como de lo construido”⁹¹. Entonces, la naturaleza es parte del conjunto, habrá una preocupación por introducir las formas naturales al interior y exterior del edificio, y por la integración de este paisaje a la nueva urbe. El modo de vinculación será a través del jardín, pero debe considerarse que éste no puede hacer mimesis del paisaje pues la abstracción de éste último no siempre satisface a todos los hombres. El jardín debe universalizar el paisaje dado, hacer una generalidad de las circunstancias locales y por otro lado, la actividad llamada paisajística en la generación de jardines no tendría obra alguna si se redujera a la imitación; por ello se regenera de modo que encuentre diferenciación con el paisaje, es decir, que la voluntad sea palpable: “el hecho de la creación del jardín se apoya, pues, en cierta diferenciación que el arte humano impone a un trozo de paisaje. Es decir, que no hay jardín sin voluntad deliberada de imponer al paisaje la marca del espíritu humano.”⁹²

La arquitectura es inmóvil, estática en cuanto a entidad. El jardín sin embargo es dinámico, vive y no deja de crecer, existe el movimiento y existe la vida. La arquitectura no deja de ser dinámica pues también cambia, sin embargo el jardín cambia siguiendo un orden distinto. El jardín es una transición⁹³ entre el paisaje donde se instala la arquitectura, es el modo en el que poco a poco se va humanizando el espacio para dar cuenta que existe algo que no era parte de él, que llegó a irrumpir pero que ahora convive

⁹¹ Gastón Guirao, Cristina. *Mies : el proyecto como revelación del lugar*, Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos, 2005, 247 p. : il. (Colección Arquíthesis no. 19) p.18.

⁹² Rubió y tudurí, Nicolás María. *El jardín meridional : estudio de su trazado y plantación*. Barcelona: Tusquets, 2006, 320 páginas : ilustraciones, p. 18.

⁹³ “El arte de los Jardines” Georges Gromort, *Arquitectura México* Num. 18, Julio 1945, p. 132.

de forma armónica con el todo. También constituye una ilusión, es el querer engañar a los sentidos imaginando que su aparición sea una casualidad en el camino del hombre, que haya existido ahí de forma natural. Es la casa de San Jerónimo un extraordinario ejemplo de cómo la casa se compone a partir del espacio, pues debe parecer que la arquitectura es prolongación del jardín y no viceversa, de otra forma se vería demasiado racionalizado el ambiente cuando el deseo es el contrario.

El jardín dentro de la casa de Juan O’Gorman predomina en el espacio, al entrar al terreno, se sube por un camino que apunta hacia los matorrales, cactús y palo loco que dejan entrever una construcción detrás de ellos, una casa que armoniza en color y forma con lo que se encuentra a su alrededor. Hacia el lado izquierdo, el espectador se encuentra con más matorrales que suben hacia otro espacio construido en un terreno elevado, todo cubierto de las más espléndidas especies de botánica mexicana.

Este espacio, es el elemento que dota a la arquitectura de esa transición y de ese juego armónico entre el Pedregal y la casa. Éste fue elaborado por Helen Fowler, esposa del arquitecto; en conjunto con Catarina Kramis, esposa de Max Cetto y Helia Bravo Hollis⁹⁴; ésta última, reconocida botánica mexicana conocida por su trabajo en el jardín botánico de la Ciudad Universitaria. Las tres se dedicarían a viajar por diferentes regiones en búsqueda de las especies que se alojarían en ese espacio⁹⁵ y respetando las ya existentes. Trabajo muy parecido al que O’Gorman hizo en su mural de la Biblioteca

⁹⁴ Entrevista a Ana María Cetto realizada el 22 de Julio de 2013 en el Instituto de Física de la Universidad Nacional Autónoma de México. El fin de dicha entrevista era saber que platicar sobre la relación de Max Cetto con Juan O ‘Gorman. Las preguntas versaron sobre el inicio y desarrollo de dicha amistad para poder caer en cuenta de las vivencias de la familia Cetto en la casa de O ‘Gorman. A partir de esto se esboza cuán cercana era la relación de ambos personajes y como tuvieron imbricaciones ideológicas entre ellos, las cuales se ven reflejadas en sus obras arquitectónicas personales: sus casas.

⁹⁵ Ana María Cetto cuenta que su madre y Helen Fowler viajarían por diversas regiones del país en búsqueda de especies mexicanas que pervivieran en conjunto con las del pedregal. Su madre, esposa de Max Cetto, también diseñaría el jardín de la casa del arquitecto en el Pedregal.

Central donde las piedras de colores, recolectadas de diferentes lugares del país, armonizarían unas con otras, generando una mezcla de la heterogeneidad de lo mexicano que guarda cada piedra y trayendo a colación de nuevo el tópico de la tradición.

Sin embargo, esta autonomía del paisaje no se logró en todo lo construido en el Pedregal. Debo apuntar que el orden que O'Gorman siguió fue uno totalmente diferente al que se buscó por ejemplo en el orden que Barragán buscaba o inclusive el que la misma Ciudad Universitaria siguió. Mientras que O'Gorman y su esposa le guardan cierta libertad al espacio a partir del dinamismo, Barragán toma ese mismo dinamismo para mantenerlo estático; es decir, toma la caída de la lava como ornamento de un jardín lleno de pasto verde y hace de las burbujas pétreas estanques. En la casa de San Jerónimo, la dominación del espacio es perceptible pero aún no por completo. En el caso de la Ciudad Universitaria, se dinamizó la piedra para poder hacer una especie de maqueta contemplativa elaborada por bloques de concreto, vidrio y acero. En teoría, se alaba al Pedregal, pero de él no queda más que el basalto vuelto edificio sobre una superficie plana y que pareciera ajena al lugar, en este caso el orden sobre el paisaje fue la dominación completa del espacio. O'Gorman juega con la metáfora del refugio en su casa, con una idea que parte de habitar más el paisaje que la casa misma, pues ésta al fin y al cabo sirve solamente para salvaguardar al habitante de las inclemencias del medio⁹⁶, es por ello que el

⁹⁶ Diego Rivera en su conferencia *La huella de la Historia y Geografía en la arquitectura mexicana* habla de los jacales como refugios, y menciona que a veces son mal entendidos por los mismos arquitectos y otras personas que desconocen el fin mismo de un refugio, en sus palabras: "Efectivamente, no tienen más que una puerta; porque durante el día, el hombre vive gozando del paisaje, gozando de la geografía(...)El cuarto, la casa, el jacal eran empleados para descansar en la noche, descansar y defenderse. En ese caso lo mejor era tener una puerta, y una puerta defendible, no muchas ventanas atacables." Conferencia que sustentó Rivera en el Palacio de Bellas Artes el 25 de junio de 1954, "La huella de la historia y la geografía

paisaje debe cobrar la importancia que no se le ha dado en tanto al emplazamiento de obras arquitectónicas.

Por ello, es pertinente apuntar sobre la forma en que el hombre habita un lugar, pues en ese momento el paisaje se convierte en la casa del hombre, porque antes de construir muros y escaleras y de ver las formas y estructuras unidas entre sí, el ser humano elige un lugar que comienza a habitar desde el momento en que encuentra algún signo de reconocimiento de él mismo sobre la tierra y es entonces ahí cuando lo hace suyo y lo habita.

En el siglo pasado se fue haciendo cada vez más difícil la adquisición de un lugar para construir; causas como la sobrepoblación, la poca planeación urbana o cuestiones económicas y políticas en cuanto al uso del suelo, limitaban al habitante dejando libre el espacio donde es posible y no donde se desea. Esta decisión sobre el espacio dentro del Pedregal responde a una necesidad de la forma que se buscaba para la construcción, sin embargo, la elección del mismo Pedregal responde en parte a los valores anteriormente nombrados y que constituirían lo que O’Gorman buscaba para teorizar sobre su nueva arquitectura, pues al ser el edificio lo que brinda armonía entre el hombre y la naturaleza⁹⁷, éste debía responder a un elemento de vital importancia del que O’Gorman no habla textualmente pero si inserta en la forma del edificio: la tradición.

El entender la importancia del paisaje deriva en verlo sobre la obra y no a su alrededor, es decir íntegra a ésta, desde su concepción y hasta su realización. Esto es

en la arquitectura mexicana" *Apud.* Rivera, Diego, Textos de arte, Xavier Moysén (introd.), México: UNAM, 1986, 430 p.

⁹⁷ Luna Arroyo, Antonio. *Op. Cit.*, p.154

posible a partir de los valores históricos consecuentes de los estudios arqueológicos, los estéticos y de la materia que posibilitan dotar de un sentido nacionalista al paisaje. Sin embargo, no es que haya un determinismo geográfico sobre la significación del Pedregal *per se*, sino que hay una necesidad de buscar que se acoplara al pensamiento del ser mexicano de la época, hay un ideal de vincular la tradición con la modernidad y racionalizar el espacio, construir con consciencia pero en algo ya dado: el paisaje; siendo así, el espacio se convierte en esa tradición tan buscada y por ello, la casa debe seguir y alcanzar dicha búsqueda a partir de la adopción del paisaje dentro de sí misma.

IV

El arte como emancipador y el destierro represor

Reflexiones finales

*Aún convertida en ruina –la arquitectura- es siempre un testimonio:
a más de su belleza original, el tiempo ha puesto sobre ella
el sello de la destrucción que es historia y misterio.*

Dr. Atl

El olvido no nos permite contar con un referente inmediato de la casa de San Jerónimo 162; las lagunas historiográficas sobre la obra y las pocas imágenes que tenemos de ella no le hacen justicia a la que O’Gorman denominaría su obra cumbre de arquitectura. Para saber el por qué del rezago de información hace falta conocer la casa, entenderla desde su concepción hasta su final, además, en sí misma; para ello ha servido conocer el contexto tanto de su creador como de la arquitectura donde se gestó y el lugar que le dio sus entrañas para erigirse sobre él. Poco a poco, las premisas sobre los materiales, la arquitectura regional en México y el paisaje, han abierto paso a reconocer esta obra en particular un poco más.

Las fechas de construcción son poco precisas⁹⁸, se sabe que desde 1948 la inicia y hacia 1954 la culmina tras la inauguración de la Ciudad Universitaria; esto último se podría tomar erróneamente como indicio de que la casa pudo ser un desfogue, desahogo o desate creativo tras haber terminado un encargo de obra pública; no obstante, la concepción de esta obra ya se había consolidado al tiempo en que O’Gorman fue invitado

⁹⁸ Fue meramente imposible acercarse a los archivos catastrales del terreno para saber sobre su compra por lo cual se ha tenido que revisar y comparar los textos de O’Gorman sobre la casa y las publicaciones consecuentes de la misma: textos de *Esther McCoy*, la revista *L’architecture d’aujourd’hui*, y textos más recientes como los de Ida Prampolini. O’Gorman dice que la comienza en 1951, pero los bocetos encontrados datan de años anteriores, si la construcción comenzó en esa fecha la concepción de la obra ya había comenzado mucho antes.

a participar como arquitecto de la Biblioteca Central⁹⁹. Entonces ¿Por qué pensar en construir una casa con estas nuevas cualidades formales?, ¿de qué dependía su inserción en las formas de construir de la época?, ¿por qué Juan O’Gorman no pudo presentarse y tener un desempeño como años atrás lo había tenido con el funcionalismo?. Las interrogantes ya han sido expuestas y solamente a través de la conjugación de los conceptos revisados anteriormente, se podrá llegar a un acercamiento que intente responder tales cuestiones.

Como he mencionado y creo pertinente, siempre será primordial contar con esta dialéctica entre el Juan O ‘Gorman pionero de la arquitectura funcionalista mexicana y el creador de una arquitectura enfocada en la Integración Plástica. La recepción de su casa de Palmas construida como un ensayo para su padre, no hubiera salido a la luz de forma positiva de no ser porque más tarde, Diego Rivera pide que le construya una casa-estudio en la que aplique los fundamentos funcionalistas; de modo que, contando con la aceptación y apoyo de una figura notable como Rivera, O ‘Gorman pudo destacarse ante el gremio con esta nueva forma de edificar, misma que es aceptada por sus colegas y bien vista por el gobierno como ícono del desarrollo ante Europa y Norteamérica. Estas formas edificadas se conciben entonces como la respuesta ante la búsqueda por una arquitectura que dotaría a México del sentido universal pero al mismo tiempo tendiendo a encontrar su valor regional, es decir una arquitectura de corte internacional mexicana, lo cual asimilaría a México ante el extranjero como un país a la vanguardia y con la modernidad al frente.

⁹⁹ Dadas las cualidades formales de la biblioteca y sus diferencias con la casa-estudio, pudiera malinterpretarse que tras un encargo público, O ‘Gorman decidiera dar rienda suelta a su imaginación y poder desahogarse en la construcción de su casa. Sin embargo, como he mencionado anteriormente, años antes ya tenía una clara idea de lo que quería lograr con la construcción de esta casa.

En contraste con el funcionalismo, la arquitectura orgánica que conocería después, no sólo profundiza en la relación entre un edificio y sus alrededores, sino que la construcción, los materiales y el emplazamiento son analizados como un organismo “simbiótico mutualista”¹⁰⁰, lo cual quiere decir que necesita de otro organismo para vivir y éste otro también es dependiente del primero; no se afectan, no se transgreden y no se aniquilan, se sustentan para poder tener una relación recíproca dónde cada uno de ellos recibe lo que busca; en el caso del hombre, refugio y en el caso de la casa, mantenimiento y conservación. Es curioso como esta simbiosis mutualista que proclama la arquitectura orgánica se ve volcada en contra de O ‘Gorman donde la casa más que beneficiar al habitante lo repudia. Bien vale la pena anotar el concepto de Wright sobre lo orgánico donde, “los rasgos están organizados de tal manera que su forma y sustancia como para ser, cuando se les aplica a un propósito, integrales”, donde parece que O ‘Gorman se acerca y se aleja al mismo tiempo de tal definición. Por un lado, su casa se elaboró de forma que integre tanto al paisaje, como a la materia, al trabajo y a la forma, sin embargo deja de lado el objeto imprescindible para su realización como arquitectura: la utilidad. No busco caer en debates como en 1933¹⁰¹, donde la utilidad sacrifica a la estética, sino que al hablar de arquitectura no deben dejarse de

¹⁰⁰ En Biología existen tres tipos de simbiosis: la mutualista donde ambos organismos se ven beneficiados por la relación dependiente entre ellos (dan y reciben), el comensalismo donde uno de ellos se beneficia mientras no perjudica al otro que no se ve afectado ni beneficiado y por último el parasitismo donde uno de los organismos toma lo que necesita a costa de afectar al otro.

¹⁰¹ En dicho año tuvo lugar un encuentro de la Sociedad de Arquitectos mexicanos para definir el rumbo que la arquitectura estaba tomando. Entre los arquitectos participantes estuvieron: Juan Legarreta, Salvador Roncal, Álvaro Aburto, Manuel Ortiz Monasterio, Mauricio M. Campos, Federico E. Mariscal, Juan Galindo, José Villagrán García, Silvano B. Palafox. Manuel Amábilis y Juan O ‘Gorman. Entre las líneas de discusión estaban los defensores del funcionalismo como nueva propuesta y en la otra línea, la “vieja escuela”, que defendía la arquitectura nacionalista.

lado ciertas cualidades que no dejan de ser vigentes: las virtudes vitrubianas¹⁰². Si bien la parte de la estética es dinámica y cambiante según la época y su espectador, el valor *utilitas* no debe dejarse de lado en ningún momento al buscar a partir de la arquitectura un espacio habitable. La casa, según el mismo O'Gorman, fue difícil de habitar. Su esposa sufría por la humedad de la cueva y además, al reconocer el paisaje pedregoso lleno de grietas entre las piedras, maleza y cactáceas, resulta imposible no imaginar la cantidad de animales e insectos que habitaban con ellos el lugar.

Es preciso apuntar que la casa se encuentra en una especie de vaivén entre diversos conceptos que han tratado de nominarla para su entendimiento: tanto el de organicismo como el de regionalismo y finalmente, dentro de esta investigación, también el de integración plástica. Resultará eficiente poder hacer un recorrido a través de dichos conceptos y cómo se han tratado de unir a la concepción y forma misma de la obra.

La casa de O'Gorman depende tanto de su medio como de sus habitantes para ser algo. Es parte de un ambiente que ha sido estudiado detenidamente para no transgredirlo, lo cual remite nuevamente a la arquitectura como obra de arte y como objeto de contemplación más que a sus funciones utilitarias. La peculiaridad de esta edificación recae en lo tosco de su forma, los materiales como ya se ha mencionado, eran una combinación de roca volcánica con roca de color. En tanto a la estructura, la mera forma transmitía al espectador hacia una entidad cavernaria, lo cual remite a un origen de la vida humana y a la forma más simple de solventar la necesidad de refugio.

¹⁰² Marco Vitrubio Polión, arquitecto romano del siglo I a.C., escribe en diez libros el tratado de arquitectura más antiguo hasta ahora conocido. Expone las virtudes que toda edificación debe tener: la *firmitas*, *utilitas* y *venustas* (firmeza, utilidad y belleza).

Su planta sin forma definida, siguió las curvas del terreno sobre el que se encontraba, de modo que representó un ahorro en los costos de la construcción. En lugar de adaptar el terreno, la casa se adaptó a él. De este modo, O 'Gorman, buscó que toda su casa confluyera con el espacio donde se encontraba, usando la línea curva formada por las ondulaciones de la lava como directriz para el diseño. Esta característica es de mera importancia, pues define la forma en que el proyecto se llevará a cabo, primeramente determinado por una forma natural ya dada y en seguida porque tal determinación dará cabida a cierta espontaneidad en el orden de las cosas. Qué curiosa resulta entonces la dedicatoria que O 'Gorman deja en su casa al Cartero Cheval; O 'Gorman precisa de esa espontaneidad como recurso que transmite un orden no fijo y de la cual se valió el francés para crear un edificio que conmoviera en lugar de destinarse a su habitabilidad, una espontaneidad que bien podría acercarse al orden del automatismo surrealista¹⁰³.

En otro plano, la arquitectura que O 'Gorman produjo con esta casa pareció dirigirse hacia el origen del hombre donde habita de la forma más natural posible, utilizando materiales que se mimeticen con la región donde se construye y con formas que no rompan con el paisaje. La arquitectura orgánica de Wright, bien dispone de estos elementos y trata de brindar un discurso armónico en cuanto a la vivienda humana¹⁰⁴, es una arquitectura que aunque superficialmente busca la regeneración de un orden social a partir de lo natural, en el fondo se inclinó hacia el espectador y al usuario capitalista y adinerado que buscaba una individualidad frente al estilo internacional; sin embargo, en

¹⁰³ El primer manifiesto surrealista de André Breton proclama "Surrealismo es psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral" en Breton, André *Manifiestos del surrealismo*. Argentina: Terramar, 2006. 240 p., p. 31.

¹⁰⁴ Vid "Organic Architecture" Apud. Wright, Frank Lloyd, *Frank Lloyd Wright : On architecture... Op. Cit.*, p. 177-199

México no pudo ser factible como en otros países. En una arquitectura de carácter orgánico hay un idealismo donde el habitante se puede sentir mejor porque se relaciona con diversos factores que lo remiten al orden natural y al orden primigenio del hombre, remonta al ser a su pasado del habitar pero otorgándole una individualidad a través de la forma. Hay una búsqueda de la esencia de lo humano al habitar ese espacio; no solo se trata de vivir en él, sino que a través del entendimiento de la satisfacción de la necesidad del refugio, el hombre pueda ser consciente de que ésta es inherente a él, y por lo tanto, debe servirse de las formas originales para saciarla. Sin embargo, O'Gorman fue más allá que Wright al construir su casa; no solamente buscó plasmar esta incorporación del refugio como algo inherente a la arquitectura, sino que incorporó elementos formales -arquitectónica y figurativamente- de corte tradicional para poder dotar a la obra de ese arraigo con la historia del lugar donde se construye¹⁰⁵.

Siguiendo la tónica de Wright, la arquitectura no sólo sería orgánica en tanto a la forma sino desde su misma producción; el momento en el que se piensa y se diseña el programa constituirá parte de este proceso de crecimiento del organismo vivo que se desarrollará en un ente habitable. Según el patrón de la naturaleza, los edificios se construyen desde el interior hacia el exterior, de modo que refleje su complejidad. La construcción de esta casa comenzó desde el hallazgo de una formación rocosa que daba lugar a una cueva, sobre la cual comenzó a construirse el espacio externo a ella. Al

¹⁰⁵ Se debe tener en cuenta que esta forma de pensar al edificio como un organismo que requiere de todas sus partes para alcanzar un todo siempre se derivará del pensamiento biológico y científico: “Actualmente sin embargo, el arquitecto se encuentra en vías de hallar la manera de salir de esta doble función. Su interés por la ciencia estriba, tal como lo señala el señor Hartland Thomas, en presentar “la perspectiva en su totalidad”, en plantear los problemas a resolver mediante la ciencia aplicada y la investigación técnica. Esta restitución de “la perspectiva total” al arquitecto, le restituye al mismo tiempo su habilidad creadora, permitiéndole unir la función científica de mutabilidad y el deseo estético de ordenamiento en un proceso orgánico” en “Ciencia y Arte en urbanismo y arquitectura” Henry S. Churchill, *Arquitectura México* Num. 31., Mayo de 1950, p. 27.

interior encontramos muebles que consiguen armonizar con todo el complejo: las mesas y sillas elaboradas de madera, algunas pieles depositadas como respaldo y plantas creciendo dentro la estancia son sólo ejemplos de cómo no es un edificio de forma aislada, se trata de toda una entidad que necesita de cada elemento para sentirse “sana” y completa, y cada elemento necesita de lo que el espacio le provee: luz, ventilación y al mismo tiempo seguridad.

Estos elementos ornamentales y necesarios para la vida interna, nos dice Richard Neutra¹⁰⁶, son ornamentos que no deben enfermar a la casa, deben ser digeridos por ella para que pueda haber armonía, por eso mismo los materiales no deben ser ajenos a los que se encuentran en el espacio; de lo contrario, la casa tendrá un ambiente tóxico tanto para ella como para su habitante. Al final, se trata de crear un ambiente que tenga incorporado todo elemento esencial para los sentidos del hombre¹⁰⁷. O ‘Gorman se complejiza aún más para crear dicho ambiente, deja de lado ese carácter organicista universal al introducir en su estancia objetos como piezas prehispánicas, aludiendo no sólo a la relación que formalmente tiene la arquitectura con lo que guarda dentro, sino correspondiendo a una tradición que deviene con el habitante mismo. A la manera de Diego Rivera y su Anahuacalli, hace una especie de museografía con la arquitectura y su contenido, relaciona las formas y los materiales con una colección propia de figuras prehispánicas que congenian con el espacio y lo explican de una manera distinta. De esta forma se logra bosquejar un indicio importante sobre la obra de O ‘Gorman: la tradición y su incorporación a la forma.

¹⁰⁶ Richard Neutra fue un arquitecto austriaco y nacionalizado estadounidense. Trabajó por corto tiempo para Frank Lloyd Wright por lo que estuvo cercano al movimiento organicista de este arquitecto. Por su parte, Neutra tomaría este organicismo para mutarlo hacia una faceta biológica, donde se centraría más la atención en la afección fisiológica del habitante para poder construir un espacio.

¹⁰⁷ Neutra, Richard. *Op. Cit.*

En este sentido, la propia casa se empieza a acercar al imaginario que deviene de la tradición de la arquitectura mexicana. Como he mencionado, no debemos encasillar a la casa en un solo concepto tratando de sobreinterpretarla como objeto y forzándola para entrar dentro de dichas definiciones. Por ello es prudente retomar ciertas ideas que además de la arquitectura orgánica, estaban a la mano de O'Gorman, como lo es la arquitectura indígena y mesoamericana.

Este tipo de arquitectura tiene ciertas características muy específicas para su concepción y construcción. Primordialmente, tiene un pleno reconocimiento del espacio exterior sobre el interior, para las culturas mesoamericanas no hubo un desarrollo pleno de la arquitectura en sus interiores, "toda la voluntad de los arquitectos aborígenes se volcó afuera, en la belleza de los volúmenes sencillos, en la finura y riqueza de las tallas, dando a la arquitectura un valor que se antoja más escultórico que propiamente arquitectónico"¹⁰⁸, es decir, que el espacio interior de la arquitectura prehispánica constituía entonces una consecuencia del espacio exterior; lo cual creo elemental y primario para cualquier arquitectura, ya que la diferenciación entre lo externo e interno del edificio no debería ser tajante ni en la forma ni en el habitar, en términos generales, debería confluir. Además es justo esta idea sobre lo escultórico en la arquitectura prehispánica lo que coadyuva al entendimiento de la casa. Esta modalidad de unir a las artes para crear una obra no era nuevo si viramos nuestra mirada hacia los templos mesoamericanos, donde la arquitectura parece más una obra escultórica cuyo interior y exterior contiene pintura en sus muros. El recorrido que el arquitecto Alberto T. Arai

¹⁰⁸ "Arquitectura Mexicana" Mauricio Campos, *Arquitectura México* Num. 25 Junio de 1948, p. 266

hace por las ruinas de Bonampak¹⁰⁹ y su posterior publicación sobre ello, es una muestra clara no sólo de la integración de las artes para construir una obra, sino de la búsqueda y preocupación de los arquitectos de la historicidad de las formas y la tradición de éstas.

Ahora, es imprescindible tener a la casa-estudio en correspondencia con el pasado arquitectónico de O'Gorman, Es imposible dejar de lado el diálogo que establece esta nueva arquitectura con la funcionalista de años atrás. Lo primero y más importante, es retomar la calidad de ensayo y no encargo que tuvieron ambas obras. De igual forma, en ambos ensayos exageró los fundamentos que pretendía dar a conocer, buscó las características principales para exhibir y las hizo suyas a tal grado que la forma se muestra en un estado dramatizado. En cada casa, buscó ir en contra de lo académico, bien dice de la casa de San Jerónimo: “Esta casa se realizó con el principal propósito de ser un grito de protesta a favor del humanismo dentro del desierto mecánico y tecnológico de nuestra “maravillosa civilización”¹¹⁰, esto representaba una emancipación institucional que le proporcionó la libertad de las formas y técnicas constructivas. Más que ser un símbolo de regeneración humana que buscaba salvación entre la modernidad, era un acto político convertido en forma, un manifiesto que al igual que en su casa funcionalista reclamaba por la tradición.

En cuanto a la forma, dentro de la arquitectura funcionalista el arquitecto desnuda al edificio; pensar en ese primer ensayo de O'Gorman hace que las ideas de Adolf

¹⁰⁹ Alberto T. Arai realiza en 1949 una expedición a las ruinas de Bonampak con el fin de hacer un estudio desde lo arqueológico, arquitectónico, artístico y humano. En el expone de manera concluyente la integración de las artes.

¹¹⁰“Un ensayo de arquitectura orgánica” Juan O'Gorman, *Arquitectura México* Num. 112, Noviembre-Diciembre 1976, p. 92.

Loos¹¹¹ viven a través de esa forma arquitectónica donde se le despoja del ornamento al edificio. Esta característica le muestra al ojo de la época una impresión novedosa, le produce cierta tensión cuando en realidad se busca la liberación de la mirada. Al tener los muros de concreto aparente, las habitaciones iluminadas con grandes ventanales y la carencia de decoración arquitectónica, el hombre parece censurado; sus pulsiones son reprimidas y por ello tiende a vivir de una manera mucho más ordenada que antes, más organizada y por ende, más sana. En ese sentido, no es coincidencia que los primeros edificios que busquen el orden funcionalista sean los hospitales y las escuelas. Es este el momento donde se debe traer a colación una parte de la casa de la que poco se ha hablado, el estudio de O 'Gorman. Como mencioné, éste se encontraba en la parte más alta del terreno y alejada del otro conjunto. En primera instancia, la forma que ya he descrito anteriormente, estaba compuesta por una curva semioval levantada de lado a lado sin interrupción. En la fachada, resalta la forma en que cubrió los bordes de la curva y el muro con piedras de color; por fuera, la estructura se diferenciaba completamente de la casa, y por dentro, una sorpresa aún mayor depara para el ojo del espectador y por supuesto, para el habitante mismo. Muros planos pintados de blanco, el basalto, la piedra de color, la escultura exterior y el pedregal se perdieron en el interior de este recinto personal. Loos regresa para aniquilar el ornamento de este espacio; a diferencia de la estancia-cueva de la casa y su perceptible incomodidad, el estudio parece ser un espacio de tranquilidad que no avasalla al ojo, que no lo llena de elementos para ser vistos. Aquí si pensó O 'Gorman en el uso del espacio y se aleja de la penumbra de la cueva; al ser el lugar donde se dedicaría a pintar y a crear nuevos proyectos, la habitación parece ser un

¹¹¹ Loos, Adolf. *Ornamento y Delito, y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. Loos promulga que la decoración no debe tener cabida en los edificios, las estructuras deben ser expuestas en su forma más primaria sin tener que recurrir a engorrosos ornamentos que le resten credibilidad y esencia al edificio.

lienzo en blanco listo para ser llenado y por lo tanto, se vuelve un contenedor vacío donde no cupiera la distracción y se mantuviera la calma, entonces la casa no es el oasis de O 'Gorman, su estudio la reemplaza.



Fig. 27. Interior del estudio.



Fig. 28. Recámara.

En el caso de la casa de San Jerónimo, el porqué de la resistencia del mexicano a éste tipo de edificios puede ir de la mano a lo antes mencionado. O ‘Gorman hace de esa casa un ensayo para sí mismo, para un ojo educado de distintas formas y acostumbrado a otras diferentes; en ella ejerce su libertad tanto creativa como ideológica dejando en cada muro algo de sí mismo, cierto aire violento, caótico y hasta monstruoso. Edmundo O ‘Gorman, hermano del arquitecto también apunta sobre el valor de lo monstruoso en la obra artística. Para él, el arte clásico deviene de una racionalidad, misma que estaba en boga en la arquitectura funcionalista; mientras que el arte monstruoso proviene de lo mítico. En realidad, es feo o deformado en su correspondencia con la concepción clásica que lo juzga, sin embargo tampoco se debe hacer una reducción del gusto adquirido por el hábito pues “los caracteres o rasgos de gusto significan decisiones formales tomadas con libertad entre diversas alternativas que no resultan del pensamiento racional sino de la sensibilidad...”¹¹²; aún así, el gusto que permeaba en la sociedad mexicana se ha dicho que respondía a una legitimación de su idiosincrasia hacia el exterior, por lo cual la casa de O ‘Gorman no producía esa afección ante los ojos que la miraban y no encontraban en ella lo que querían ver. Edmundo O ‘Gorman habla también que este orden monstruoso se pierde cuando se vive en un mundo fluido¹¹³ como el mundo ritual o mítico donde a partir de la concepción de lo mágico se descubren las capas del fenómeno artístico. El historiador nos remite a un problema central en tanto a la contemplación de una forma: cuando el sujeto y el objeto son provenientes de distintas temporalidades, el acercamiento de uno con el otro se dificulta; es entonces cuando debe haber una especie de “mediador” que explique al espectador

¹¹² Yáñez, Enrique. *Del funcionalismo al... Op. Cit.*, p.74.

¹¹³ Edmundo O ‘Gorman. *El arte o de la monstruosidad y otros escritos*, México: CONACULTA/Planeta, 2002, 88p., p. 85-86.

que el objeto no es extraño en tanto “la habilidad manual y la capacidad creadora habrían persistido durante el paso del tiempo”¹¹⁴, esta habilidad deviene como ya he mencionado y seguiré abordando: del trabajo manual como tradición; es decir, que esta recuperación de la mano de obra para la transformación de la materia, es una especie de recuperación del arte popular.

De esa forma se van juntado diferentes aspectos que hacen resistente la aceptación de la obra, uno importante será el contexto mismo. Como he mencionado, en México aún se buscaba esa legitimación como país desarrollado y moderno, donde la arquitectura jugó un papel importante en ese proceso, pues mientras se siguieran presentando edificios de carácter internacional y moderno, el mundo podría ver a México como tal; siempre en concordancia con esa búsqueda de una identidad nacional a través de esa misma forma moderna. Por ello, este nuevo edificio no se inserta de la mejor manera en ese contexto de legitimación, más aún en una década llena de grandes obras públicas por parte del gobierno; y aunque sí había generación de proyectos personales para clientes privados, las formas siempre se inclinaban al patrón de la época y a la técnica, ambos aspectos desinteresados para Juan quien decide experimentar con ellos. En cada época, dice O’Gorman, hay una necesidad psicofisiológica para crear arte, y esto está circunscrito o condicionado “por las formas sociales que a su vez dependen de las formas históricas de

¹¹⁴ Ramírez Bernal, Mónica Alejandra, sustentante. *¿Qué hay de moderno en lo salvaje?: Miguel Covarrubias y la moderna experiencia de lo primitivo : estudio del mapa mural Geografía del arte popular mexicano* / tesis de licenciatura en Historia; asesor Edgar Daniel Vargas Parra, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, 114 p., p. 72.

la producción, apropiación y cambio”¹¹⁵, lo cual daría entender el cómo una obra puede o no tener aceptación.

Hablando de la estructura formal de la vivienda de O ‘Gorman, es imposible despojarse de la idea de la vivienda primitiva, pues la casa en sí misma está constituida en gran parte por formaciones rocosas que precisan una cueva. En realidad, no es la única casa que tiene esta singularidad, Kenneth Frampton nos dice sobre la casa de Edgar Kauffman: “el interior evoca la atmósfera de una cueva amueblada más que la de una casa en sentido tradicional. Que los toscos muros de piedra y las losas del suelo son una especie de homenaje primitivo”¹¹⁶. Las formaciones que dieron lugar a estas cuevas, sean naturales o recreadas por el hombre, dan lugar a otro elemento simbólico: el hombre, en su necesidad de refugio, conviene en llegar a estos lugares oscuros y húmedos para protegerse, sin embargo, el experimento de O ‘Gorman no sigue esta línea, aquí la cueva juega a ser una clase de arquitectura fósil¹¹⁷ que remite a la primera vivienda y al mismo tiempo pareciera hacer una metáfora del origen de la humanidad.

“siempre que se construye una casa, se establece también una realidad dominada y controlada por el hombre, depositada en la tierra como símbolo de presencia y de afirmación. La arquitectura vive en esta coexistencia de invocaciones y de presunciones: vive de voluntad mágica, reconstruyendo según los órdenes y la cadencia y meticulosa procedencia del rito, el espacio grande y caótico del universo y vive estableciendo por símbolos estáticos y petrificados, levantados

¹¹⁵ O ‘Gorman, Juan, “La necesidad del arte” *Apud.* Archivo de la Academia de Artes en Rodríguez Prampolini, Ida. *La Palabra...*, *Op. Cit.* p. 65

¹¹⁶ Frampton, Kenneth, *Historia Crítica de la arquitectura moderna*. España: Gustavo Gili, 2000, 447p., p. 191. El homenaje primitivo del que habla Frampton va de la mano con el concepto de Refugio que enuncia Wright en sus obras. Alude a la que el ser humano no necesita cualquier arquitectura para habitar, sino una que sea un refugio que lo proteja y cobije del exterior pero sin ser ajeno al exterior mismo, en aspectos formales, Frampton cree que la casa de la cascada de Wright logra sintetizar este juego de formas primigenias del habitar hacia lo moderno.

¹¹⁷ *Vid* Carachure Lobato, Liliana. *Op. Cit.*

contra el cielo, el signo de la presencia humana, esto es el signo de la convención humana.”¹¹⁸

Este retorno es parte de un ritual donde se regresa al origen, hay un enfrentamiento en la conciencia natural con el sí mismo, cada vez que el hombre se afirma como es, regresa a lo que fue y hay una continua exploración en sí mismo, en el caso de la arquitectura:

si va a renovarse la arquitectura, si ha de reinterpretarse su auténtica función tras años de descuido, el retorno al estado “preconsciente” de la edificación o alternativamente, al alborear de la conciencia, pondrá de manifiesto aquellas ideas primarias de las que surge una genuina comprensión de las formas arquitectónicas¹¹⁹.

Rykwert nos lleva a un estado del que ya he hecho mención, un estado psíquico donde el devenir conceptual que O ‘Gorman configura en una obra nueva, lo hace retornar hacia las formas arquitectónicas, artísticas y culturales pasadas, como fundamento que le sirva para comprender y transformar la arquitectura moderna mexicana con obras –tanto plásticas como arquitectónicas- que remiten a al origen del hombre, de la vivienda y de la historia de México.

Con esta casa O ‘Gorman parece no abandonar su inclinación hacía el funcionalismo pues como bien menciona años después, el funcionalismo debe servir de guía, lo muta hacia una arquitectura nueva es decir, tiene un mismo referente que lo avoca hacia una forma reconfigurada. Esto se puede referir a la manera en como se construyó la casa, pues si bien la cueva sirvió de cimiento para erigir sobre ella una terraza, parte de la casa donde se encuentran dos niveles tuvo que ser cimentada convencionalmente para poder

¹¹⁸ “Por un Bauhaus imaginista contra un Bauhaus imaginario” E. Jr. Sotssatss, *Arquitectura México* Num. 58, Junio de 1957, p. 114.

¹¹⁹ Rykwert, Joseph. *Op. Cit.*, p. 32.

soportar el peso; en cuanto a la mampostería, hay muros en los cuales se utilizó ladrillo y cemento para su edificación para posteriormente, ser cubiertos con piedra volcánica.

Como se puede notar, O'Gorman sigue con un discurso donde la técnica científica es el medio para construir. La forma cambió desde su casa en Palmas hasta llegar al Pedregal; deja de ser la “máquina de



Fig. 29. Casa en construcción

habitar” de Le Corbusier y se adapta a la armonía con el medio de la que habla la arquitectura orgánica de Wright, pero también se convierte en un vehículo que media al hombre y su historia a través de la forma, el material, la técnica y el paisaje.

Esta arquitectura sería para O'Gorman, un salvamento para sí mismo que pudiera proveerle un estadio de su individualidad como habitante de una ciudad que crecía exponencialmente y con una arquitectura muy similar entre sí, tanto en obras públicas como zonas habitacionales. La conjugación de su experiencia en la pintura, donde hemos visto no deja a la arquitectura sino la comienza a modificar en la plástica; su acercamiento a la arquitectura de Wright; el conocer al finlandés Alvar Aalto, quien también se encontraba en la dirección del organicismo; su encuentro con el regionalismo alemán a través de Max Cetto y su incursión en el movimiento de Integración Plástica

son indicios que empiezan a ser cada vez más palpables al buscar el entendimiento de su casa estudio.

En el caso de la arquitectura orgánica que conoció O 'Gorman, pareció ser un salvamento de lo que en ese momento había pasado con su obra: por una parte, la inserción del funcionalismo al panorama capitalista, donde se aniquilaba a cualquier forma de método progresista para la vivienda de bajo costo y se aprovechaba el abaratamiento del material y el poco tiempo invertido en la construcción para el incremento en las ventas y rentas; por otro lado, la censura que poco tiempo atrás había sufrido con su mural *La conquista del aire por el hombre* en el aeropuerto de la ciudad de México, también podría reconocerse como un indicio de esa búsqueda de una nueva relación histriónica que aseverará en sus obras; finalmente, la pérdida de esa individualidad a la que Wright se refería en los rascacielos estadounidenses también O 'Gorman la encontrará en la carencia de una tradición en la forma, la cual según él, impide al pueblo reconocerse en las obras.

Por otro lado, hay que recordar el regionalismo de Cetto, donde dispone de esta vía de reconocimiento a través de los materiales y del espacio de construcción, la participación del arquitecto alemán en la formación de los Jardines del Pedregal y la construcción de su casa habitación en ese mismo lugar también dispuso ser parte de las ideas que O 'Gorman recogería para la concepción de su casa. Finalmente y como punto epítome, la construcción de la Ciudad Universitaria también construida en el Pedregal, reuniría a Arquitectos y artistas, entre ellos a O 'Gorman, para realizar la obra cumbre del alemanismo en México; la cual representaría en sus formas arquitectónicas y plásticas, la Historia y la tradición del pueblo mexicano para él y para el mundo.

Sin embargo, la Ciudad Universitaria más que un escenario donde se reunió la plástica y la arquitectura fue el campo de batalla entre ellos. La confrontación entre los mismos arquitectos y los pintores, se vertió sobre las obras terminadas en el campus. Por un lado existen aquellos que en palabras de Francisco de la Maza¹²⁰, buscaban un nuevo barroquismo¹²¹, mientras que otros hondeaban la bandera de la arquitectura internacional de Le Corbusier. Por una parte se encontraban los arquitectos Pani y del Moral quienes estaban a cargo de la obra, ambos criticados por los demás arquitectos por su permanencia en los círculos gubernamentales y por obviedad, en los círculos de poder político y económico. Por otro lado estaban Alberto T. Ara, Raúl Cacho, Enrique Yáñez y el propio O 'Gorman, miembros de la Unión de Arquitectos Socialistas y también del Consejo editorial de la revista *Espacios*. Éstos últimos, abogando no sólo por una arquitectura que respondiera a las necesidades del pueblo y no a la demanda capitalista, sino también por una verdadera conjunción en el trabajo que hacían con los artistas¹²².

¹²⁰ De la Maza, Francisco. "El Barroco Mexicano", conferencia 1954. Archivo de Arquitectos Mexicanos, Fondo Enrique Yáñez de la Fuente, caja 2, separador "m". De la Maza culmina la conferencia diciendo: "Aquí interesa profundamente el barroco mexicano del siglo XVIII y el que llamaríamos en sentido traslaticio, el "barroco" del siglo XX, ese estupendo neo-barroco que está comenzando a surgir hoy. Ya nos hemos aburrido de la arquitectura funcional, así nada más, de puras líneas y hechas de cemento. Ahora ya estamos haciendo en México un precioso barroco, de nuevo cuño; sino, que lo diga el arquitecto O 'Gorman". Hacia este año, la biblioteca y parece ser que su casa, ya estaban culminadas. Igualmente había comenzado a trabajar en la construcción de la Secretaria de Comunicaciones y Obras públicas con Carlos Lazo donde también incorpora la técnica del mural con piedras en el edificio.

¹²¹ Este barroco del que habla de la Maza, debe ser reactualizado. Si bien el barroco del siglo XVII fue único y singular en México, lo que provocó un acercamiento y gusto social en común por él, es una forma que como la prehispánica, se guarda en la tradición de las formas; el mexicano al verlas reinterpretadas en su modernidad, no las verá ajenas a él, sino las tomará como suyas porque le resultan cercanas a su historicidad como pueblo. El barroquismo es tomado por el y otros personajes como Alberto T. Ara, como ejemplo de cómo una arquitectura en un principio europea, encontró su camino en México, sus formas se vieron actualizadas a partir de la técnica y los materiales. Además también constituye un ejemplo de la incorporación de otras artes como la escultura a la arquitectura, armonizándose entre sí y produciendo una obra integrada.

¹²² Por ello no resulta extraño que la tónica de la revista que emprendieron, fue la búsqueda de ese nacionalismo en pos de la modernidad mexicana abogando también por una integración de la arquitectura



Fig. 30. Estadio Universitario



Fig. 31. Frontones

La integración se buscaba no sólo en la conjunción del trabajo, sino desde los materiales y las formas mismas, por ello es que no la encontraban concretada en la Ciudad Universitaria: ¿qué podría decir la unión de un prisma cubierto de vidrio con prismas de concreto saliendo de él para ser pintados con murales? o ¿Qué significa realmente el recubrir un prisma con piedra de color? ¿Realmente las formas y los materiales se integran?; es más bien esto, un ejemplo del poco trabajo integrado que hubo para la concepción de los mismos. Bien menciona Arai que las artes se vinculan entre ellas por

medio de la indiferenciación de las porciones que la conforman y

...ocurre nada menos que todo lo contrario, cuando cada parte se afirma más y más en sí misma, y se propone perfilar y acentuar deliberadamente su propio carácter, con el deseo de competir con las demás. De aquí que, una verdadera integración artística sea un espectáculo de emulación entre las artes que participan en el evento; cuadro dinámico de fuerzas dispares que se disputan la supremacía, sin lograr sin embargo que ninguna llegue jamás a dominar, como ocurre en el caso similar de un desarrollo polifónico-musical¹²³

Cosa que no sucede en los frontones de este arquitecto o en el estadio universitario de Pérez Palacios, donde la arquitectura representa al medio donde se está

con otros medios, principalmente el artístico, de forma que éste procurara en la búsqueda formal de una expresión moderna.

¹²³ Arai, Alberto T. La arquitectura de Bonampak ; ensayo de interpretación del arte maya. viaje a las ruinas de Bonampak. México : INBA, 1960, 196 p., p.123.

construyendo, toma de él sus materiales y su historia para plasmarla plásticamente en una obra utilitaria. La Ciudad Universitaria es entonces un escenario de confrontación ideológica donde, como en las obras de Wright¹²⁴, hay una demanda de la horizontal sobre la vertical.

La casa de O 'Gorman se vuelca hacia este ámbito de disputa entre los arquitectos que promulgaban el estilo internacional y aquellos que junto con los artistas, buscaban establecer nuevos cánones estéticos, y en cierta medida políticos, al buscar un orden que alcanzara la democracia abatiendo la verticalidad arquitectónica y buscando en la horizontalidad; descubriendo en la curva y en esa geometría dinámica, un espacio de encuentro entre la materia, la forma y la técnica.

El valor del trabajo manual: la obra del pueblo

Juan O 'Gorman siempre tuvo una preocupación por llevar la arquitectura al pueblo, su trabajo como constructor de escuelas del CAPFCE seguramente fue una de las vías más próximas para llevar la arquitectura a un sector que lo requería. Su inquietud por otorgar el medio para cubrir una necesidad inherente a todos los seres humanos, era parte de una crítica al sistema que se regía por la desigualdad, donde no todos contaban con las condiciones para cubrir dichas necesidades. Esta lucha de clases y de poder llevó a O 'Gorman a pensar en mundos catastróficos que de cierta manera representaban una utopía donde todo al estar en decadencia perduraba en igualdad. Esta crítica se caracteriza en sus obras por una ironía muy peculiar, en sus pinturas la fantasía y los escenarios de destrucción sirven de filtro para dar a explicar sus ideas; lo cuál pronto se verá plasmado

¹²⁴ Las obras del arquitecto estadounidense se distinguen por ser de una sola planta o bien, si dispone de más pisos, tiende a un dinamismo estructural donde la arquitectura no se impone de manera vertical como en los rascacielos; por el contrario, hay cierta libertad en movimiento y mirada al ver y recorrer el espacio.

en los ejercicios de Integración Plástica del arquitecto-pintor de una manera más realista pero también irónica. O 'Gorman no incursiona en el movimiento de forma esporádica, ya que como se ha visto, tuvo acercamientos notorios desde su juventud a la representación mural y a la integración de la plástica con la arquitectura¹²⁵. Al regresar de su viaje a Estados Unidos, incursiona en este movimiento que busca a su manera, la reivindicación social mediante la producción artística integrada. No se trataba solamente de proyectar, planear y construir de la mano de los artistas; sino hacer con consciencia un trabajo integrado que no sólo represente a los creadores sino al pueblo que lo erige y lo habita.

Hannes Meyer, arquitecto europeo del que ya se ha hablado, se acerca en demasía a este pensamiento sobre el trabajo del arquitecto frente al usuario a quien debe servirle, al pueblo. Curiosamente, Meyer dictó una conferencia en México en 1938, año que ha ocupado interés por su dinamismo; en ella abordará el tema del propósito y la labor del arquitecto y exhortará a los mexicanos a detenerse a pensar en cómo debiera dirigirse su profesión, expresando que el arquitecto:

Estudia sus necesidades materiales y espirituales, y las traduce en realidad plástica: organiza las posibilidades técnico-constructivas; está enterado de las condiciones biológicas previas y conoce el objetivo social de su tarea; comprende la misión histórica del arquitecto, de aprovechar la herencia folklórica y cultural; reúne en su obra las diferentes artes, pintura y plástica, el anuncio luminoso dinámico, los juegos de agua, los elementos del tránsito, la jardinería. EL ARQUITECTO ES, POR LO TANTO, UN ORGANIZADOR¹²⁶

¹²⁵ Ya se mencionó anteriormente su participación con el arquitecto Tarditi en la pintura mural de las pulquerías de la ciudad. Es tal vez en la construcción del edificio de Salubridad de Carlos Obregón Santacilia, donde encuentra esta reunión de la arquitectura con la escultura y la pintura.

¹²⁶ "La formación del arquitecto" Op. Cit., p. 231.

En O 'Gorman, el compromiso que tiene para con el pueblo se manifiesta en cómo lo vincula a sus obras no en valores formales solamente, sino en técnicos y de producción. Busca contar con un acercamiento directo a partir del conocimiento de la Historia y Geografía, generando una nueva forma de crear y construir a partir de los materiales y la forma de emplearlos. Habla de una Integración Plástica que no se conjuga solamente por los valores arquitectónicos y pictóricos, sino en el valor del trabajo, el material y la técnica. Del material se habló como la esencia que recobra la historicidad del lugar donde se recoge; al mismo tiempo representa a quienes lo trabajan, al verse transformado se presenta como un nuevo objeto que ha sido labrado por manos humanas que conocen el cómo representar algo más de lo que ya era, guarda en sí mismo la potencia de lo natural pero también expresa un nuevo orden de la civilización que lo ocupa. Para ello, la técnica se asoma como medio y fin mismo de la producción; encierra en ella los lineamientos de la manera en que se trabaja y por ende guarda la tradición que se ha mantenido para ello.

En la arquitectura mexicana saltan a la vista un par de obras que consciente o inconscientemente también buscaron representar esta verdad, hacerse como vínculo entre lo moderno y lo pasado a través de la técnica y la forma. No es coincidencia que algunos ejemplos notables sean parte del proyecto de la Ciudad Universitaria; uno de ellos, el Estadio Universitario que ya he mencionado, donde efectivamente rescata la tradición constructiva de México empleando la técnica que se usaba para las bases piramidales. Otro ejemplo que también he recogido, fueron los frontones de Alberto T. Arai, quien busca abstraer la pirámide mesoamericana para conjugarla en una nueva forma que remite al espectador a la tradición prehispánica. Ambas obras, en consonancia con la casa de Juan O 'Gorman trabajan de una forma única la técnica, estableciendo la relación del

hombre con su mundo, un hombre que toma posesión de éste para que deje de ser medio y se transforme en su realidad. Se ha tomado la materia como posibilidad para crear, que si bien ha sido tomada como parte de la tradición histórica y geográfica, también constituye una tradición que recoge el valor de la mano de quien la trabaja. Se habla de materia no como material sino como potencia de forma que trae consigo un marco ideológico que sólo se podrá entender mediante la tradición que las ha creado y que está dentro del público que las verá:

todo hombre tiene mayor o menor sensibilidad a las expresiones estéticas y esto acontece, a mi juicio, cuando estas expresiones de arte están dentro de la tradición de un grupo humano, de un pueblo o una nación...Es decir, estas expresiones estéticas responden y son el reflejo de las mismas condiciones que a través del tiempo han servido a las mayorías de una región, y por esta razón, a mi juicio, existe un gusto colectivo que corresponde a esos mismos procesos de adaptación.¹²⁷

Sin embargo, esta condición o conciencia del gusto colectivo no existe de forma consciente, tal vez sólo en el inconsciente colectivo, es decir, está de manera latente. Es así como O 'Gorman hace una crítica a la sociedad capitalista, pues es ésta quien impide la concentración en la tradición y “educa” a la población a través de los regímenes y formas que le son útiles.

El hacer un arte que recupere la tradición en forma y color, hace que en cierto modo la sociedad se sienta libre a través de la obra; con su creación, el artista combate los lineamientos del régimen capitalista y hace algo que le es más común a la gente, logrando dotar al pueblo de libertad a través de la forma. Entonces, la obra se convierte en un manifiesto político, en un despertar de la conciencia. La libertad que tiene la obra al no

¹²⁷ “El contenido político en la obra de arte” Archivo de la Academia de las artes *Apud.* Rodríguez Prampolini, Ida. *La palabra... Op. Cit.*, p. 80.

entrar en un régimen capitalista hace que guste a la población¹²⁸ y entonces este arte es útil al reflejar “el contenido político a través del signo artístico”¹²⁹, al tiempo que denota la importancia que tiene revelar al pueblo sus gustos tradicionales que los afirman como grupo.

La técnica como fin: Integración Plástica

La obra, al ser producto de la herencia del pueblo y elaborada a partir y por éste, se contrapone a los pronunciamientos de la obra como producto; es decir se constituye a sí misma como un manifiesto en contra de los regímenes sobre el arte que se vende para ser símbolo de la colectividad.

O ‘Gorman habla de ello fulminando a la especialización del trabajo, y cómo el régimen capitalista ha provocado la supresión del trabajo manual y de artesanía¹³⁰. En el régimen capitalista todo se hace de forma individual e independiente entre sí. Por ello, su casa podría ser la consigna que busca terminar con este régimen donde la obra tiene un valor como producto y el mercado es quien decide cuanto vale y a partir de eso se considera si es o no obra artística.

El academicismo ya no busca vincular al arquitecto con su obra, lo que provoca la pérdida de ese elemento creativo y libre que genera algo nuevo. En tanto a creación, se pierde lo lúdico y el proceso para producir; en lugar de ello, al no tener nuevas formas se imitan otras sean pasadas o vigentes. Sin embargo, también debe tomarse en cuenta la voluntad del artista como ser individual, pues es quien logra hacer síntesis de lo objetivo y subjetivo para consolidarlo como obra artística: “Este sacrificio de la expresión

¹²⁸ Vid *Ibidem*, p. 81.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Vid “En torno a la Integración Plástica”, *Op. Cit.*

individual constituye la negación de la función más importante del arte que es el placer estético”¹³¹, cuando el arte se hace considerando solamente la voluntad del pueblo o el gobierno que lo auspicia, el artista no deja nada de sí mismo en la obra; O ‘Gorman cree fervientemente que se debe unir la realidad objetiva y subjetiva, es decir lo individual con lo social, debe realizarse un arte lo suficientemente cercano a la sociedad común pero elaborado por los principios individuales del artista, debe conminarse hacia una integración de las formas que generen una obra de arte total.

¿Qué era lo que se construía en ese contexto?, sin reiterar, debe traerse de nuevo a colación a la Ciudad Universitaria. Ésta se había construido bajo cánones racionales y científicos, con una arquitectura que denotara el sentido legítimo de la geometría y de la vertical; una arquitectura lineal, moderna e internacional, pero buscando en sí misma un carácter regional.

En la nueva arquitectura de O ‘Gorman, incluyendo a la que hace en la Ciudad Universitaria, se significa enteramente el carácter artístico del edificio; la técnica funge como horizonte de experimentación frente a un ornamento que pudiera haber sido visto como superficial y en realidad lo hace irreproducible. Bien se pueden analizar las “discontinuidades” de O ‘Gorman a partir de una separación entre obra de arte y reproducción técnica. La primera se inclina hacia la autenticidad y una relación de proximidad con un origen o una forma con la cual mantiene un vínculo permanente, y por ende excluye la posibilidad de la reproducción. Mientras tanto, la reproducción técnica se mantiene en las líneas fordistas de masividad y producto en serie que como en el funcionalismo, el edificio se mantenía cercano no a una forma específica sino a un modelo al cual ajustarse.

¹³¹ O ‘Gorman, Juan. “El panorama mundial del arte” *Apud.* Luna Arroyo, Antonio, *Op. Cit.*, p. 218.

O ‘Gorman logra dotar a su obra de un carácter antes visto en las vanguardias, manifiesta la exigencia de un estatuto básico y crea significación a través de la mezcla de la perversión del estatuto de arte y técnica¹³², lo cual da como resultado la autenticidad en la producción técnica. De modo que no sólo logra dar ese regionalismo del que se habla continuamente a través del uso de materiales oriundos del espacio donde se está construyendo, no se trata solamente de dotar al edificio de un ser nacional o de un aspecto ritual a través de formas miméticas, sino se busca emanciparlo como obra a través de un vaivén entre la esfera de la técnica a la del arte, lo cual imposibilita a la obra constituirse completamente, pues se resiste a la contemplación estética y al consumo, se convierte en la forma más alienada y extrema de *poiesis*¹³³ y en una posibilidad de ser una u otra cosa sin alcanzar a ser algo que pueda nominarse. Su arquitectura se torna en materia que ha tomado forma en el espacio donde hubo la posibilidad de hacerlo, ha reestructurado el espacio con una construcción cuya espontaneidad avasalla su reproducción. El arte se emancipa a sí mismo del espectador, se purifica de todo prejuicio de él porque solo existe para el artista. Como sujeto creador, el es quien vació su experiencia caótica ahí. Hace un arte para enfrentarse a sí mismo, no para buscar una contemplación absoluta. O ‘Gorman de manera tal vez inconsciente, ha

¹³² Vid Agamben, Giorgio, *El hombre sin contenido* / Giorgio Agamben ; traducción de Eduardo Margareto Korhmann ; edición a cargo de Alicia Viana Catalán. España: Altera, 2005. 185 p. Agamben menciona “Lejos de liberar al objeto de su autenticidad, la reproductibilidad técnica (en la que Benjamin identificaba al primer agente corrosivo de la autoridad tradicional de la obra de arte) lo empuja hacia el extremo: el momento en que, a través de la multiplicación del original, la autenticidad se convierte en la imagen misma de lo inalcanzable” p. 170.

¹³³ Con Poiesis se recupera el término aristotélico que remite a la experiencia en la creación de algo que no existía, en el develamiento de algo que “no era” y llegó a “ser” a través de la transformación del trabajo; es decir, de una manera de operar que revelaba un proceso artístico o bien, praxis artística.

despojado como el coleccionista de Agamben¹³⁴, del valor de uso de la cosa para sublimarlo a un nivel de afección. De ese modo eleva el extrañamiento del pasado.

Es a partir de la técnica que entonces construye y habita, y el habitar se constituye como una posición primigenia en esta relación del hombre y su medio. Es la técnica la que pone de manifiesto la practicidad del conocimiento y en esta practicidad se le otorga una función al objeto que lo diferencia del orden natural; mientras éste último tiene su función proyectada desde adentro, la producción técnica tendría una función que deviene de una idea externa sobre él. Es este también otro vaivén entre lo natural y la producción técnica; en la casa, la cueva a partir de la cual crece el edificio es una formación natural cuya función de habitabilidad deviene de su misma forma, naturalmente se ha constituido un ambiente que provee a los seres vivos un refugio y a su alrededor se ha proyectado una forma producida por un ente externo a este orden, de modo que ambas tratan de confluir entre sí.

A través de la construcción de esta casa ocurren dos cosas que van de la mano, la innovación y la provocación, lo cual remite a la experiencia en los espectadores. No se puede provocar con una forma ya reconocida y asimilada; del mismo modo, no se puede provocar a quien no está dispuesto a captar el sentido de la provocación. Por ello, la novedad requiere de una disposición del espectador a recibirla, un espectador que o ya tenga un ojo formado y pueda entender lo que se le presenta o que esté saturado de estímulos cotidianos y se resista a recibir uno nuevo. Inclusive, se podría presentar ante un espectador que no pueda verse a sí mismo desde su presente hacia su pasado, un hombre a quien le sea imposible relacionarse con su tradición porque no se descubre

¹³⁴ Vid “La cámara de las maravillas” Apud. Agamben, Giorgio. *El hombre sin... Op. Cit.*, p. 51-66

como ser histórico; su tradición no existe porque la ve como ruina y entonces su presente se vuelca sin contenido alguno¹³⁵.

En tanto a su obra arquitectónica antecesora a su casa-ruina, en la Biblioteca Central la técnica es la innovación; sin embargo la forma es la que jugará un papel fundamental, pues se inserta a la perfección dentro del proyecto lineal de Ciudad Universitaria. La Biblioteca no rompe con la estética de las “cajas de cartón” como las llamaba Wright, y aún así, es de los edificios que más salta a la vista por que a pesar de ser reproductible en forma arquitectónica no lo es en forma artística. Puede ser un simple volumen cuadrangular, pero los murales que lo recubren lo dotan de una autenticidad de la cual no ha podido despojarse. ¿Por qué se ha convertido en ícono de la modernidad mexicana? ¿Por qué de todos los edificios modernos es una biblioteca la que merece la atención suficiente para demostrar el carácter mexicano?, ciertamente su utilidad se ha hecho a un lado cuando se habla de ésta; pocas veces se menciona la capacidad o las condiciones para salvaguardar libros o la forma en que la construcción de las salas coadyuva al estudiante. ¿Por qué se habla de arquitectura cuando lo que ha hecho O ‘Gorman a través de la técnica es presentar imágenes?, se habla entonces de un Grottesco Messicano¹³⁶, de un nuevo barroquismo que pretende revestir a la nueva arquitectura de nacionalismo, se entiende superficialmente la superposición de la pintura en la arquitectura y se ve el resultado final cuando en realidad es un proceso técnico el que debería de ser notado.

La Biblioteca Central resulta ser un ícono por la capacidad de empuje que ha tenido sobre los espectadores que miran en ella un mural que recoge su Historia a partir

¹³⁵ Vid Agamben, Giorgio, *El hombre...*, *Op. Cit.*

¹³⁶ Vid “Crítica de ideas arquitectónicas”, Suplemento no. 5, *Arquitectura México* Num. 62, Junio 1958, p. 109.

de sus colores provenientes de los códices mesoamericanos. Haciendo uso de las piedras de colores como reconocimiento de las diferentes regiones y pueblos de donde se recogieron y a partir de su yuxtaposición, han sido fundidos en uno solo para formar figuras que exaltan los hechos que los conforman como hombres y pueblo mexicano, exponiendo el material que no sólo denota la tradición a partir de la geografía sino también la tradición histórica del uso de los mismos.

Representa también el proceso de conformación de toda la obra como entidad, cada losa unida encarna el trabajo de albañiles y obreros que ocuparon sus propias manos para dar forma a la obra, desde sus materiales representa la geografía e historia mexicana; el mural de la Biblioteca Central conjuga ese trabajo colectivo y esa colectividad mexicana. En otros lugares del mundo se lograron obras que también cumplieron dicho propósito, ni Wright ni Neutra hubieran podido plasmar de forma tan idónea el carácter de su tradición a través de la arquitectura orgánica porque la Integración Plástica, como el ejercicio que unió a O'Gorman en sus distintas facetas, no proviene del organicismo sino de un trabajo en colectivo que represente algo realista desde su concepción misma. Este ejercicio va más allá de la fusión entre las artes, pues al final se trata de la fusión del trabajo. ¿Dónde más podría encontrarse un ejemplo tan singular que vincule a esta colectividad con su tradición?, ¿en qué otro lugar los arquitectos y artistas se ocuparían de brindar una obra de carácter realista para su pueblo? Y más bien, ¿dónde era políticamente correcto brindarle esta libertad a la mano de obra?. Sin sorpresa alguna, Hannes Meyer es quien llega a sopesar el contexto mexicano con el de otro lugar común:

Estas mismas masas intervienen en forma muy viva en la construcción de sus edificios: Para las nuevas estaciones del “metro” de Moscú ofrecieron las piedras más preciosas los trabajadores de las lejanas minas del Ural, de Karelia, de Crimea, insistiendo en que se reflejara en el conjunto arquitectónico del “metro” toda la riqueza geológica del país(...)El arquitecto soviético está fuera del prejuicio moderno: “la arquitectura no es más que técnica”. Esta consigna está refutada por la voluntad misma de sus dueños: las masas. En su ambiente urbano, quieren ellos verse rodeados de obras artísticas que personifiquen los héroes del colectivo, los “estajanovistas” y los pioneros de las ciencias de su país. Quieren ellos honrar por medio de esculturas y pinturas murales a sus mejores constructores del socialismo.(...) estas masas, que saben bien que son dueñas de la sexta parte del mundo, exigen una alta interpretación artística de su historia revolucionaria y su vida colectiva. Por eso demandan una arquitectura rica y sincronizada con las demás artes¹³⁷.



Fig. 32. Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria del Pedregal.

¹³⁷ “El Arquitecto Soviético” Hannes Meyer, *Arquitectura México* Num. 9 Enero 1942, p. 9. El metro de Moscú fue una de las obras más importantes del periodo estalinista. El metro abrió sus puertas en 1935 y en las décadas siguientes se agregarían más estaciones siguiendo la composición y el sentido de las primeras, cada estación de la red era un escenario de integración de las artes lleno de murales elaborados con granito, mosaico, vidrio y marmol.



Fig. 33. Construcción de los paneles de mosaicos para la Biblioteca Central.



Fig. 34. Mural para la estación Komsomolskaya del metro de Moscú.

La obra de arte integral no se ve desde el resultado final, sino desde el proceso de la misma. Es el camino donde se cada parte resulta en un engrane fundamental para el todo; el trabajo se encuadra dentro de un mismo proceso y es una misma visión la que rige su quehacer.

La obra del pueblo es una representación de cómo la especialización del trabajo es el fin a erradicar; busca detener la producción de obras independientes que se vendan de manera individual, ya que las obras debían ser una entidad que correspondiera a los preceptos dictados por el Marxismo: el trabajo en conjunto, una producción horizontal. El pueblo mismo demanda en sus obras la recuperación de este trabajo y

éstas deben representar esta unión entre artistas y sociedad, esta recuperación de su tradición y esta valorización de sus condiciones.

Estas masas esperan que sus compañeros arquitectos se hagan intérpretes de sus culturas nacionales, de sus folklores regionales y de sus costumbres constructivas locales, desarrollándolos sin copiarlos. Finalmente estas masas exigen al arquitecto un profundo respeto a la herencia histórica. Aquel que realiza con mayor integridad todos estos principios es estimado como “maestro del realismo socialista en arquitectura”¹³⁸

O ‘Gorman fue claro partidario de un arte para el pueblo, de hacer del arte una especie de manifiesto político que contrariara al capitalismo y los efectos que éste tenía sobre la sociedad misma y por ende en el arte. Por ello era el realismo una vía para dar a entender sus ideales sobre lo que el arte significaría, ya que lo explica tanto en contenido y forma de la obra, como en la parte de la expectación de la misma y del reconocimiento de un sujeto en un objeto. Para él, el artista realista debía extraer de su mundo interno las imágenes que expresen su mundo externo.

Por eso se puede responder al porqué del éxito de la Biblioteca Central y no el de su casa. Sus modos de representación en una y otra responden directamente al usuario al que van destinadas, es decir responden al ámbito público y privado. El mural de la biblioteca no restringe el entendimiento de quien lo mire pues es una obra que recoge en forma la tradición histórica del pueblo mexicano; su casa habitación, a pesar de tomar formas muy similares y de mantener una línea temática prehispánica; en sus murales le responde solamente a O ‘Gorman, ni si quiera a su esposa o hija, sólo a él que como arquitecto-pintor buscó dejarse y proyectarse en obra. Tal vez es por eso que los motivos prehispánicos que utiliza en sus murales son meramente alusiones míticas; en su caso, la

¹³⁸ *Ibidem*

cueva más que refugio puede responder a una cuestión ritual. La casa entonces recoge los pasos de O 'Gorman: de su pensamiento y de sus vivencias. Toma la piedra del lugar como si recogiera los pasos que tanto el como otros han dado en ese espacio, se recoge la historia individual y colectiva. El cartero Cheval que recogía a diario una piedra para hacerla formar parte de su Palacio Ideal; el metro de Moscú con murales hechos de las piedras de diferentes regiones de Rusia; el mural de la Biblioteca Central, que recoge igualmente los minerales de distintos lugares; todos incorporaban a la obra los materiales que le brindaba su medio; ¿y para qué?, para hacerlos formar parte de una representación histórica de sí mismos y de su espacio. El metro de Moscú y la Biblioteca Central resultan ejemplos muy paradigmáticos sobre la producción del arte por y para el pueblo; responden eficazmente a la fórmula contemplativa universal. Ambos guardan en sus muros la Historia de un pueblo y logran plasmarlo subjetiva y objetivamente sin perder los cánones regionales pero universalizando su contemplación artística. El Palacio Ideal por su parte, está compuesto por símbolos y elementos que aluden al mundo mítico, aquel que como mencioné figura en un orden por completo diferente, en sus muros también se guarda lo monstruoso y lo caótico. La casa de O 'Gorman juega en el mismo plano, en sus entrañas se guarda la enredada y confusa mente del arquitecto que lo creó. Ambas son obras hechas por y para sus mismos creadores sin importar el destino público que pudiesen tener en algún momento futuro. Sin embargo, el Palacio Ideal sigue de pie, erigido y vuelto monumento; por su lado la casa de O 'Gorman es una ruina, sólo quedan remanentes de lo que alguna vez fue. La

diferencia entre la permanencia de uno y otro fue que uno nunca fue habitado por alguien, al contrario, se le destinaba como mausoleo.

Por su parte, la casa de O 'Gorman se mantuvo con una estética que siguió las líneas de lo monstruoso a partir de la representación del paisaje mismo en la obra. Esta integración del medio implicaba también traer a colación lo caótico del Pedregal. Como mencioné, el Pedregal no era bien visto antes del siglo XX, su estética como paisaje no acogía a nadie para habitarlo y por el contrario, lo alejaba de ese escenario catastrófico. Este paisaje se recupera a partir de los valores artísticos, simbólicos, arqueológicos y económicos que tenía el espacio y en él se construye un nuevo orden urbano y arquitectónico; sin embargo, O 'Gorman parece querer respetar ese caos en medio de la ciudad y jugar con él para plantear una nueva obra, hace de lo monstruoso un nuevo orden para acercarse a las obras:

La decoración en la parte superior de la casa que forma los pretilos de azoteas y terrazas y que consiste en figuras construidas y policromadas con mosaicos de piedras de colores, así como las piedras puntiagudas que rematan los muros, tienen por objeto producir un efecto de calidad plástica, cuyo componente principal es el de la agresividad en sentido semejante al efecto que produce por su naturaleza misma el Pedregal, tanto por su origen volcánico como por la forma de su conformación pétreo y por su vegetación¹³⁹

En tanto a la forma, la casa se vuelve contenedor contenido, lejos de ser un edificio recubierto de murales, es una obra mural, escultórica, arquitectónica y natural. A modo de las viviendas prehistóricas y prehispánicas, resguarda, pero no sólo en

¹³⁹ “Comentarios acerca de la casa de la Avenida San Jerónimo No. 162” *Apud.* Rodríguez Prampolini, Ida. La palabra...Op. Cit. p. 157-158

cuestiones físicas sino espirituales, es morada pero también expresión del ser que lo habita.

Para O'Gorman, la obra de arte integrada se trata de una obra que actualice la historicidad y regionalidad a las circunstancias presentes a través de la forma que dota a todo sentido de unidad; para él, la integración comienza en crear una arquitectura realista para que confluya con las diversas manifestaciones, es por eso que la localización del lugar donde construyó su casa orgánica guarda tanta importancia, pues es el primer indicio de actualización del devenir histórico regional en tanto al lugar mismo, y universal en tanto a la forma de la caverna para incorporarlo al ser artístico; bien dice: “de lo que se trata es de crear una arquitectura realista que como expresión de arte corresponda a México para que al integrarse con la pintura y la escultura también realistas y mexicanas, se realice el arte plástico como una manifestación humana de la cultura diferenciada por su estilo y por su carácter propios, para que así pueda ser una aportación legítima y original a la cultura universal”¹⁴⁰.

La casa representará una obra de arte total donde la arquitectura, la pintura y la escultura no pueden separarse la una de la otra; las tres conjugan una forma que como se ha dicho parte de la tradición que es utilizada para dar cabida al reconocimiento y representación del pueblo en ella: “Y la cosa toma el curioso aspecto de la coexistencia, en una misma obra, de valores arquitectónicos y de valores escultóricos: representan los unos el inmediato estar en la historia; los otros, *el saberse en ella*”¹⁴¹. Esta nueva arquitectura lo que provoca es una crisis de valores de la arquitectura internacional, que

¹⁴⁰ “En torno a la Integración Plástica”...*Op. Cit.*

¹⁴¹ “La obra arquitectónica de Félix Candela. Dimensiones del espacio y contraste escultura estructura” Giovanni María Cosco, *Arquitectura México* Num. 52, Diciembre 1955.

como apunta López Rangel una de las razones de la crisis de la arquitectura racionalista es ver a la arquitectura como artefacto, es decir como objeto utilitario insertado en una estructura de mercado, entonces prevalece su valor de cambio y no de uso¹⁴², impidiendo así la relación del ser humano con la obra, pues este “artefacto” se convierte en símbolo de una sociedad enajenante y represiva.

Siendo así la relación entre la materia como artefacto que se levanta contra el capitalismo, es preciso recordar lo que O’gorman mencionó sobre la arquitectura funcionalista tornada en un Frankenstein, atinada metáfora también para la invención de esta nueva casa, pues Mary Shelley bien apunta que la invención, debe admitirse humildemente, no consiste en crear desde el vacío, sino desde el caos. Esta casa sin querer se inserta perfectamente también en la metáfora de la creación de la vida del moderno Prometeo; donde a partir de materiales inertes se puede crear algo vivo, al menos en niveles simbólicos. La casa estudio es al mismo tiempo un laboratorio y creación misma; se convierte en una creatura que asusta a los demás moradores y violenta el espacio habitable, no se comprende... y entonces O ‘Gorman se convierte en verdugo y víctima de su nuevo Frankenstein.

¹⁴² López Rangel, Rafael. *La crisis del racionalismo arquitectónico en México*. Cuadernos del Museo I, Curso Vivo de Arte, Departamento de Artes Plásticas, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM. Museo Universitario de Ciencias y Arte, C.U., 1972. p. 5.

Epílogo: El llamado por las piedras silenciadas

La casa estudio de Juan O 'Gorman tuvo que ser vendida por el arquitecto a una artista plástica de la época. Helen Escobedo decidió sin miramientos reprimir el ejercicio creador de Juan tapizando los muros. Las formas que el trabajo manual había logrado se vieron intervenidas y acabadas por la obra de otro arquitecto. La obra cumbre en materia de arquitectura para O 'Gorman se vio exterminada, desterrada de los ojos mexicanos y repudiada por los hombres sin tradición.

El hecho de que la casa se haya destruido es la declaración más fuerte del triunfo del individualismo contra la colectividad. O 'Gorman sufrió esa pérdida porque se perdió a él mismo con ella, en sus muros había dejado sus más sinceras intenciones de recobrar un estado anímico en el que la Historia triunfara sobre la carencia de la tradición. Como ruina se gestó y como ruina pervive. Como apunté, su obra epítome para la arquitectura mexicana será aquella que confronta justamente a la técnica que recoge tradición con la que busca implementar nuevas directrices modernas, es la Biblioteca Central ese edificio que nos queda para siempre en la memoria como el O 'Gorman triunfante:

la torre de la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria, es una imagen, un logotipo, un símbolo de la cultura contemporánea mexicana; no hay un lugar en el mundo en el que se piense en México, que no lo asocie inmediatamente con esa gran obra de Juan O 'Gorman (...)compite internacionalmente con la imagen de Pancho Villa, con la estampa del charro o del mariachi. Es el único símbolo cultural que ha trascendido los rostros folclóricos y políticos del México moderno. Ese rostro de CU, ese cubo diseñado y partido en la carne y en la piel de Juan O 'Gorman ha

superado inclusive fuera de la frontera las imágenes culturales creadas por Diego, Siqueiros y Clemente Orozco¹⁴³

A pesar de que la obra no está del todo lograda como obra integrada al contradecirse en su forma cúbica y su recubrimiento mural, puede fungir como objeto donde el mexicano se reconoce más por la obra artística de los muros que por la arquitectónica. Fue una obra que cumplió con los parámetros arquitectónicos que se concebían para la forma moderna y al mismo tiempo le brindó al pueblo algo que pudiera acogerlo. Sin embargo, como he dicho, sirve más como preámbulo para entender lo que O ‘Gorman postularía inconscientemente como una arquitectura popular. Queda en estas líneas pasadas, un miramiento a este preámbulo fugaz y un clamor por buscar entre los muros al O ‘Gorman que historiográficamente se pierde y se encasilla como orgánico.

El presente trabajo buscó encontrar una vía para entender la obra de Juan O ‘Gorman sin tener que desvincular su quehacer como arquitecto o como pintor, fue a partir de la Integración Plástica y de entender a la arquitectura en su pintura y viceversa, que se pretendió analizar una de las obras más enigmáticas que tuvo Juan. Igualmente se buscó hacer consideraciones hacia un paraje de la arquitectura mexicana que aún se encuentra como fantasmal en la historiografía: reunir las obras de corte organicista y regional en México debe pensarse como un rescate de una arquitectura que tuvo su propia fuerza y que estaba permeando el pensamiento del arquitecto moderno. En efecto, no fue O ‘Gorman el pionero del organicismo mexicano ni introductor de Wright en el país; como se revisó, ya eran varios los arquitectos que desde su propia interpretación de la arquitectura orgánica y de la regional habían comenzado a experimentar con estas

¹⁴³ Camargo, Angelina. “Dolorosa Pérdida para la cultura, su obra ya es patrimonio: Bremer” en Excelsior, Sección cultural y financiera. México D.F. a 19 de Enero de 1982.

formas. En mucho, los apuntes que he hecho para dar a conocer este fantasma deben proseguir con más vehemencia y rigurosidad para llenar el vacío que la historiografía de la arquitectura ha dejado en tanto al tema.

Por otro lado, ya ha sido estudiado el O ‘Gorman político, el cómo a través de su obra pictórica había apuntado sus críticas hacia el gobierno y el capitalismo. Sin embargo, me pareció pertinente vaciar estas críticas también hacía su arquitectura “fantástica” que se ocupó más bien de las formas realistas para también crear un manifiesto:

...ciertamente O ‘Gorman es un recolector de la tragedia de los pueblos colonizados; de su lucha contra los monstruos del fascismo, como el los representaba; de la soledad e incomunicación del hombre; pero también del trabajo generoso y creativo. O ‘Gorman analiza con todo detalle la realidad, el hecho humano y luego lo evoca en sus óleos de artista, dándole forma, colorido, movimiento, crítica vital.¹⁴⁴

Quedo en deuda de un acercamiento muchísimo más minucioso a la parte fantástica de esta arquitectura,; de Gaudí y el surrealismo, de Bretón y las culturas primitivas; mi interpretación queda como apertura hacia algo más grande que haga justicia tanto a Juan como a la arquitectura mexicana.

Finalizo con cierto encanto sobre esta alma de la que habla Mary Shelley, un ser que tiene una doble existencia y que cuando ya no puede con el mundo externo, se hunde en su interior para ser libre. Aquél que ha examinado la muerte para de ahí conocer el origen de la vida, del que crea a partir de la catástrofe y lo caótico. Termino reconociendo ese intento de conseguir la perfección logrando una obra que sólo remite al caos, a lo bestial, a la monstruosidad y con eso a la perdición del mismo.

¹⁴⁴ *Ibidem*

Lista de imágenes

- Fig. 1. *Planta de la casa de Ave. San Jerónimo 162*. Imagen tomada de Rodríguez Prampolini, Ida. Juan O 'Gorman: arquitecto y pintor, México: UNAM, 1982, 258 p.
- Fig. 2. *Detalle entre el interior y exterior de la Casa Ave. San Jerónimo 162*. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Colección Juan Guzmán. Ca. 1954.
- Fig. 3. *Fachada principal*. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Colección Juan Guzmán. Ca. 1954.
- Fig. 4. *El Palacio Ideal de Ferdinand Cheval, Fachada Este*. Sin Autor, s/f. Imagen tomada de <http://www.facteurcheval.com/>
- Fig. 5. *Proyecto de Monumento al Nacimiento de Venus*. Juan O'Gorman, 1976. Temple sobre triplay, 122 x 82 cm. Colección Pérez Simón.
- Fig. 6. *Boceto del mural "Dioses y símbolos del mundo antiguo"* en Juan O 'Gorman *100 años : temples, dibujos y estudios preparatorios*, México, D.F.: Fomento Cultural Banamex, 2005. 243 páginas : ilustraciones, p. 226.
- Fig. 7. *Fachada Norte*. Rodríguez Prampolini, Ida. Juan O 'Gorman: arquitecto y pintor, México: UNAM, 1982, 258 p.
- Fig. 8. *Estancia*. Juan O 'Gorman house. Interior, ca. 1954 / Maynard L. Parker, photographer. Esther McCoy papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution.
- Fig. 9. *Tragaluz y mural*. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Colección Juan Guzmán. Ca. 1954.
- Fig. 10. *Juan O 'Gorman en la estancia*. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Colección Juan Guzmán. Ca. 1954.
- Fig. 11. *Terraza y pretil*. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Colección Juan Guzmán. Ca. 1954.
- Fig. 12. *Recuerdo de los Remedios*. Juan O 'Gorman, 1943. Temple sobre masonite, 50.5 x 75.8 cm. Museo Nacional de Arte.
- Fig. 13. *Estudio*. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Colección Juan Guzmán. Ca. 1954.

- Fig. 14. *Bungalows campestres. Toluca.* Artecnicar Arquitectos S, de R.L., 1943 en *Arquitectura México*, Agosto 1944 Num 16, p. 29.
- Fig. 15. *Casa en Lomas de Chapultepec, Mario Pani*, 1947 en *Arquitectura México*, Abril de 1947 Num. 22, p. 94.
- Fig. 16. *Casa Cetto, Max Cetto*, Jardines del Pedregal, México D.F., 1949. Foto: Eliot Elisofon, 1951 via LIFE.
- Fig. 17. *Escuela Rural, Guerrero.* Enrique del Moral, 1946 en Eggener, Keith. Luis Barragan's gardens of El Pedregal / Keith Eggener ; foreword by Marc Treib. New York : Princeton Architectural Press, 2001. 161 p. il. p. 100
- Fig. 18. *Detalle de la entrada, "Casa-Cueva de la Era Atómica"*, Sierra Leona 374, Lomas de Chapultepec, México DF 1948 Arq. Carlos Lazo Foto. Armando Salas Portugal.
- Fig. 19. *Casa Quintana en el Lago de Tequesquitengo, Max Cetto.* Tequesquitengo, Morelos 1947 en Cetto, Max. *Modern architecture in Mexico = arquitectura moderna en Mexico / translated from the German into English, by d. q. Stephenson, translated from the German into Spanish, by Francisco Maigler.* New York : F. A. Praeger, 1961. 224 p. il. p. 193.
- Fig. 20. *La erupción del Xitle*, de 1948, óleo sobre tela 110 x 400 cm. Museo de sitio de la zona arqueológica de [Cuicuilco](#), México D.F.
- Fig. 21. *Reconstrucción del antiguo sitio de Cuicuilco*, Ignacio Marquina 1951 en Marquina, Ignacio, *Arquitectura prehispánica*, INAH, México, 1951.
- Fig. 22. *Dr. Atl y basalto.* Armando Salas Portugal. S/f.
- Fig. 23. *El animal por Mathias Goeritz, Jardines del Pedregal.* Armando Salas Portugal, México, 1949.
- Fig. 24. *Soneto a Carlos Rodríguez Alday*, Carlos Pellicer Cámara 1950.
- Fig. 25. *Fuentes brotantes en otoño*, Joaquín Clausell, 1910. Óleo sobre tela 89.5 x 150.8 cm. Museo de la Ciudad de México.
- Fig. 26. *De unas ruinas nacen otras ruinas*, Juan O'Gorman 1949. Témpera al huevo sobre masonite con yeso. 41,3 x 48,9 cm. Colección privada.
- Fig. 27. *Interior del estudio.* Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Colección Juan Guzmán. Ca. 1954.

- Fig. 28. *Recámara*. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Colección Juan Guzmán. Ca. 1954
- Fig. 29. *Casa en construcción*. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Colección Juan Guzmán. Ca. 1954
- Fig. 30. *Estadio Universitario*. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint. Colección Construcción Ciudad Universitaria, Fotog. Saúl Molina, c.1953.
- Fig. 31. *Frontones*. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Colección Construcción Ciudad Universitaria, Fotog. Saúl Molina, c.1953.
- Fig. 32. *Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria del Pedregal*. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Colección Luís Márquez Romay.
- Fig. 33. *Construcción de los paneles de mosaicos para la Biblioteca Central*. Colección Construcción Ciudad Universitaria, Fotog. Saúl Molina, 1950.
- Fig. 34. *Mural para la estación Komsomolskaya del metro de Moscú* en <http://survincity.com/2014/01/the-station-komsomolskaya-circle-line/>

Bibliografía

"For My Race Will Speak the Metropolis", Miranda Pacheco, Sergio: Science, Power, Urban Planning, and Society in the Construction of the University City of Mexico, 1910-1954", *Apud. A Marriage of Love and Convenience: Negotiating Science and Technology in Urban Space (18th to 20th Century)*, edition of Darina Martykanova y Meltem Akbas, Cambridge Scholar Publishing.

AGAMBEN, Giorgio, *El hombre sin contenido* / Giorgio Agamben ; traducción de Eduardo Margareto Korhmann; edición a cargo de Alicia Viana Catalán. España: Altera, 2005. 185 p.

AMÁBILIS, Manuel. *La arquitectura precolombina en México*. México: Orión. 1956.

ANDA, Enrique X. de, *La arquitectura de la revolución mexicana : corrientes y estilos en la década de los veinte*, 2a ed. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, 354 p. il.

ARAI, Alberto T. *La arquitectura de Bonampak ; ensayo de interpretación del arte maya. viaje a las ruinas de Bonampak*. México : INBA, 1960, 196 p.

Aristóteles, *Poética* / **Aristóteles** ; introducción, versión y notas de Juan David García Bacca. México : UNAM, Coordinación de Humanidades, 2011, xxxvii, 47 páginas

BARQUERA GUZMÁN, Rebeca. *Utopía atómica: vestigios de Ciudad Universitaria en la Posguerra*/tesis de licenciatura en Historia; asesor Daniel Vargas Parra, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, 447 p.

BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*, trad. Bolívar Echeverría, México: Editorial Ítaca, 2004, 66 p.

_____, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, introd. De Bolívar Echeverría, México: Editorial Ítaca, 2003, 123 p.

BRETON, André. *Manifiestos del surrealismo*. Argentina: Terramar, 2006. 240 p

CARACHURE LOBATO, Liliana. *Centro múltiple. Catástrofe y estratigrafía en Juan O 'Gorman*. tesis que para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte UNAM; asesor Renato González Mello, Rita Eder, Linda Báez. México, 2011. 85 p.

CARDOÑA PEÑA, Alfredo. *El monstruo en su laberinto*. 2a ed. México: Editorial Diana, 1980. 202 p.

CARRILLO TRUEBA, César. *El pedregal de San Ángel* / Cesar Carrillo Trueba ; prólogo de Miguel León-Portilla ; epílogo de Jerzy Rzedowski. México : UNAM, Coordinación de la Investigación Científica, 1995, 177 p.

CETTO, Max. *Modern architecture in Mexico* / translated from the German into english, by d. q. stephenson, translated from the German into spanish, by Francisco Maigler. New York: F. A. Praeger, 1961. 224 p. il.

DE LA MAZA, Francisco. “El Barroco Mexicano”, conferencia 1954. Archivo de Arquitectos Mexicanos, Fondo Enrique Yáñez de la Fuente, caja 2, separador “m”.

DE ROBINA, Ricardo y Lorenzo, José Luis. *Estudio Arqueológico del Pedregal de San Ángel*.

DEL MORAL, Enrique. *El hombre y la arquitectura. Ensayos y testimonios*. México : UNAM, 1983, 240 p.

_____, Enrique, *El estilo ; la integración plástica*. México : Seminario de cultura Mexicana, 1966. 31 p.

EGGENER, Keith. *Luis Barragan's gardens of El Pedregal*, New York : Princeton Architectural Press, 2001. 161 p. il.

Encuentro del Comité Científico de Arquitectura del Siglo XX de ICOMOS Mexicano, a.c. (4:2007 Ciudad Universitaria, México), *El campus de la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México, monumento artístico : 4° Encuentro del Comité Científico de Arquitectura del Siglo XX de Icomos Mexicano, A. C., celebrado en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, Ciudad Universitaria, D.F., 24 y 25 de mayo de 2007/ Sabrina Baños Poo*, editor. México : ICOMOS Mexicano, 2011, 236 p. il.

FRAMPTON, Kenneth, *Historia Crítica de la arquitectura moderna*. España: Gustavo Gili, 2000, 447p.

GAMIO, Manuel. *Las excavaciones del pedregal de San Ángel : Y la cultura arcaica del valle de México*, México : Talleres Gráficos de la Nación, 1929. 21 p.

GASTÓN GUIRAO, Cristina. *Mies : el proyecto como revelación del lugar*, Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos, 2005, 247 p. : il. (Colección Arquíthesis no. 19)

GIMÉNEZ, Gilberto. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. Guadalajara, Jal. : Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente: CONACULTA. 2007. 478 p.

GONZÁLEZ GORTÁZAR, Fernando. *La arquitectura mexicana del siglo XX*. México, D.F. : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, 530 p. il., p. 164.

GUZMÁN URBIOLA, Xavier. *Juan O 'Gorman : sus primeras casas funcionales*. México, D.F. : UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2007, 81 p. il.

MANRIQUE, Jorge Alberto, *Una visión del arte y de la Historia*. Comp. de Martha Fernández y Margarito Sandoval. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007. 330 p., tomo V.

Juan O 'Gorman 100 años : templos, dibujos y estudios preparatorios, México, D.F.: Fomento Cultural Banamex, 2005. 243 páginas : ilustraciones, p. 226.

LOOS, Adolf. *Ornamento y Delito, y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

LÓPEZ RANGEL, Rafael. *La crisis del racionalismo arquitectónico en México*. Cuadernos del Museo I, Curso Vivo de Arte, Departamento de Artes Plásticas, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM. Museo Universitario de Ciencias y Arte, C.U., 1972.

_____, *Diego Rivera y la arquitectura Mexicana*, México: Secretaría de Educación Pública, 1986, 139 p.

LUNA ARROYO, Antonio. *Juan O 'Gorman: Autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*. México: Pintura Mexicana moderna, 1973, 525 p.

MARQUINA, Ignacio, *Arquitectura prehispánica*, Serie: Memorias del INAH, Núm 1; 3ª ed, México: INAH, CNCA, SEP, 1992.

MYERS, Irving Evan. *Mexico's modern architecture*. New York: Architectural Book Pub. Co., 264 p.

NEUTRA, Richard, *Realismo Biológico. Un Nuevo renacimiento humanístico en arquitectura*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1973, 182 p.

NOELLE, Louise. *Catalogo guia de arquitectura contemporánea : Ciudad de México / Louise Noelle, Carlos Tejeda*. México, D.F. : Fomento Cultural Banamex, 1993, 172 p.

O'GORMAN, Edmundo. *El arte o de la monstruosidad y otros escritos*, México: CONACULTA/Planeta, 2002, 88p.

O'GORMAN, Juan. *Autobiografía / Juan O 'Gorman*. México : UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial : DGE Equilibrista, 2007, 228 p.

_____, *Fantasia, realidad : diálogos con Juan O 'Gorman*. Ciudad de México: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2005. 67 p.

Pláticas sobre Arquitectura. México 1933, México: Sociedad de Arquitectos mexicanos, 1934, 56p.

RAMÍREZ BERNAL, Mónica Alejandra, *¿Qué hay de moderno en lo salvaje?: Miguel Covarrubias y la moderna experiencia de lo primitivo : estudio del mapa mural Geografía del arte popular mexicano / tesis de licenciatura en Historia; asesor Edgar Daniel Vargas Parra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, 447 p., 114 p.

RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. *Georges Bertrand en tránsito por el paisaje*. Cuadernos Geográficos , no 43, 2008, p. 361-366.

RAMOS, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Madrid: Espasa Calpe, 2001, 145 p.

RIVERA, Diego, *Textos de arte*, Xavier Moyssén (introd.), México: UNAM, 1986, 430 p.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *Juan O 'Gorman: arquitecto y pintor*, México: UNAM, 1982, 258 p.

_____, Ida. *La palabra de Juan O 'Gorman : selección de textos / investigación y coord. documental, Ida Rodríguez Prampolini, Olga Sáenz, Elizabeth Fuentes Rojas*. México : UNAM, Dirección General de Difusión Cultural : Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, 404 p.

RUBIÓ Y TUDURÍ, Nicolás María. *El jardín meridional : estudio de su trazado y plantación*. Barcelona : Tusquets, 2006, 320 páginas : ilustraciones.

RYKWERT, Joseph. *La casa de Adán en el paraíso / Joseph Rykwert ; vers. castellana Justo G. Beramendi*, 2ª ed., Barcelona : Gustavo Gili, 1999, 241 p. il.

SALAS PORTUGAL, Armando. *Morada de lava. Las colecciones fotográficas del Pedregal de San Ángel y la Ciudad Universitaria*, México: UNAM, 2006, 200 p.

_____, *El Pedregal de San Ángel : exposición fotográfica*, México : UNAM, Dirección General de Divulgación de la Ciencia : UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000, 29 p. il.

VARGAS PARRA, Daniel, *Juegos de Basalto. De la integración plástica y su Resistencia en el Estadio Universitario*, Tesis de maestría en Historia del Arte, México, UNAM, 2009.

VARGAS SALGUERO, Ramón, Víctor Arias Montes (comp.) *Ideario de los arquitectos mexicanos*. Tomo III *Las nuevas propuestas*. México: INBA, 2011. 623 p.

WRIGHT, Frank Lloyd, *Frank Lloyd Wright on architecture: selected writings 1894-1940*/ introd. Frederick Gutheim. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1941. 275 p.

_____, *El futuro de la arquitectura*, Buenos Aires: Poseidón, 1957, 256 p.

_____, *La ciudad viviente*, Milán: Vitra Design Museum / Skira editore, 2000, 334 p.

YÁÑEZ, Enrique. *Del funcionalismo al post-racionalismo : Ensayo sobre la arquitectura contemporánea en México*. México : UAM, Unidad Azcapotzalco, c1990, 326 p.

ZEVI, Bruno. *Saber ver la arquitectura : ensayo sobre la interpretación especial de la arquitectura* / Bruno Zevi traducido por Cino Calcaprina y Jesús Bermejo Goday. Buenos Aires : Poseidon, 1958, 175 p.

ZIMMER, J. *La dimensión ética de la estética del paisaje*. En J. Nogué. *El paisaje en la cultura*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, p. 27-44.

Hemerografía

“Requisitos para la organización del Pedregal” por Diego Rivera. *Novedades*, 3 de Julio 1949.

“Dolorosa Pérdida para la cultura, su obra ya es patrimonio: Bremer” Angelina Camargo, *Excélsior*, Sección cultural y financiera. México D.F. a 19 de Enero de 1982.

Novedades, Domingo 14 de Abril de 1948, p. 2, sección “Personajes y Lugares” en AGN, FCLB, exp 47, p. 79.

“El regionalismo en la edificación de la vivienda suiza”, Hannes Meyer. *Arquitectura México* Num. 7. Abril de 1941.

“El Arquitecto Soviético” Hannes Meyer, *Arquitectura México* Num. 9 Enero 1942.

“Los Paisajes de José María Velasco” J.M. González de Mendoza, *Arquitectura México* Num. 11, Diciembre 1942.

“Casa en Acapulco”, Enrique de la Mora, *Arquitectura México*, Julio de 1943, Num. 13.

“Encuesta”, Vladimir Kaspé. *Arquitectura México* Num. 1, Diciembre 1943.

“El arte de los Jardines” Georges Gromort, *Arquitectura México* Num. 18, Julio 1945.

“Arquitectura Mexicana” Mauricio Campos, *Arquitectura México* Num. 25 Junio de 1948.

“Ciencia y Arte en urbanismo y arquitectura” Henry S. Churchill, *Arquitectura México* Num. 31,, Mayo de 1950.

“Tradición y modernidad ¿Integración?” Enrique del Moral, *Arquitectura México* Num. 45, Marzo 1954.

“Ideas Regentes en la Arquitectura actual”, Villagrán García, José. *Arquitectura México* Num. 48, Diciembre de 1954.

“La obra arquitectónica de Félix Candela. Dimensiones del espacio y contraste escultura estructura” Giovanni María Cosco, *Arquitectura México* Num. 52, Diciembre 1955.

“El ejercicio de la arquitectura”, Richard Neutra. *Arquitectura México* Num 53, Marzo 1956.

“Por un Bauhaus imaginista contra un Bauhaus imaginario” E. Jr. Sotssatss, *Arquitectura México* Num. 58, Junio de 1957.

“Crítica de ideas arquitectónicas”, Suplemento no. 5, *Arquitectura México* Num. 62, Junio 1958.

“Mi pensamiento, inquietudes, esperanzas” Richard Neutra, *Arquitectura México* Num. 66, Junio 1959.

“Un ensayo de arquitectura orgánica” Juan O ‘Gorman, *Arquitectura México* Num. 112, Noviembre-Diciembre 1976.

Arquitectura y lo demás, Abril-Agosto 1946, Num. 9.

“El subsuelo de la ciudad de México. Importancia de conocerlo antes de emprender obras de re-planeación“ José Luis Cuevas, *Arquitectura y decoración* Num. 10, Agosto 1938. Conferencia del XVI Congreso Internacional de Planificación y de la habitación en la Ciudad de México el 13 de Agosto de 1938.

“La formación del arquitecto” Hannes Meyer. Conferencia dada en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Academia de San Carlos el 29 de Septiembre de 1938. *Arquitectura y Decoración* Num. 12, Octubre 1938.

“La casa habitación Rural: la arquitectura de Bejereque en el estado de Guerrero” Carlos Tarditi., *Arquitectura y decoración* Num. 13, Diciembre 1938.

“En torno a la Integración Plástica” Juan O ‘Gorman, *Espacios*, Num. 16, Julio 1953, México D.F.

Cibergrafía

<http://www.facteurcheval.com/>

<http://survincity.com/2014/01/the-station-komsomolskaya-circle-line/>

Sanhueza, C et al. Evaluación del comportamiento geotécnico de suelos volcánicos chilenos para su uso como material de filtro en la depuración de aguas residuales domésticas. *Revista de la Construcción* [online]. 2011, vol.10, n.2 [citado 2014-10-29], pp. 66-81 . Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-915X2011000200007&lng=es&nrm=iso ISSN 0718-915X. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-915X2011000200007>

Caracterización edafológica de la 2ª sección del bosque de Chapultepec en http://www.sma.df.gob.mx/sma/links/download/archivos/caracterizacion_edafologica.pdf

Eggener, Keith. *Postwar Modernism in Mexico: Luis Barragán's Jardines del Pedregal and the International Discourse on Architecture and Place* en *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 58, No. 2 (Jun., 1999), pp. 122-145 Published by: [University of California Press](#) on behalf of the [Society of Architectural Historians](#). Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/991481>

Archivos consultados

Archivo Fotográfico Manuel Toussaint.

Archivo General de la Nación. Fondo Carlos Lazo Barreiro.

Archivo de Arquitectos mexicanos.

Archivo de arquitectura Mexicana y cultura visual del siglo XX.

Archives of American Art, Smithsonian Institution.