

12-13

Revista de

# HISTORIA y TEORIA DE LA Arquitectura

12-13, 2010-2011, Año XIII-XIV, ISSN:1576-5628

---

Hacia la construcción de la imagen del arquitecto:

**Modernos en traje de baño**

*José Joaquín Parra Bañón*

---

¿Solo muros y color?

**A propósito de Luis Barragán y de  
la investigación y enseñanza de su  
arquitectura en México**

*José Manuel Prieto González*

---

De Semper a Oíza pasando por Mies.

**El sentido de protección en las  
casas de Sáenz de Oíza**

*Alejandro Gómez García*

---

Vivienda informal en el centro de São Paulo,  
**de los cortiços a las ocupaciones**

*Marta del Arbol Jiménez*

---

**Costa del Sol,  
Infraestructura y Forma Urbana**

*Antonio Alba Ruiz*

HT  
C

ARQUITECTONICAS

*Revista de* HISTORIA y TEORIA  
DE LA  
Arquitectura

12-13  
2010-2011



Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
Universidad de Sevilla

**CRÉDITOS DE LA REVISTA  
HISTORIA Y TEORÍA DE LA ARQUITECTURA**

Revista del Departamento de Historia, Teoría y Composición  
Arquitectónicas de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura.  
Universidad de Sevilla

Número 12-13. 2010-2011. Año XIII-XIV. Periodicidad: Anual

**Director:**

Victor Pérez Escolano

**Secretaria de Redacción:**

M<sup>a</sup> del Mar Loren Méndez

**Consejo de Redacción:**

José M<sup>a</sup> Cabeza Lainez, Carlos García Vázquez,  
María del Mar Loren Méndez, José Ramón Moreno Pérez,  
Eduardo Mosquera Adell, Fco. Javier Rodríguez Barberán,  
Julián Sobrino Simal  
*Universidad de Sevilla*

**Consejo Editorial:**

Juan Calatrava Escobar, *Universidad de Granada*  
Román Fdez.-Baca Casares, *Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*  
Carmen Guerra Hoyos, *Universidad de Sevilla*  
Juan Miguel Hernández León, *Universidad Politécnica de Madrid*  
María del Mar Loren Méndez, *Universidad de Sevilla*  
Simón Marchán Fiz, *U.N.E.D.*  
Ana Marín Fidalgo, *Universidad de Sevilla*  
Francisco Márquez Pedrosa, *Universidad de Sevilla*  
Manuel Martín Hernández, *Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*  
Victor Pérez Escolano, *Universidad de Sevilla*  
Mariano Pérez Humanes, *Universidad de Sevilla*  
Román Pico Valimaña, *Universidad de Sevilla*  
Carlos Topía Martín, *Universidad de Sevilla*

**Asistente Honorario:**

Daniel Pinzón Ayala, *Universidad de Sevilla*

**Edición, publicación y distribución:**

Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas.  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura.  
Avda. Reina Mercedes, 2. 41012 Sevilla (España).  
Tel. 95 455 65 53. Fax 95 455 69 72

**Solicitudes, inscripciones, canjes y envíos de trabajo:**

[www.revistadearquitectura.es](http://www.revistadearquitectura.es)

**Dirección y redacción:**

Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas.  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura.  
Avda. Reina Mercedes, 2. 41012 Sevilla (España).

**Diseño y maquetación:**

Pérez Escolano y asociados s.l.

**Fotomecánica:**

Pérez Escolano y asociados s.l.

**Impresión:**

Egondi Artes Gráficas

**Depósito Legal:**

SE-1511-98

**ISSN:**

1576-5628

© 2011 "Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura".

Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas de la  
Universidad de Sevilla

Las opiniones y comentarios expuestos por los autores de las  
colaboraciones recogidas en la revista son responsabilidad exclusiva de  
los mismos. Esta publicación no puede ser reproducida, almacenada  
o transmitida por medio alguno, total o parcialmente, sin la previa  
autorización escrita por parte de la dirección.

Esta publicación ha sido posible por la aportación económica del Instituto  
Andaluz del Patrimonio Histórico de la Dirección General de Bienes  
Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, cuya  
colaboración queremos agradecer de modo expreso.

# Índice

Hacia la construcción de la imagen del arquitecto:

Modernos en traje de baño

*José Joaquín Parra Bañón*

5



¿Solo muros y color?

A propósito de Luis Barragán y de la investigación y enseñanza de su arquitectura en México

*José Manuel Prieto González*

29



De Semper a Oiza pasando por Mies.

El sentido de protección en las casas de Sáenz de Oiza

*Alejandro Gómez García*

71



Vivienda informal en el centro de São Paulo,  
de los cortijos a las ocupaciones

*Marta del Árbol Jiménez*

87



Costa del Sol,  
Infraestructura y Forma Urbana

*Antonio Alba Ruiz*

117



---

Poesía arquitectónica en la industria:  
La fábrica de cervezas "El Águila".  
Córdoba. Rafael de La-Hoz y Gerardo Olivares  
*Minerva Parra-Peralbo*

---

### Recensión

¿Cuánta tierra necesita un hombre?  
*Rafael Serrano Sáseta*

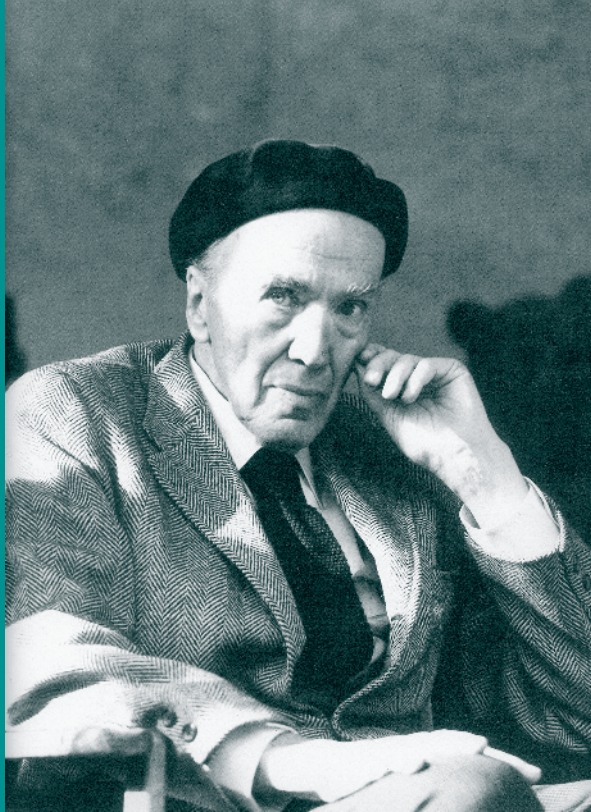


FIG. 1. LUIS BARRAGÁN EN LOS AÑOS 80.

# A propósito de Luis Barragán y de la investigación y enseñanza de su arquitectura en México\*

31

PARA ANTONIO JIMÉNEZ TORRECILLAS, POR HABER REDESCUBIERTO GRANADA EN MÉXICO Y HACERME PARTICIPE DE ELLO.

\* ESTE ENSAYO ES RESULTADO DE LA PONENCIA PRESENTADA POR EL AUTOR AL 6º FORO DE HISTORIA Y CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA MEXICANA, CELEBRADO EN LA CIUDAD DE COJUMA LOS DÍAS 6 Y 7 DE NOVIEMBRE DE 2008.

## RESUMEN

La vida y la obra de Luis Barragán, figura imprescindible en el panorama de la arquitectura internacional del siglo XX, no terminan de ser bien conocidas en su propio país, limitando así también el conocimiento que de ellas se tiene fuera de México. Las causas de esto son diversas, pero es evidente que hay aspectos de Barragán que “incomodan” en su país, lo cual ha llevado a algunos investigadores a optar por el silencio. Su personalidad hizo de él un personaje al margen y una figura atípica y desubicada en el paisaje cultural del México moderno. Si la enseñanza se nutre de la investigación, es lógico suponer que las deficiencias de esta última acaben repercutiendo en aquélla. Reducir el discurso sobre su obra a la consabida dicotomía de muros y color equivale a empobrecer su legado —que sigue vigente—, eludiendo la riqueza de significados del mismo.

Palabras clave: Luis Barragán, México, Arquitectura, Investigación, Enseñanza.

## ABSTRACT

*The life and work of Luis Barragan, indispensable figure in the landscape of twentieth century international architecture, do not stop being well known in his own country, limiting the knowledge of them outside Mexico. The reasons for this are varied, but it is clear that aspects of Barragan “bother” his country, which has led some researchers to opt for silence. His personality made him a character and a figure outside atypical and misplaced in the cultural landscape of modern Mexico. If education is nurtured by research, it is logical to assume that the deficiencies of the latter end up having an impact on it. Reducing the discourse on his work to the usual dichotomy of color and walls is equivalent to impoverish his legacy, which remains in force, avoiding the rich meaning of it.*

Keywords: Luis Barragan, Mexico, Architecture, Research, Teaching

Se afronta la redacción de este artículo desde la experiencia derivada del desarrollo de un proyecto de investigación sobre la obra de Luis Barragán en Monterrey y, en general, sobre la última etapa de su trayectoria profesional (1979-1983, *Fig. 1*), en la que estuvo asociado con el arquitecto Raúl Ferrera Torres, su antiguo “jefe de taller”. Después de diversos encuentros con alumnos y profesores de varias facultades de arquitectura del país, pude comprobar que Barragán era casi un desconocido para ellos. Muchos estudiantes que estaban a punto de concluir la carrera señalaron que prácticamente no se les había dicho nada del maestro tapatío durante sus estudios<sup>1</sup>; a lo sumo, se les había ofrecido la típica y tópica imagen de un famoso arquitecto mexicano “obsesionado” con potentes muros y colores un tanto estridentes. Más de uno confundía incluso a Barragán con Ricardo Legorreta, a quien se presentaba hace unos años en una exposición-homenaje como «*poeta mexicano de muros y color*»<sup>2</sup>. ¿No es ésta la definición que se ha dado habitualmente de Luis Barragán?

Muros y color son, obviamente, elementos característicos o inherentes a la arquitectura de Barragán y, como tales, es imprescindible referirse a ellos en todo análisis riguroso de la producción del maestro. Ahora bien, de eso a agotar en ellos el discurso sobre una obra «*autobiográfica*» como la suya media un abismo. Reducir el conocimiento de su obra a esos dos conceptos, como se hace a menudo en ámbitos académicos, equivale a empobrecer su legado —que sigue vigente—, eludiendo la riqueza o pluralidad de significados del mismo. La arquitectura de Barragán es mucho más que muros y color; las posibilidades de análisis son enormes, pero algo ocurre con este arquitecto que limita ese potencial... No debe perderse de vista que la enseñanza se nutre de la investigación, y ésta deja mucho que desear en el caso que nos ocupa, entre otras cosas por escasa. La lección de Barragán sigue siendo fundamental en las facultades de arquitectura mexicanas y de todo el mundo, porque su aportación, como ha dicho Carlos Martí, es de «*indiscutible valor universal*»; la cuestión relativa a la cualidad poético-artística de su obra, de la que tan necesitada está hoy una profesión que en muchos sitios acostumbra a reducir la arquitectura a

1. RECONOCIERON, ASIMISMO, QUE ELLOS TAMPOCO HABÍAN HECHO MUCHO PARA DOCUMENTARSE POR SU CUENTA.

2. VÉASE EL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN LEGORRETA, POETA MEXICANO DE MUROS Y COLOR, PRESENTADA EN EL ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO (CIUDAD DE MÉXICO) ENTRE EL 22-9-2005 Y EL 8-1-2006.

3. MARIAS, J.: «EL DESPUÉS Y EL MIENTRAS», *EL PAÍS SEMANAL*, N.º 1.677, MADRID, DOMINGO 16 DE NOVIEMBRE DE 2008, P. 106.

mera construcción, debería ser parte obligada del discurso docente el primer día de clase de los recién llegados a la carrera. La arquitectura de Barragán no solo habla de sí misma, sino también de distintas sensibilidades históricas y culturales (islámica, barroca, vernáculo-popular, etc.), con las que entronca a través de un fecundo diálogo; consigue así expresar en clave moderna una serie de valores que no pasan de moda, que son imperecederos y atemporales, como la emoción, la magia y el misterio. Entender su obra, por tanto, requiere también capacidad para descubrir esas otras sensibilidades subyacentes. El conocimiento es, en suma, el arma más efectiva para luchar contra los prejuicios.

Dice Javier Marías que cuanto más rápido se consumen las obras de arte en nuestras sociedades, más claramente se advierte lo mal que se ven o se leen o se oyen. Esto es aplicable a la arquitectura de Barragán y a la recepción de la misma por parte de muchos estudiantes de arquitectura y público en general. El afán actual por “estar al día” y el hecho de dar prioridad absoluta a la acción sobre la reflexión favorecen un apresurado trato con las obras de arte, obras que suelen olvidarse nada más verse. Solo permanecen en la memoria *mientras* dura la vivencia de su disfrute, su contemplación en el caso de edificios; todo lo que suponga perdurabilidad y recuerdo tiende a desecharse. Marías denuncia que se está educando cada vez más a la gente para ese «*mientras*»; por eso insta a desconfiar de él. Por eso entiende mejor a los lectores de pocos libros que los releen una y otra vez. Lo mismo podría decirse en relación a la arquitectura. Es decir, es preferible centrarse en piezas que no se agotan en el *mientras*, que poseen un «*después* inacabable», que, una vez vistas, siguen reclamando atención, porque cada nueva visión implica una relectura que descubrirá detalles y matices en los que no se había reparado antes. Las verdaderas obras tienen siempre un «*largo después*». Esta situación acaba afectando a los creadores actuales, que, tal vez inconscientemente, se dedican cada vez más a hacer «*productos*» fungibles en lugar de «*obras*»<sup>3</sup>.

## Un personaje al margen

Si asumimos el carácter autobiográfico de la obra de Barragán, reconocido por él mismo en el discurso de aceptación del Pritzker (1980), es forzoso asumir también la imposibilidad de desvincular el análisis de la misma de la propia experiencia vital del artista. Luis Barragán nunca terminó de hallar su sitio en el México

postrevolucionario. Frente a los grandes gurús artístico-culturales del nuevo régimen (Rivera, Siqueiros, Kahlo, O’Gorman, etc.), él siempre fue un personaje al margen. Ese espléndido hombre y arquitecto que fue Juan O’Gorman no menciona a Barragán en su *Autobiografía* ni una sola vez<sup>4</sup>. Sus orígenes, su ideología conservadora, su elegancia “aristocrática” (Mathias Goeritz vio en él la reencarnación de un «príncipe del Renacimiento»), su elitismo, su enaltecimiento de lo mexicano a través de lo colonial (no de lo indígena), sus firmes convicciones religiosas (católicas) y hasta el tabú de su presunta homosexualidad, todo ello, digo, terminó haciendo de él una figura atípica y desubicada en el paisaje cultural mexicano<sup>5</sup>. Pero sería inexacto atribuir su condición marginal exclusivamente a las circunstancias ambientales en que le tocó desenvolverse; fue también un personaje al margen por voluntad propia.

Tomar partido por la herencia colonial en un régimen que puso el acento en la rehabilitación de lo indígena era una apuesta que, evidentemente, no estaba exenta de riesgos. Los orígenes marcan. Haber nacido en una familia de terratenientes predispone frente a la Revolución. En una entrevista que le hicieron en 1962, Barragán señala que el «*agrarismo*» liquidó a su familia, al acabar con los negocios del campo<sup>6</sup>; de hecho, a esto atribuye su traslado a la Ciudad de México en 1935, pues necesitaba encontrar trabajo. Esa necesidad pudo haber sido determinante en el hecho de sucumbir durante un lustro (1935-40) a la influencia de las corrientes de la modernidad ortodoxa internacional. A excepción de ese paréntesis, probablemente más explicable por la coyuntura que por convicción, Barragán no prescindió nunca en su obra de la tradición arquitectónica colonial (que incluye muchos aspectos de lo vernáculo y lo popular), incluso cuando, ya en su etapa madura, sometió esa tradición a un proceso más serio de abstracción y modernización. Aunque comprensible en su caso, esa preferencia por lo colonial puede resultar atípica en un país como México que tanto se ha servido de sus monumentos prehispánicos como

4. VÉASE O’GORMAN, J.: *AUTOBIOGRAFÍA*. MÉXICO, D. F.: UNAM, 2007 (1970).

5. CABE SEÑALAR EL PARALELISMO QUE PODRÍA ESTABLECERSE CON OTRO ARTISTA, EN ESTE CASO DE LA PALABRA, QUE AUNQUE SE ENCUENTRA EN LAS ANTIPODAS IDEOLÓGICAS DE BARRAGÁN, ES, COMO LO FUE ÉSTE, UN «HOMBRE SILENCIOSO»; HABLO DE JOSÉ SARAMAGO, EL NOBEL DE LITERATURA PORTUGUÉS RECIENTEMENTE DESAPARECIDO, AL QUE LE HA PASADO ALGO PARECIDO EN SU PAÍS, DONDE DECÍAN «ES BUENO, PERO ES COMUNISTA». [ENTREVISTA A JOSÉ SARAMAGO], *EL PAÍS SEMANAL*, MADRID, DOMINGO 23 DE NOVIEMBRE DE 2008, P. 44.

6. RIGGEN, A. (COMP.): *LUIS BARRAGÁN. ESCRITOS Y CONVERSACIONES*. MADRID: EL CROQUIS, 2000, PP. 76-77.

7. GONZÁLEZ, L.: «EL OPTIMISMO NACIONALISTA COMO FACTOR DE LA INDEPENDENCIA DE MÉXICO», *ESTUDIOS DE HISTORIOGRAFÍA MEXICANA* [DATO TOMADO A TRAVÉS DE LOMBARDO, S., Y SOÍLS, R.: *ANTECEDENTES DE LAS LEYES SOBRE MONUMENTOS HISTÓRICOS (1536-1910)*, MÉXICO, D. F.: INAH, 1984, P. 9].

8. LOMBARDO Y SOÍLS, *OP. CIT.*, NOTA 7, P. 24.

«*elementos cohesionadores del nacionalismo*». Del México independiente al Porfiriato, la legislación en materia de patrimonio cultural tuvo como objetivo fundamental la preservación de las antigüedades precortesianas, algo que parece haber sido clave en la formación de la conciencia de mexicanidad en el criollo<sup>7</sup>. ¿Por qué? Porque en lo prehispánico estaba lo realmente distintivo del país, permitiendo ofrecer así al resto del mundo una idea clara de su *genius loci*; fue, por tanto, un apoyo fundamental en términos de política exterior, de representación nacional y promoción en el extranjero. A partir de la nacionalización de los bienes del clero (1859) no quedó más remedio que prestar atención también a lo colonial, pero, más que nada, desde el punto de vista de los (nuevos) usos y destinos devengados por esos bienes; el sentido de protección y conservación se aplicó solo en casos muy puntuales. No obstante, los grupos conservadores del siglo XIX se dieron a la tarea de revalorizar la cultura y la historia colonial. Díaz inició el reconocimiento de lo colonial como parte del patrimonio nacional, pero ello no impidió el derribo de valiosos inmuebles; es decir, «*la conservación de los monumentos coloniales en el Porfiriato no llegó a elevarse a rango de ley*»<sup>8</sup>. Esa tarea correspondió ya, “paradójicamente”, al régimen emanado de la Revolución. Sin embargo, el hecho de que las leyes postrevolucionarias hayan reconocido los bienes coloniales como monumentos históricos, no impide que sigan existiendo primacías; el art. 46 de la todavía vigente *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas* (1972) estipula que «*para los efectos de competencia, el carácter arqueológico de un bien tiene prioridad sobre el carácter histórico...*». La frustrada iniciativa de ley de 1999 (“Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación”) apuntaba un cambio en este sentido, al enfatizar el hecho de que «*la diversidad cultural para los mexicanos es motivo de orgullo, fundamento de nuestra soberanía, independientemente de las diferencias políticas o de otra índole que en distintos momentos puedan sostener individuos o grupos sociales*».

Barragán, como todos los mexicanos, fue víctima de un país que no había asimilado el pasado. Elsa Cecilia Frost advertía en 1972 que el conflicto provocado en el siglo XVI por el choque de dos culturas seguía vivo; a pesar de los cuatro siglos transcurridos, continuaba la disputa entre indigenistas e hispanistas, identificados con liberales y conservadores respectivamente, dando así al debate un carácter claramente político. También se les presentó en términos étnicos (mestizos y criollos), aunque estas correspondencias no siempre son exactas. Entre los hispanistas-

conservadores-criollos es obligado incluir a Barragán, quien, preguntado en una ocasión por sus viajes, dijo que «*exceptuando París, España me interesa más que cualquier otro lugar*»<sup>9</sup>. Para ellos, el origen de México estaba en la Colonia; renegar de España suponía «*renegar de nuestro pasado y por ello renegar de nosotros mismos*»<sup>10</sup>. Por su parte, los indigenistas-liberales-mestizos afirman ser los representantes del «*México auténtico*», ven lo colonial como sinónimo de «*esclavitud*» y se identificarán con el ideario revolucionario de 1910. Frente al conquistador, «*usurpador de la soberanía indígena*», al indio no le queda otro papel que el de «*insurgente*». ¿Y el mestizo? La tesis indigenista dice que para él el indio es «*parte de sí mismo*», alguien en quien se reconoce, mientras el español es «*el intruso, lo ajeno*».

*El mestizo, nuevo símbolo de México, se sabe tan distante de lo español como de lo indígena puro, pero mientras aquél pertenece ya al pasado, el indígena sigue estando ahí [...]. El interés por el indio se desplaza pues del pasado al presente, del indígena muerto al vivo, de la historia a la sociología*<sup>11</sup>.

La teoría liberal llega a presentar al criollo conservador como «*enemigo*» común de mestizos e indios, causante de todas sus desdichas. Y por criollo entiende tanto al terrateniente como al clérigo. Este último pertenece a una institución, la Iglesia, de la que se desconfía en la misma medida de su alejamiento del ideal evangélico y de su despreocupación por los pueblos indígenas. El camino a seguir, por tanto, estaba claro: repudiar todo lo occidental por «*extraño*» y someter a México a un proceso de indigenización. ¿Qué balance hace Frost de todo esto? Concluye que, después de un siglo de política liberal, «*la opinión popular es decididamente indigenista*»<sup>12</sup>. Sin embargo, según Guillermo Bonfil, es el «*México imaginario*» de

9. RIGGEN, OP. CIT., NOTA 6, P. 131.

10. FROST, E. C.: «CULTURA MEXICANA Y OPINIÓN POLÍTICA», EN BARTRA, R. (COMP.): ANATOMÍA DEL MEXICANO. MÉXICO, D. F.: PLAZA & JANÉS, 2002, P. 269.

11. FROST, EN BARTRA, OP. CIT., NOTA 10, P. 270-1.

12. FROST, EN BARTRA, OP. CIT., NOTA 10, P. 272.

13. BONFIL, G.: «MÉXICO PROFUNDO», EN BARTRA, OP. CIT., NOTA 10, P. 289-293.

14. RAMOS, S.: «EL COMPLEJO DE INFERIORIDAD», EN BARTRA, OP. CIT., NOTA 10, P. 116.

15. PONIATOWSKA, E.: «LUIS BARRAGÁN [ENTREVISTA A]», EN ÍDEM: TODO MÉXICO (TOMO II). MÉXICO, D. F.: DIANA, 1990 [ENTREVISTA FECHADA EN 1976], P. 37.

la minoría occidentalizante y “neocolonial” el que en realidad ha ejercido siempre el poder sobre el «México profundo»<sup>13</sup>; el paulatino desdibujamiento de los ideales revolucionarios ha evidenciado la instrumentalización ideológica de lo indígena. El problema identitario, muy presente en crisis agudas como la de 1968, sigue en buena medida abierto.

Si la Revolución fue un movimiento nacionalista que «descubrió un México falso de imitación europea» (representado por el régimen afrancesado del porfirismo) y alentó la mirada a lo indígena como algo auténticamente propio<sup>14</sup>, ¿qué podía esperar Barragán de ella? Cuando se le preguntó si creía en la existencia de una arquitectura esencialmente mexicana, respondió: «No, definitivamente no, no creo que la haya», porque «ya no somos precolombinos»<sup>15</sup>; por lo mismo, consideraba un error que un arquitecto del siglo XX se inspirase en lo precolombino. De ahí que no pudiera estar de acuerdo con el *Anahuacalli* de Diego Rivera, si bien veía este edificio como una «excepción», como un «lujo» que podía darse un artista como él (Fig. 2). Aseguraba que todo lo que había visto de “precolombino modernizado”



FIG. 2. DIEGO RIVERA, MUSEO ANAHUACALLI, 1944-64, CIUDAD DE MÉXICO.

era un «error», un «adefesio», eludiendo citar casos concretos para no «berir a nadie». Proceder así solo producía «pastiches» y, por ende, «disparates». Pero ello no excluía a las fuentes occidentales. Curiosamente, atribuye ese proceder al «complejo de inferioridad que arrastramos», así como a «falta de cultura y falta de seguridad en uno mismo».

*En El Pedregal, que tanto amo, han hecho casas cursísimas que no cuadran con el paisaje. Lo que nos pasa a los mexicanos es que viajamos un poco como nuevos ricos; nos impresiona lo que vemos y no hemos conocido en nuestro país y, sin saber valorar lo propio, simplemente nos ponemos a imitar chalecitos suizos o casitas vascas, mansardas normandas, bubardillas inglesas, para demostrar que hemos estado en Europa y somos muy cultos<sup>16</sup>.*

A pesar de su querencia por lo colonial, la aproximación de Barragán a esta cultura es siempre crítica; no imita o copia la arquitectura colonial, sino que hace de ella lecturas más o menos modernas, acordes en todo caso con cada presente. Asimismo, no distingue entre criollos e indígenas, sino entre personas sensibles e

16. PONIAKOWSKA, OP. CIT., NOTA 15, P. 38.

17. RIGGEN, OP. CIT., NOTA 6, P. 71.

18. RIGGEN, OP. CIT., NOTA 6, P. 71.

19. EL HOMBRE-MASA ORTEGUIANO, ABSOLUTAMENTE MECANICISTA, NO SE IDENTIFICA NECESARIA NI PRINCIPALMENTE CON LAS MASAS OBRERAS, PERO ES EL TIPO HUMANO DOMINANTE EN AQUELLA ÉPOCA. EL CONCEPTO DE "MASA" APELA, EN PRIMER LUGAR, A UNA DETERMINACIÓN CUANTITATIVA: MASA EQUIVALE A LLENO, A AGLOMERACIÓN, A MUCHEDUMBRE... PERO TIENE TAMBIÉN UNA SIGNIFICACIÓN CUALITATIVA: DEFINE A UN «CONJUNTO DE PERSONAS NO ESPECIALMENTE CUALIFICADAS». EL HOMBRE DE ESA GREY ES UN HOMBRE «MEDIOCRE», «SIMPLE» —QUE NO TONTO—, «VULGAR», «PRIMITIVO», SIN MORAL, DESAFECTO A TODO LO ESPIRITUAL, MATERIALISTA, QUE NO SE VALORA A SÍ MISMO, UN HOMBRE QUE QUIERE SER COMO LOS DEMÁS, ABSOLUTAMENTE «COMÚN», QUE SE SIENTE SATISFECHO DESDE LA IN-DIFERENCIA, REPITIENDO EN SÍ MISMO UN TIPO GENÉRICO. LA POLÍTICA, QUE «VACÍA AL HOMBRE DE SOLEDAD E INTIMIDAD», TIENE PARA ÉL MUCHA MÁS IMPORTANCIA QUE LA CULTURA, LA RELIGIÓN O EL CONOCIMIENTO; PERO LEJOS DE AYUDARLE A SER LIBRE PARA DECIDIR SOBRE SU PROPIO FUTURO, LE MANIPULA EN FUNCIÓN DE INTERESES AJENOS. DADO QUE LA MASA ES MAYORITARIA FRENTE A LAS MINORÍAS SELECTAS, DE ELLA DIMANA UNA SOCIEDAD MONÓTONA, HOMOGÉNEA, QUE SE DEJA ARRASTRAR FÁCILMENTE POR CORRIENTES Y MODAS —LO QUE LA HACE «DÓCIL A TODAS LAS DISCIPLINAS INTERNACIONALES»—, PROCIUE A LLEVAR UNA VIDA SIMPLIFICADA Y ESTANDARIZADA. PERO LA DIVISIÓN EN «MASAS» Y «MINORÍAS EXCELENTE» NO ES EQUIVALENTE A UNA DIVISIÓN EN CLASES SOCIALES O ESTAMENTOS SUPERIORES E INFERIORES, PUESTO QUE MASA ES TAMBIÉN EL BURGÜÉS OCIOSO, EL «SEÑORITO SATISFECHO», DEL MISMO MODO QUE «NO ES RARO ENCONTRAR HOY ENTRE LOS OBREROS ALMAS EGREGIAMENTE DISCIPLINADAS». ES DECIR, CADA CLASE SOCIAL CUENTA CON MASA Y MINORÍA «AUTÉNTICA». CON ESTAS EXPRESIONES NO SE ALUDE, REPITO, A CLASES SOCIALES, SINO A «CLASES DE HOMBRES». AL DAR RIENDA SUEITA A SUS APETENCIAS VITALES, EL HOMBRE-MASA VIVE POR Y PARA EL PRESENTE, AUNQUE A VECES HAGA ALARDE DE UNAS INTENCIONES FALSAMENTE FUTURISTAS. EL PASADO, EN TODO CASO, NO LE INTERESA. DEL AMPLIO PERFIL QUE OFRECE ORTEGA DE LAS MASAS CABE DESTACAR SOBRE TODO DOS CUALIDADES RELACIONADAS ENTRE SÍ: LA CARENCIA DE SENTIDO HISTÓRICO Y EL «AUTORITARISMO SUBVERSIVO». ORTEGA Y GASSET, J.: LA REBELIÓN DE LAS MASAS. MADRID: EL PAÍS, 2002 [1927-30], P. 50-52 Y 87-88.

20. PONIAKOWSKA, OP. CIT., NOTA 15, P. 24 Y 31.

21. BONFIL, EN BARTRA, OP. CIT., NOTA 10, P. 293.

insensibles, preocupadas y despreocupadas por la belleza; está convencido de que «solo los primitivos, o las personas muy cultas, se preocupan por la belleza»<sup>17</sup>. Si por algo siente “aversión” es por «las masas», algo que le aleja irremediamente de los encumbrados artistas revolucionarios, como Rivera, que tanto “sufrieron” por ellas. Barragán advierte en el hombre-masa cierta “barbarie”; ello es debido a que, «con sus mentes de media clase, no desean la belleza: lo que quieren es confort, seguridad, igualdad»<sup>18</sup>. Este planteamiento recuerda mucho a las tesis vertidas por Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas* (1927-30)<sup>19</sup> y en obras anteriores como *La deshumanización del arte* (1925). El elitismo de Barragán (más cultural que social) es innegable, pero no conviene malinterpretarlo. Él mismo reconoció pertenecer a «la minoría», sentirse bien en ella y trabajar para ella, entre otras cosas porque su arquitectura, según dijo, resultaba demasiado austera para la mayoría. A veces se le ha achacado el hecho de diseñar casas solo para ricos, pero no debe verse en ello un afán clasista. La clave está en una concepción espacial que, en estrecha relación con criterios humanistas enfocados al pleno desarrollo de la personalidad, no puede prescindir de la generosidad. En términos arquitectónicos, Barragán no tolera lo pequeño, lo encogido, las proporciones mediocres; por eso le deprimen los departamentos con techos bajos. Pero la única manera de hacer negocio con la vivienda social (ya sea a través de multifamiliares o de otro tipo de inmuebles) es precisamente reduciendo el espacio habitable a lo indispensable. Proyectar en esas condiciones no debió resultarle fácil ni grato; estaba convencido de que la progresiva disminución de los techos conllevaba otra mengua, en este caso psíquica o espiritual, para el hombre que habitaba esos espacios. No obstante, confesó en alguna ocasión que le hubiera gustado hacer grandes conjuntos de residencias o caseríos de interés social, pero nunca le buscaron para ello<sup>20</sup>.

¿Puede establecerse algún tipo de correspondencia entre el perfil conservador de Barragán y su tantas veces tergiversado compromiso con la tradición? ¿No fue visto a veces su trabajo con cierto recelo por parte de algunos “modernos”? El debate entre tradición y modernidad en México ha resultado bastante contradictorio, entre otras cosas porque el país no cuenta con una tradición, sino con dos, y “enfrentadas”. Bonfil ha hablado de «dos civilizaciones diferentes, nunca fusionadas, aunque sí interpenetradas»<sup>21</sup>. Frente a los valores tradicionales encarnados por el régimen porfirista, la Revolución se presentó como abanderada de una modernidad

que iba ligada, paradójicamente, al enaltecimiento de lo indígena, caracterizado a menudo por su apego a la tradición (a SU tradición secular) y su obstinada aversión al progreso (occidental). Entonces, ¿de qué modernidad estamos hablando? Si la Revolución hizo bandera también del combate a la imitación europea, ¿por qué creía Madero, como Díaz, que el mexicano quería vivir a la europea<sup>22</sup>? Y descendiendo a un terreno más específicamente artístico, ¿no fue imitativo con respecto al Renacimiento italiano, al menos técnica y formalmente<sup>23</sup>, el “revolucionario” y “moderno” movimiento muralista mexicano? ¿Y no bebió también en las fuentes de la pintura mural colonial? Sin necesidad de entrar en detalles, podría decirse que la cercanía de Juan O’Gorman a los ideales revolucionarios es directamente proporcional al alejamiento de los mismos por parte de Barragán. En 1929, al mismo tiempo que Barragán construía en Guadalajara la *Casa Cristo*, O’Gorman levantaba en el Distrito Federal, en San Ángel, la que, según sus propias palabras, fue la «primera casa funcional en México»<sup>24</sup>, completamente modificada con posterioridad; inmediatamente después vinieron las de Rivera y Kahlo (*Fig. 3*). Huelga señalar la

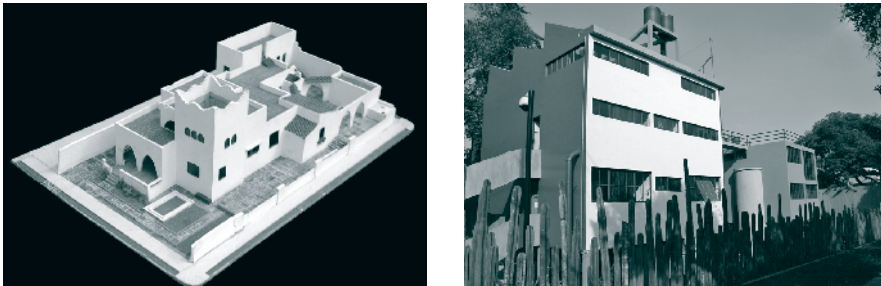


FIG. 3. SUPERIOR: BARRAGÁN, *CASA CRISTO* (MAQUETA), GUADALAJARA. INFERIOR: O’GORMAN, *CASAS PARA DIEGO RIVERA Y FRIDA KAHLO*, CIUDAD DE MÉXICO. FOTOS: RICARDO LAZCANO (R. L.).

22. USIGLI, R.: «LAS MÁSCARAS DE LA HIPOCRESÍA», EN BARTRA, *OP. CIT.*, NOTA 10, P. 134.

23. VÉASE AA.VV.: *SAN ILDEFONSO, CUNA DEL MURALISMO MEXICANO: REFLEXIONES HISTORIOGRÁFICAS Y ARTÍSTICAS*. MÉXICO, D. F.: ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO, 1999.

24. O’GORMAN, *OP. CIT.*, NOTA 4, P. 85.

25. CASO, A.: «UNIDAD E IMITACIÓN», EN BARTRA, *OP. CIT.*, NOTA 10, P. 60.

26. VÉASE MONSIVÁIS, C.: «LOS IGUALES, LOS SEMEJANTES, LOS [HASTA HACE UN MINUTO] PERFECTOS DESCONOCIDOS. (A CIEN AÑOS DE LA REDADA DE LOS 41)», *DEBATE FEMINISTA*, AÑO 12, VOL. 24 [«RACISMO Y MESTIZAJE»], OCTUBRE DE 2001, PP. 301-327. EL RELATO TIENE CONTINUACIÓN EN OTRAS DOS ENTREGAS: «LOS GAYS EN MÉXICO: LA FUNDACIÓN, LA AMPLIACIÓN, LA CONSOLIDACIÓN DEL GHETTO», EN *OP. CIT.*, AÑO 13, VOL. 26 [«SEXO Y VIOLENCIA»], OCTUBRE DE 2002, PP. 89-115; Y «LA EMERGENCIA DE LA DIVERSIDAD: LAS COMUNIDADES MARGINALES Y SUS BATALLAS POR LA VISIBILIDAD», EN *OP. CIT.*, AÑO 15, VOL. 29 [«LAS RARAS»], ABRIL DE 2004, P. 187-205.

27. MAPLES ARCE, M.: *URBE. SUPER-POEMA BOLCHEVIGUE EN 5 CANTOS*. MÉXICO, D. F.: 1924, S. P. (PRIMER POEMA).

distancia estética y cultural que media entre las casas de uno y otro. Y, sin embargo, ¿quién está más cerca del ideal revolucionario de no imitación de lo foráneo? ¿Qué diferencia hay entre el “execrable” afrancesamiento porfirista y el afrancesamiento moderno (corbuseriano) de O’Gorman? Antonio Caso, que encabezó una «*rebelión filosófica*» contra el positivismo porfirista en nombre de la Revolución mexicana, llegó a obsesionarse en los años 20 con el problema de la falta de unidad cultural y el exceso de imitación, lanzando una clara consigna a quienes tenían la responsabilidad de “generar” cultura en el nuevo México: «*¿volved los ojos al suelo de México, a los recursos de México, a los hombres de México, a nuestras costumbres y tradiciones, a lo que somos en verdad!*»<sup>25</sup>. ¿No es eso lo que revela la incipiente arquitectura de Barragán, sus casas tapatías? ¿Se le ha reconocido alguna vez ese gesto “revolucionario”? ¿No es factible alcanzar la modernidad desde la tradición? Sin embargo, en términos de compromiso con la Revolución y la Modernidad, nadie dudaría hoy en afirmar a O’Gorman y negar a Barragán; de esto a ver en Barragán a un reaccionario o un retardatario no hay más que un paso. Habrá quien diga que México también está presente en las casas de Diego y Frida a través del color y las bardas de cactus, pero el peso de la imagen corbuseriana es tan abrumador que apenas aguanta comparación con los detalles “nacionales”. Asimismo, podrá objetarse que la arquitectura internacional de O’Gorman sirvió a los intereses revolucionarios de otra manera, como bien atestiguan sus escuelas primarias y técnicas (construidas entre 1932 y 1935), pero esa ya es otra cuestión.

Hay otro asunto que reclama atención. En México no está bien visto hablar abiertamente de la homosexualidad de nadie, mucho menos si se trata de un personaje público e ilustre. El propio término sigue sonando fuerte; se le tiene miedo, por eso se pronuncia en voz baja. Los estudios de Carlos Monsiváis sobre el particular son muy reveladores acerca del porqué de esta situación<sup>26</sup>. El hecho de hacer explícita esa condición sexual es entendido a menudo como una mancha o demérito en el conjunto de las virtudes que adornan al personaje. Tal costumbre viene de lejos, habiendo arraigado incluso en ciertos ambientes artísticos: en la década de los 20, Maples Arce y sus compañeros estridentistas lanzaron furibundas consignas homofóbicas contra escritores homosexuales poco afines a su credo vanguardista, tildándolos despectivamente de «*asalta-braguetas literarios*»<sup>27</sup>. Hoy las cosas han cambiado, aunque no todo lo que debieran. En otros países y culturas,

sin embargo, es distinto. A la supuesta homosexualidad de Barragán se han referido algunos arquitectos e investigadores españoles. Luis Fernández-Galiano, director de la revista *Arquitectura Viva*, se refería así a Barragán en 2002: «*íntimo y ensimismado, este católico acomodado, refinado y homosexual evitó la vida pública para construir una obra corta, tardía e intensa...*»<sup>28</sup>. Al mencionar la atracción que ejerció sobre Barragán el libro *Jardins Enchantés* (Ferdinand Bac, 1925), particularmente su «*miticismo poético*», Darío Álvarez Álvarez, profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, escribe:

*La visión asexual del amor —la amada finalmente no existe, no es más que un pretexto para un camino de conocimiento— y la presencia de una religiosidad constante —unidas muchas veces ambas en el texto— serían seguramente del agrado de Barragán, tan caracterizado su espíritu y forma de ser por su homosexualidad nunca revelada como por sus firmes y bondas convicciones religiosas militantes.*

Y más adelante añade:

*A pesar de los esfuerzos de su autor, la arquitectura de Barragán muestra al personaje, en su contradictorio y nada fácil mundo, definido por su extrema religiosidad, su escondida sexualidad —a pesar de que muchos autores*

28. SE REFIERE A LA OBRA DE MADUREZ. FERNÁNDEZ-GALIANO, L.: «SEIS ARQUITECTOS PARA EL PAISAJE DEL SIGLO XX», EL PAÍS, MADRID, DOMINGO 31 DE MARZO DE 2002.

29. ÁLVAREZ, D.: «LUIS BARRAGÁN: JARDINES EN SILENCIO», EN ÁLVAREZ, D., Y OTROS: 4 CENTENARIOS: LUIS BARRAGÁN. VALLADOLID: UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, 2002, P. 20.

30. PONIATOWSKA, OP. CIT., NOTA 1.5, P. 7. ÁLVAREZ DA LA CITA DEL LIBRO DE RIGGEN, OP. CIT., NOTA 6, P. 105; ESTA FUENTE NO INCLUYE LA ENTREVISTA COMPLETA, SINO EXTRACTOS.

31. DICE MONSIVÁIS QUE, «EN LA LÓGICA DEL OCULTAMIENTO, LO QUE NO SE NOMBRA CON DETALLE NO EXISTE». EN MUCHOS ÁMBITOS AÚN SIGUE VIGENTE LA CREENCIA TRADICIONAL DE QUE «MIENTRAS MENOS SE ILLUMINEN LAS CIRCUNSTANCIAS DEL PECADO, MÁS SE PONDRÁ DE REALCE LA PUREZA». OP. CIT. (A), NOTA 26, P. 301.

32. REMITO DE NUEVO A LA CONSULTA DE LOS ENSAYOS DE MONSIVÁIS, NOTA 26. «NO HAY TAL COSA COMO "SAIUR DEL CLÓSET" ANTES DE 1920. LA OPRESIÓN ES TAN DESMEDIDA QUE FUERA DEL CLÓSET COMIENZA LITERALMENTE EL ABISMO DE LA PÉRDIDA DE TODO RESPETO». OP. CIT. (A), NOTA 26, P. 313.

33. MONSIVÁIS, OP. CIT. (A), NOTA 26, P. 323.

*obvien su condición, en una lectura puritana que nada le favorece—, su elitismo social, exclusivo y excluyente, manifestado especialmente en su pulcra y exquisita forma de vestir*<sup>29</sup>.

Complementariamente a esto, Álvarez reproduce en una nota a pie de página un significativo pasaje de la excelente entrevista (obra de arte en sí misma) que la escritora Elena Poniatowska, amiga del arquitecto, le hizo a Barragán en 1976. Forma parte del introito de la entrevistadora, en el que ésta asegura que «*A Luis le gustan las mujeres sin pechos, sin nalgas, con una sonrisa de caballo para montar a caballo, altos pómulos y grandes ojos hundidos sufridores*»<sup>30</sup>. En fin, pura poesía en prosa, y más elocuente de lo que parece a primera vista. Álvarez interpreta este pasaje como una descripción de «*la belleza andrógina que Barragán buscaba en las mujeres*».

Decir esto no es malquerer a Barragán ni manchar su reputación<sup>31</sup>. Al contrario, es honrarlo haciendo posible un mejor y más completo conocimiento tanto de sí mismo (como arquitecto) como de su obra, frente a interpretaciones parciales y sesgadas por edulcoradas. No conviene confundir los términos de la cuestión: una cosa es el silencio de Barragán a este respecto, absolutamente legítimo y respetable, además de comprensible<sup>32</sup>, y otra muy distinta es la obligación que tiene el investigador de escarbar en lo más hondo de la personalidad del artista en busca de claves o pistas que permitan comprender mejor su obra. Personalmente, no tengo por qué cuestionar lo dicho por esos autores, pues son figuras respetadas en su ámbito y saben perfectamente de qué están hablando. No obstante, prefiero quedarme en la presunción. ¿Por qué? Porque no tengo pruebas directas de que Barragán fuera homosexual, aunque si las tuviera tampoco las daría a conocer, porque no se trata de eso, de alimentar el morbo. En todo caso, si no directas, abundan las indirectas, y alguna de ellas es interesante incluso desde el punto de vista sociológico. Teniendo en cuenta sus orígenes y la formación recibida, casarse y tener hijos (fundar una familia) era una ley no escrita para un hombre como Barragán. No haberlo hecho, contravenir esa “regla”, suponía una auténtica osadía, además de una afrenta para la familia. La tradicional animadversión a los homosexuales está directamente relacionada con el «*terror [social] a la mínima desintegración de la Familia*»<sup>33</sup>. Bauman ha dicho que, en el contexto de la sociedad de consumidores, los hijos son sobre todo

«un objeto de consumo emocional», algo que no deja de recordarnos a Barragán, tan comprometido siempre con lo emocional. Según este sociólogo,

*La muerte de un hombre sin hijos (aunque no necesariamente la de una mujer sin hijos, a menos que se tratara de una reina o algo similar) implicaba la muerte de un linaje: haber descuidado la mayor de las responsabilidades, dejar incumplida la tarea más imperiosa<sup>34</sup>.*

Los hijos de Barragán, en todo caso, son sus creaciones emocionales, sus edificios y demás obras plásticas. Pero, insisto, no se trata de encontrar pruebas, no hacen falta, porque no se está juzgando ni mucho menos culpando a nadie de nada. La presunta homosexualidad de Barragán puede y debe abordarse como hipótesis de trabajo: ¿no cabe establecer vínculos entre la vivencia encubierta de esa condición sexual —un rasgo de personalidad al fin y al cabo— y cualidades tan consustanciales a la arquitectura de Barragán como el silencio (de sus muros), el misterio y el secreto (de sus jardines), el ensimismamiento, el aislamiento y el intimismo (de sus casas)? En un hombre que «no permite el acceso a su intimidad, “su mundo difícil de expresar” como él dice»<sup>35</sup>, en un arquitecto cuya obra posee tan «rara fascinación hermética», en un arquitecto tan preocupado por hurtar la intimidad de sus casas a las miradas indiscretas y por aislar al máximo las moradas con respecto al medio urbano hostil en que se insertan, en un arquitecto como ese, pregunto, ¿carece de sentido buscar conexiones con la lógica del ocultamiento que supuestamente rige también para lo más íntimo de su ser corpóreo? ¿No es un dato incontrovertible que la vida de Barragán ha tenido notable proyección en su obra? Aquí radica la clave de mi interés por este asunto; demasiadas coincidencias como para pasarlo por alto. En la medida en que esto pueda verificarse, no solo de manera empírica e intuitiva sino también científica, con ayuda de expertos en filosofía, psicología y

34. «HUBO ÉPOCAS [CUANDO LA FORTUNA FAMILIAR PASABA DE GENERACIÓN EN GENERACIÓN A LO LARGO DEL ÁRBOL GENEALÓGICO Y DE ACUERDO CON LOS PARÁMETROS HEREDITARIOS DE LA SOCIEDAD] EN QUE LOS HIJOS CONSTITUÍAN UN PUENTE ENTRE LA MORTALIDAD Y LA INMORTALIDAD, ENTRE LA VIDA INDIVIDUAL, ABOMINABLEMENTE CORTA, Y UNA [ANHELADA] DURACIÓN INFINITA A TRAVÉS DEL LINAJE. MORIR SIN HIJOS IMPLICABA NO CONSTRUIR ESE PUENTE JAMÁS». BAUMAN, Z.: AMOR LÍQUIDO. ACERCA DE LA FRAGILIDAD DE LOS VÍNCULOS HUMANOS. BUENOS AIRES: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, 2005, P. 62-63.

35. PONIATOWSKA, OP. CIT., NOTA 15, P. 43.

otras disciplinas afines, estaremos en condiciones de enriquecer enormemente el conocimiento sobre la obra de Barragán y de generar, además, nuevas vías de investigación e interpretación. No hace mucho fui testigo (y causa) de un monumental enojo por el simple hecho de plantear este tema a un experto en Barragán: ¿estaba justificado? ¿Hasta cuándo?

Esta condición de “personaje al margen” ha hecho de Barragán un gran desconocido y un gran olvidado en su propio país. Hasta el mismísimo Ricardo Legorreta parece olvidarse de él en ocasiones... En 2008 se cumplieron 20 años de la muerte del maestro, pero esta efeméride pasó inadvertida para (o dejó indiferente a) la gran mayoría de los mexicanos. El amplio reconocimiento internacional a su obra, registrado principalmente a raíz de la retrospectiva que le dedicó el MOMA de Nueva York en 1976 (*The Architecture of Luis Barragán*), no ha llegado a tener un verdadero paralelo a nivel interno. De hecho, y más allá de la exposición-homenaje patrocinada por Televisa en el Museo Rufino Tamayo de la Ciudad de México (*Fig.4*), en 1985-86, apenas dos años antes de su desaparición, Barragán ya padeció en vida el olvido de México, o al menos de las autoridades culturales del país. Baste



FIG. 4. INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN-HOMENAJE A BARRAGÁN. MUSEO “RUFINO TAMAYO”, CIUDAD DE MÉXICO, 1985. FOTO: ACERVO FCO. ZERTUCHE, MONTERREY. BARRAGÁN EN SILLA DE RUEDAS. EN PRIMER PLANO, DE PERFIL, EL ENTONCES PRESIDENTE DE TELEvisa, EMILIO AZCÁRRAGA MILMO.

mencionar lo ocurrido con su *Casa-Estudio* de Tacubaya (D. F.), que no fue declarada “monumento artístico” hasta después de su muerte. La declaratoria oficial lleva fecha de 24 de noviembre de 1988, es decir, dos días después del fallecimiento. ¿Por qué? ¿No hubiera sido preferible darle esa alegría en vida? No hay excusas, entre otras cosas porque una reforma de 1984 al art. 33 de la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas*, aún en vigor, suprimió el obstáculo anterior que impedía considerar como monumentos artísticos los inmuebles valiosos de artistas vivos. Curiosamente, el texto original de esta ley, de 1972, eximía de esa limitante a los artistas vivos del muralismo mexicano... Además, Barragán contaba ya con el Pritzker desde 1980. La UNESCO, sin embargo, se ha dado “prisa” al declarar esta casa como Patrimonio de la Humanidad en 2004. ¿Cómo es posible, entonces, que aquí, en su propio país, se haya tenido que esperar hasta 2006 para que sus dos mejores casas de Guadalajara, o al menos las mejor conservadas, la *Casa ITESO-Clavigero* (o *González Luna*) y la *Casa Cristo* (sede del Colegio de Arquitectos de Jalisco), obtuvieran la declaratoria de “monumento artístico” de la nación? ¿Cómo se justifica la tardanza-olvido del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes) a este



FIG. 5. BARRAGÁN Y GOERITZ, *TORRES DE SATÉLITE*, NAUCALPAN, ESTADO DE MÉXICO, 1957-58. FOTOS: R. L.

respecto? Teniendo en cuenta que estas declaratorias confieren mayor protección al bien cultural señalado, el hecho de haberlas escamoteado tanto en el pasado podría explicar la destrucción o negligente reforma que han sufrido otras destacadas obras tapatías, casas en su mayoría.

El verdadero recuerdo, el recuerdo entrañable de un arquitecto como Luis Barragán pasa indefectiblemente por el más escrupuloso respeto a su obra, a la integridad y puesta en valor de la misma. Si el respeto a la integridad de una obra incluye el contexto urbano en que ésta se inserta, lo que está ocurriendo en casos como el de las *Torres de Satélite*, donde las autoridades permiten que una publicidad de grandes panorámicos compita de manera indecente con ellas (anulándolas casi), no tiene nombre (*Fig. 5*). Eso también es indiferencia y olvido.

### Investigación: carencias y otros problemas

Sin mencionar a nadie, para no herir susceptibilidades, lo cierto es que son numerosos los estudios acerca de la obra de Barragán que carecen de suficiente rigor científico, quedándose en descripciones superficiales que eluden los imprescindibles análisis en profundidad. De hecho, buena parte de esta obra sigue aún pendiente de estudio, de estudio serio, riguroso y científico. Los enfoques más o menos intuitivos son legítimos, pero en este caso se ha abusado de ellos; y suponen un riesgo, pues en ocasiones dan amparo a todo tipo de especulaciones, conjeturas, rumores, informaciones de “oídas”, sesgadas o procedentes de fuentes poco fidedignas, falsedades y medias verdades (voluntarias e involuntarias) que, lejos de iluminar sobre el tema en cuestión, solo generan confusión. Pero si se ha abusado de estos enfoques ha sido en buena medida porque se ha forzado a ello.

Quien esté interesado en investigar sobre Barragán y carezca de “padrinos” o buenos “contactos”, debe saber de antemano que se encontrará con muchas dificultades en el camino, algunas, por desgracia, insuperables. Aparte de que su “osadía” podrá ser vista como una indeseable “injerencia” en un territorio particular (donde el control de las fuentes de información está concentrado en muy pocas manos), hallará archivos cerrados a cal y canto, otros con material reservado y, por tanto, consulta selectiva o limitada, además de dosificada, y se encontrará también con innumerables recelos, suspicacias y temores infundados respecto a sí mismo como investigador y respecto al objeto y alcance de su investigación. En estas condiciones,

en este clima general de desconfianza<sup>36</sup> propiciado por diversas disputas y enfrentamientos (en torno a su legado) que vienen de lejos, es extenuante hacer investigación sobre Barragán. Insisto, es un mundo de muy difícil penetración, donde los obstáculos se multiplican. Que alguien, de manera providencial, pretenda erigirse en custodio del prestigio y “buen nombre” de Barragán, como si alguna vez hubieran estado en peligro, o trate de apropiarse de su memoria, confiriéndole un determinado sentido y carácter “oficial”, es algo que no beneficia en nada al arquitecto tapatío; al contrario, flaco favor le hace ese exceso de celo. El objetivo de los investigadores no debe consistir tanto en «ensalzar» su figura, cuanto en «comprenderla» y dotarla de valor en el presente. Todo esto podría explicar por qué se investiga y escribe tan poco de alguien que tanto se presta a ello como Barragán; y por qué buena parte de la producción de los investigadores oscila entre el “refrito” de estudios anteriores y el sometimiento (en mayor o menor medida) a una línea interpretativa tradicional u “oficial”. No se advierten diferencias sustanciales entre los productos publicados, que vienen a decir prácticamente lo mismo; además, muchos trabajos son glosas de imágenes espectaculares más que verdadera investigación. Casi no hay lecturas alternativas: ¿está estancada la investigación sobre Barragán? ¿Se halla en vía muerta o dando vueltas en círculo? Sea como fuere, aún queda mucho por investigar. Por otra parte, apenas existe retroalimentación científica entre los diversos estudios que se generan sobre el tema; hay poco debate, poca discusión.

La polémica surgida en 1968 en torno a la paternidad de las *Torres de Satélite* (1957-58), que llega hasta hoy<sup>37</sup>, a pesar de haber sido zanjada por sus protagonistas en 1987<sup>38</sup>, es buen ejemplo de esa actitud que responde a exigencias de ensalzamiento más que de comprensión. De todos es sabido que fue un episodio dramático

36. EN MI CASO PARTICULAR ASÍ LO HE SENTIDO.

37. VÉASE OBRAS [REVISTA MEXICANA DE CONSTRUCCIÓN Y ARQUITECTURA], N.º 450, JUNIO DE 2010, P. 6.

38. FUNGIENDO COMO INTERMEDIARIO EL ARQUITECTO JALISCIENSE IGNACIO DÍAZ MORALES, BARRAGÁN Y GOERITZ SUSCRIBIERON EXPRESAMENTE UN ACUERDO (27-08-1987) POR EL QUE MANIFESTABAN QUE LA PATERNIDAD DE LAS TORRES DE SATÉLITE LES CORRESPONDÍA A LOS DOS POR IGUAL. EN REALIDAD, ESO FUE LO QUE PIDIÓ BARRAGÁN EN SU MEMORÁNDUM DE 1968: QUE SE RECONOCIERA LA OBRA COMO «CREADA, REALIZADA Y SUPERVISADA POR MÍ EN COLABORACIÓN POR PARTES IGUALES CON EL SEÑOR MATHIAS GOERITZ». TOMADO A TRAVÉS DE KASSNER, L.: *MATHIAS GOERITZ. UNA BIOGRAFÍA, 1915-1990*. MÉXICO, D. F.: UNAM, 2007 (1998), P. 133 Y 121 RESPECTIVAMENTE. LO QUE BARRAGÁN QUERÍA ERA QUE SE RESPETARA EL RECONOCIMIENTO ORIGINAL DE COAUTORÍA, PUES AL PRINCIPIO SE LES CONCEDIÓ IGUAL CRÉDITO A LOS DOS.

39. KASSNER, OP. CIT., NOTA 38, P. 173.

40. RUIZ BARBARÍN, A.: *LUIS BARRAGÁN FRENTE AL ESPEJO. LA OTRA MIRADA*. BARCELONA: FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS, 2008, P. 70-75.

41. VÉASE MARGÁIN FLORES, A.: «TRABAJANDO CON BARRAGÁN», EN SAN MARTÍN, I. (ED.): *LUIS BARRAGAN: THE PHOENIX PAPERS*. TEMPE: ARIZONA STATE UNIVERSITY PRESS, 1997.

y doloroso tanto para Barragán como para Mathias Goeritz, pues no en vano terminó con la estrecha y fecunda amistad que habían mantenido durante diecinueve años. Curiosamente, de 1957 data también la famosa foto de ambos en casa de Barragán, con la etérea escalera de la biblioteca de por medio<sup>39</sup>; una fotografía que, como presintiendo lo que habría de venir, los une a la vez que los separa (Fig. 6). Ahora bien, el episodio no justifica la “visceral” división

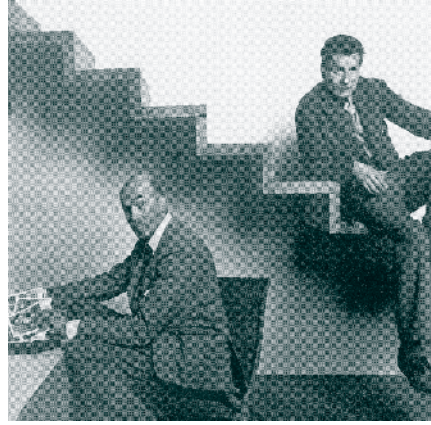


FIG. 6. LUIS BARRAGÁN Y MATHIAS GOERITZ, 1957

que surgió después entre partidarios y detractores de una y otra autoría, lo cual llegó a degenerar a veces en gestos plebiscitarios con respecto a los propios artistas. Tomar partido por uno u otro bando (*barraganistas* y *goeritzistas*) se ha convertido en ocasiones en algo gratuito, frívolo y sujeto a mera cuestión de simpatías personales, sin entrar para nada en el fondo del asunto; otras veces se especula sobre el mismo, pero sin aportar pruebas objetivas que sustenten las “intuiciones” en uno u otro sentido. En casos como este se hace imprescindible un distanciamiento que permita objetivar lo más posible el análisis, abordándolo fríamente. Pero el apasionamiento con que se defienden las posturas ha llegado a ser tan radical e intransigente que no se toman en consideración los argumentos de la otra parte; este “diálogo de sordos” complica el avance del conocimiento. La duda queda, y eso, paradójicamente, satisface a más de uno. A pesar de los años transcurridos, el asunto aún trae cola.

En *Luis Barragán frente al espejo*, último libro sobre el maestro del que tengo noticia (2008), persiste la alusión a la polémica<sup>40</sup>; su autor, el arquitecto español Antonio Ruiz Barbarán, curador de una histórica exposición sobre Barragán celebrada en Madrid en 1994, parece dar por zanjada la controversia al considerar tan digno de crédito como definitivo el testimonio ofrecido en 1997 por Alejandro Margáin, jefe de obra del taller de Barragán cuando se construyeron las torres<sup>41</sup>. Según Margáin, el proyecto se debe a Barragán, fungiendo Goeritz como colaborador. Ese mismo año (1997) se publicó un libro de varios autores sobre Mathias Goeritz, en el que el diseño de las torres se adjudica por entero a Goeritz, quedando Barragán en este

caso como colaborador<sup>42</sup>. Enrique de Anda asegura en este libro que Goeritz fue el «*autor incuestionable del concepto*», reconociendo a su vez la amplia “movilización” de «*“barraganistas”*», afanados en «*encontrar —con pocos resultados— antecedentes directos en la obra de Barragán que pudieran sustentar su consecuencia directa*»<sup>43</sup>. Ricardo de Robina, por su parte, sostiene que la obra es «*exclusivamente suya*», de Goeritz, admitiendo la deuda que tienen las torres con Mario Pani (promotor general) y Miguel Alemán (mecenas), pero no con Barragán, a quien ni siquiera menciona<sup>44</sup>. En ambos casos se confiere más protagonismo a Goeritz, pero no se ofrecen pruebas objetivas de ello. De igual modo, el testimonio de Margáin es creíble, pero no puede tomarse como prueba objetiva de un mayor peso de Barragán en el proyecto. Al año siguiente (1998) salió la biografía de Goeritz escrita por Lily Kassner, quien se muestra bastante prudente y ecuánime en el tratamiento del asunto, aunque ello no le impide señalar que fue Goeritz quien «*aportó la parte sustancial*», pues «*a él se le ocurrió la idea de ese algo inmenso que pudiera verse “desde lejos”*»<sup>45</sup>. Ruiz Barbarín ha inclinado la balanza del lado de Barragán (su objeto de estudio), pero tanto los colonos de Ciudad Satélite como las autoridades de Naucalpan, municipio del Estado de México donde se encuentran las torres, parecen haber tomado partido por el bando de los “goeritzistas”. El 22 de mayo de 2004 colocaron una placa en el lugar en la que la autoría se asigna a partes iguales (no se habla de diseñador principal y colaborador), pero es Goeritz quien aparece en primer lugar. Aunque los dos hubieran tenido idéntico grado de responsabilidad en la obra, es obvio que uno de ellos tendrá que figurar primero, pero en este caso, con los antecedentes conocidos, es innegable también que el orden de los factores sí altera el producto; un “detalle” como ese basta para contentar a un bando y soliviantar al otro.

42. ASÍ LO REFLEJAN DIVERSOS PIES DE FOTO DE LAS TORRES, DENTRO DE DISTINTOS CAPÍTULOS, LO QUE DA A ENTENDER QUE ESA ES LA “TESIS OFICIAL” DEL LIBRO. RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, I., Y ASTA, F. (COORDS.): *LOS ECOS DE MATHIAS GOERITZ. ENSAYOS Y TESTIMONIOS*. CIUDAD DE MÉXICO: UNAM, 1997.

43. ANDA, E. X.: «LA ARQUITECTURA EMOCIONAL», EN RODRÍGUEZ Y ASTA, *OP. CIT.*, NOTA 42, P. 104.

44. ROBINA, R.: «MI RELACIÓN CON MATHIAS GOERITZ. ESCULTURA URBANA, INTEGRACIÓN PLÁSTICA Y ESTÉTICA DEL URBANISMO», EN RODRÍGUEZ Y ASTA, *OP. CIT.*, NOTA 42, P. 113.

45. KASSNER, *OP. CIT.*, NOTA 38, P. 114.

46. IGNACIO DÍAZ MORALES SEÑALÓ EN SU DÍA QUE LA POLÉMICA NO PARTIÓ REALMENTE DE BARRAGÁN NI DE GOERITZ, SINO DE «LOS AMIGOS DE UNO Y DE OTRO, QUE QUISIERON HACER PROPAGANDA DE SU AMIGO POR ENCIMA DEL OTRO, Y POR ALGUNOS PERIODISTAS QUE HACEN COSAS QUE LES GUSTA MUCHO, Y ESO FUE LO QUE PASÓ, FUERON VÍCTIMAS LOS DOS». GONZÁLEZ GORTÁZAR, F.: *IGNACIO DÍAZ MORALES HABLA DE LUIS BARRAGÁN*. GUADALAJARA: UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA, 1991, P. 74-75. POR SU PARTE, LILY KASSNER HA LLAMADO LA ATENCIÓN SOBRE EL HECHO DE QUE LA COLABORACIÓN INICIAL ENTRE BARRAGÁN, REYES FERREIRA Y GOERITZ SE PRODUJO «SIN PROPÓSITOS EGOÍSTAS» Y «CON EL FIN DE REALIZAR LA OBRA DE LA MEJOR MANERA POSIBLE». LA FINALIDAD DE ESA COLABORACIÓN «FUE LA EXCELENCIA Y NO LA BÚSQUEDA DEL MÉRITO INDIVIDUAL» (*OP. CIT.*, NOTA 38, P. 114).

¿A dónde quiero llegar con todo esto? Solo pretendo poner de manifiesto lo absurdo e inútil de una discusión tan bizantina. Alinearse con unos o con otros no tiene ningún sentido. De no existir pruebas objetivas e irrefutables (más allá del acuerdo de 1987), lo más sano sería admitir que la cuestión es en sí misma irresoluble. Es la búsqueda de certezas, de verdades absolutas, la que ha conducido a este callejón sin salida. ¿Quién ha dicho que no es posible avanzar (conocer) a partir de la duda y la incertidumbre? La obsesión por saber quién dio más de sí en el proyecto remite a criterios cuantitativos, y eso, tratándose de obras artísticas, resulta muy difícil de cuantificar. Si lo que ningún bando cuestiona es que los dos, Barragán y Goeritz, Goeritz y Barragán, participaron en el proyecto, entonces ¿por qué no encontrarse en las coincidencias? ¿Por qué no ver el tándem antes que las individualidades? ¿No es preferible en estos casos anteponer los logros de equipo a las aportaciones personales? La clave está en la colaboración, en la puesta en común de una serie de ideas gratuitamente compartidas. Lo que corresponde al investigador es, por tanto, poner en valor esa colaboración y los propios resultados del trabajo solidario, sin excluir a nadie (incluido Chuchó Reyes). Nótese la naturalidad con que ellos interactuaron en origen, sin que nadie les obligara; de hecho, el problema de la autoría surge cuando críticos y periodistas empiezan a publicar imágenes de la obra y es preciso colocar un pie de foto<sup>46</sup>. Obsesionarse con los créditos, con deslindar la responsabilidad creativa individual, algo sumamente complicado en casos como este, podría conducir a poner en entredicho o bajo sospecha la autoría de muchas otras obras. De hecho, es lo que ha venido ocurriendo con los trabajos de Monterrey y, en general, de la última etapa profesional de Barragán, en la que intervino el arquitecto Raúl Ferrera. En cierta medida, no es posible entender a Barragán sin Goeritz, y viceversa. ¿No está presente Barragán en *El Eco*? La «generosidad» de Barragán, reconocida expresamente por Goeritz en el momento de mayor fricción entre ambos, habla de un profesional de la arquitectura que se siente a gusto trabajando en equipo con otros arquitectos y artistas plásticos; así lo atestiguan diversas colaboraciones: con Díaz Morales, José Creixell, Max Cetto, Goeritz, Reyes Ferreira, Juan Sordo Madaleno, Louis Kahn, Andrés Casillas, Ricardo Legorreta, Raúl Ferrera, etc. Finalmente, este episodio ilustra también, aunque sea de manera indirecta, acerca de lo sano que resulta partir en toda investigación de fuentes primarias, es decir, “descontaminadas”.

La investigación sobre Barragán padece aún carencias incomprensibles. Baste aludir a su escurridiza intervención en la Ciudad Universitaria (CU) de la UNAM (1949-54). La colaboración está registrada oficialmente, pero muy poco documentada. La lista oficial de participantes en esa magna obra, publicada en 1952, incluye un apartado de “Forestación y Jardinería” que está encabezado por Barragán<sup>47</sup>. Este dato debería ser suficiente para despertar el interés y movilizar a los investigadores. Sin embargo, no ha sido así. ¿Por qué? ¿No se ha hallado más información al respecto? ¿No se considera un trabajo relevante? Creo que el asunto reviste interés y reclama atención. Tal vez no haya muchas evidencias en qué apoyarse, pero esos “silencios” o “ausencias” pueden ser muy elocuentes y, por tanto, no deberían pasar desapercibidos; también dicen y significan, son información y conocimiento incluso “en negativo”. Más allá de la supuesta huella dejada en términos de jardinería y paisaje, sirviéndose de la flora autóctona, la piedra volcánica, etc., quedan muchos interrogantes abiertos. Por ejemplo: ¿por qué no se le encargó ningún edificio? El análisis de un tema como este no puede ni debe desligarse de su actuación en El Pedregal, inmediatamente anterior (1945-50) a la construcción de CU. Teniendo en cuenta que el terreno de El Pedregal sobre el que se levantó CU fue donado a la UNAM por el presidente Ávila Camacho en 1946<sup>48</sup>, el interés de Barragán en el lugar y su deseo de convertirlo en un espacio habitable es anterior. Su proyecto de zona residencial data de 1945, pero la fijación en El Pedregal viene incluso de más atrás, «cuando nadie, excepto el Dr. Atl<sup>49</sup> y el mismo Luis Barragán, había tratado ese sitio apreciando sus grandes valores plásticos»<sup>50</sup>.

47. JUNTO A SU NOMBRE FIGURA OTRO, ALFONSO CUEVAS ALEMÁN. ARTIGAS, J. B.: UNAM MÉXICO. GUÍA DE SITIOS Y ESPACIOS. MÉXICO, D. F.: UNAM, 2006, p. 69.

48. GONZÁLEZ DE LEÓN, T.: «LE CORBUSIER EN EL PEDREGAL», UNIVERSIDAD DE MÉXICO [REVISTA DE LA UNAM], N.º 618-619 (MONOGRÁFICO SOBRE CIUDAD UNIVERSITARIA POR SU 50º ANIVERSARIO), DICIEMBRE DE 2002 – ENERO DE 2003, P. 18. OTRA FUENTE FECHA ESTA DONACIÓN DE TERRENOS EN 1947 (OP. CIT., P. 137). GONZÁLEZ DE LEÓN SEÑALA, ASIMISMO, QUE FUE TAMBIÉN A FINALES DE ESE AÑO 1946 CUANDO SALIÓ LA CONVOCATORIA PARA ELEGIR EL PROYECTO GENERAL DE CU.

49. «CAMINANTE ANTES QUE TODO», COMO ÉL MISMO SE AUTODEFINIÓ.

50. RUIZ, OP. CIT., NOTA 40, P. 55. SEGÚN ESTE AUTOR, «EN 1944 BARRAGÁN CONOCE AL FOTÓGRAFO ARMANDO SALAS PORTUGAL EN UNA EXPOSICIÓN EN LA ESCUELA DE BELLAS ARTES TITULADA PAISAJE MEXICANO, DONDE SALAS INCLUYÓ 12 FOTOGRAFÍAS DE EL PEDREGAL DE SAN ÁNGEL CUANDO NADIE...». BARRAGÁN LLEGÓ A CONTRATAR AL DR. ATL PARA OBTENER DIBUJOS Y BOCETOS DE AQUEL PAISAJE.

51. RUIZ, OP. CIT., NOTA 40, P. 51.

52. SERVÍN, E.: «MIGUEL ALEMÁN O LA DESMESURA DEL PODER», OP. CIT., NOTA 48, P. 14.

53. ARCINIEGAS, G.: «LA UNIVERSIDAD EN EL PEDREGAL», OP. CIT., NOTA 48, P. 44.

54. LAZO, C.: «LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE MÉXICO», OP. CIT., NOTA 48, P. 33.

55. CUICUILCO FUE EL PRIMER CENTRO CÍVICO-RELIGIOSO DE GRANDES DIMENSIONES DEL ALTIPLANO MEXICANO. FUE DESTRUIDO POR UNA ERUPCIÓN DEL XITLE HACIA EL AÑO 400 D. C. LA PRIMERA EXCAVACIÓN EXHAUSTIVA DEL LUGAR DATA DE 1922.

Más allá del sentido comercial o de negocio del proyecto residencial, Barragán sintió especial atracción por el «*fuerte carácter*» del paisaje volcánico, hasta el punto de que esta iniciativa personal señala el definitivo cambio de rumbo que explica su obra de madurez<sup>51</sup>. Elisa Servín ha hablado de un Pedregal que solo fue «*refugio de "paracaidistas"*» antes de la construcción de CU, y de que ésta contribuyó al desarrollo de zonas residenciales como el Pedregal de San Ángel<sup>52</sup>. Ahora bien, al margen de los desarrollos habitacionales que vinieron después, ¿no cabe invertir los términos de esa afirmación? Es decir, ¿no pudo ser el pionero proyecto residencial de Barragán el que alentase la posterior colonización universitaria de El Pedregal? Lo cual abre la puerta al interrogante clave: dejando aparte por un momento la participación de Barragán en la propia obra de CU, habría que preguntarse acerca de su “responsabilidad” en el hecho de que CU se instalara en El Pedregal. Por más abrupta, complicada y difícil que fuera la topografía del lugar, Barragán demostró que era factible construir allí. Es más, no solo factible, sino también deseable; en su caso por ser un sitio, según G. Arciniegas, «*con íntimas voces de soledad*»<sup>53</sup>. El arquitecto Carlos Lazo, coordinador general de la magna empresa universitaria, habló de «*determinismo histórico*» a la hora de justificar la localización de CU en El Pedregal<sup>54</sup>. Se hacía eco así de la satisfacción causada por el hecho de que la Universidad dejase atrás el pasado colonial representado por su antigua morada del centro histórico, y en cierto modo se encontrase con las fuentes indígenas: bajo la cáscara de lavas del piso de El Pedregal se hallaron restos de las primeras culturas (zonas arqueológicas de Cuicuilco y Copilco)<sup>55</sup>. El argumento de Lazo, sin embargo, resulta un poco forzado. Por lo demás, del relato anterior pueden deducirse algunas claves que permitan explicar por qué Barragán quedó excluido de los encargos arquitectónicos de CU. Si el proyecto residencial de El Pedregal supuso la primera aplicación de los principios que caracterizan su obra madura, parece lógico pensar que el radical proyecto modernizador del alemanismo, encarnado especialmente por CU, escapase a su “competencia”. Mientras el proyecto arquitectónico y urbanístico de CU abrazaba con fruición en muchos aspectos la modernidad ortodoxa, el más rabioso funcionalismo, Barragán ya venía de vuelta, iniciando precisamente en El Pedregal la crítica al racionalismo internacional. A Barragán no le gustó la arquitectura de CU y así se lo hizo saber a Elena Poniatowska en la ya citada entrevista de 1976:

—*Oye, Luis, a ti ese mundo de mucha luz, de edificios hechos de vidrio en su casi totalidad, un mundo endeble y quebradizo ¿te disgusta?*

—*Es aterrador. Esos vidrios que llegan hasta el techo y brotan desde el piso dan una sensación de angustia. [...] Incluso psicológicamente es nefasto. [...] La UNAM, por eso, es un horror. Es indispensable el abrigo y la protección de los muros.*

—*Por eso, para ti, es tan importante el muro, Luis.*

—*¿Con qué sustituyes los muros? ¿Con vidrio? ¿Con materiales modernos? El vidrio ha fracasado porque el hombre no se siente abrigado en un edificio con paredes de cristal. [...] El vidrio ha fracasado en Ciudad Universitaria. Los cubículos de Ciudad Universitaria no son nada acogedores. [...] En Ciudad Universitaria lo único que te da sensación de tranquilidad es la Biblioteca de Juan O’Gorman, un edificio funcional y, si te fijas bien, sabrás que O’Gorman suprimió las ventanas; a mí me interesa mucho ese edificio por el aislamiento que proporciona...<sup>56</sup>*

Considerando hoy el estrepitoso fallo de su vaticinio en relación al fracaso del vidrio, ¿podría leerse en ese juicio tan severo de CU un cierto resentimiento? Es difícil saberlo, pero no fue el único artista en pensar así. Al poeta Salvador Novo, otro espíritu conservador, le pasó lo mismo: nunca le gustó CU porque intuía allí el «*germen de un progreso que destruiría el mundo donde había vivido*», viendo en los nuevos edificios el «*presagio de una catástrofe reciente*»<sup>57</sup>. Es más, como si le hubiese leído la mente a Barragán, de quien fue contemporáneo estricto, tenía muy asumido que ya no había mejor lugar que el hogar: «*¡A casa, a casa! ¡Soledad, espacio, silencio, mientras duren!*»<sup>58</sup>.

56. PONIATOWSKA, OP. CIT., NOTA 15, P. 14-15.

57. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, S.: «DE SAN ILDEFONSO A CU», OP. CIT., NOTA 48, P. 109. SEGÚN ESTE AUTOR, «PRESENTÍA COMO UN IMPLANTE AJENO A SU GUSTO Y SENSIBILIDAD EL COMPLEJO EDUCATIVO ASENTADO EN EL PEDREGAL DE SAN ÁNGEL, HERALDO VERGONZOSO, A SU VEZ, DE LA NORTEAMERICANIZACIÓN DEL PAÍS».

58. OP. CIT., NOTA 48, P. 109.

59. DECRETO, DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN, 20 DE MARZO DE 2001.



FIG. 7. BARRAGÁN + FERRERA, *FARO DEL COMERCIO*, MONTERREY, 1981-84. FOTO: R. L.

Cabe referirse también a la obra de Monterrey, que para algunos investigadores “no vale”. Por más que la *Guía* de la *Barragan Foundation* cierre precisamente con dos obras regiomontanas, la *Casa Valdés-Canales* (1981-83) y el *Faro del Comercio* (1981-84), y que esta última haya sido declarada “Monumento Artístico” nacional en 2001<sup>59</sup> (Fig. 7), si uno teclea “Luis Barragán” en *Google* hallará como primera entrada el texto de la *Wikipedia* (fuente de información a la que recurren hoy muchos estudiantes de arquitectura), del que bien podría deducirse la muerte de Barragán tras la terminación de la *Casa Gilardi* (D. F., 1976), porque ahí muere también el relato de los hechos... Lo mismo podría decirse de muchos libros que estudian la obra del maestro y que, igualmente, ponen el punto final en 1976. ¿No hizo nada Barragán entre 1976 y 1988? Claro que sí, y Monterrey fue protagonista en esa última etapa profesional (sobre todo entre 1979 y 1983), en la que el maestro estuvo asociado con el arquitecto Raúl Ferrera Torres. De esa época datan, además de las dos obras citadas, otros trabajos que no pudieron llevarse a cabo por atravesarse la crisis económica del 82. El más importante fue, sin duda, el proyecto para el *Corporativo VISA* (actual FEMSA), que se habría ubicado en la zona que hoy ocupa el centro comercial “Plaza Fiesta San Agustín”, en el municipio de San Pedro Garza García (Área Metropolitana de Monterrey). Su relevancia radica sobre todo en la

gran escala, poco trabajada en sus etapas anteriores. Hubo también otros proyectos, como los de la *Fuente "El Remanso"* y la *Torre de Fuego*, que no llegaron a rebasar los límites del papel. Tampoco llegó a concretarse el proyecto para *Vitro-Club*, aunque en este caso hubo ceremonia de colocación de primera piedra (15-11-1980), para la cual preparó Barragán un interesantísimo marco escenográfico de arquitectura efímera, donde destacaba un tortuoso itinerario, jalonado por mástiles negros con banderolas blancas, que conducía a una fuente y a una tribuna con graderíos. Tales proyectos, que no por irrealizados dejan de revestir interés, son importantes para poder apreciar y entender la evolución proyectual del último Barragán. Pero esta última etapa no se circunscribe a Monterrey: localidades como Manzanillo (Colima) y Gómez Palacio (Durango) también se vieron involucradas.

¿Por qué no ha interesado este periodo a los investigadores? Sobre todo por prejuicios. Primero, respecto al Parkinson que padeció Barragán a partir de la segunda mitad de los 70, que algunos parecen confundir con el mal de Alzheimer...; sin pretender establecer una relación directa, cabe recordar que el anterior Papa, Juan Pablo II, aquejado de Parkinson desde 1992, logró mantener las riendas de algo tan complejo como la Iglesia hasta su muerte en 2005<sup>60</sup>. Y segundo, respecto a su socio, Raúl Ferrera, a quien, en correspondencia con el demérito asignado gratuitamente a estas obras y proyectos, se ha pretendido atribuir en exclusiva la paternidad de las mismas. El caso es semejante al de las *Torres de Satélite*, pero al revés: aquí lo que se ha buscado es desligar el nombre de Barragán de unas obras en las que, supuestamente, no habría podido intervenir por su enfermedad. Hay quien se ha dedicado a descalificar la producción de esta última etapa sin conocer los proyectos y sin, ni siquiera, tomarse la molestia de acercarse a las obras. Algunas de las personas que trataron personalmente a Ferrera no tienen muy buenas palabras para

60. EL NEURÓLOGO JOSÉ MANUEL MARTÍNEZ-LAGE, PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA Y UNO DE LOS MEJORES ESPECIALISTAS EUROPEOS EN PARKINSON, SIGUIÓ CON ATENCIÓN LA EVOLUCIÓN DE LA ENFERMEDAD DEL PAPA. AÑO Y MEDIO ANTES DE FALLECER EL PONTÍFICE, DECLARÓ: «EL PAPA SE VA A MORIR CON PARKINSON, PERO NO DE PARKINSON. EL PARKINSON PURO, QUE ES EL QUE PADECE EL PAPA, NO ATACA A LOS ÓRGANOS VITALES NI TAMPOCO A LA MENTE. TIENE ARTERIOSCLEROSIS, Y LO MÁS PROBABLE ES QUE MUERA DE UN INFARTO, UNA HEMORRAGIA CEREBRAL O UNA NEUMONÍA, QUE, COMO DIJO SIR WILLIAM OSLER, NUNCA FALTA A LA CITA». EL PAÍS, MADRID, 16 DE OCTUBRE DE 2003 (EL SUBRAYADO ES MÍO). EN BARRAGÁN LOS SÍNTOMAS FUERON MUY PARECIDOS Y, COMO EN EL CASO DEL PAPA, SE PRESENTARON PROGRESIVAMENTE.

61. Y AÑADE: «HEMOS TRABAJADO Y SEGUIREMOS TRABAJANDO ANIMADOS POR LA FE EN LA VERDAD ESTÉTICA DE ESA IDEOLOGÍA...». RIGGEN, OP. CIT., NOTA 6, P. 61.

62. CARTA FECHADA EN MÉXICO, D. F., EL JUEVES 17 DE MARZO DE 1983, FIRMADA POR RAÚL FERRERA Y CON REFERENCIA EXPRESA A REMISIÓN DE COPIA A BARRAGÁN. EN ELLA FERRERA ASEGURA QUE LLEVA COLABORANDO CON BARRAGÁN «DESDE HACE CASI 20 AÑOS». ARCHIVO DE LA "CASA-ESTUDIO LUIS BARRAGÁN".

él; le ven como un arquitecto mediocre y le acusan, entre otras cosas, de haberse apoderado de la figura de Barragán, de haber convertido su legado en una «*marca a explotar*» y de pretender cobrar derechos de autor por todo..., lo que le hizo entrar en una dinámica de demandas y procesos judiciales que terminaron llevándole al suicidio. Fue una persona de carácter agrio y difícil, e incluso un mal relaciones públicas, sobre todo después de morir el maestro, pero no puede ni debe perderse de vista que se formó como arquitecto al lado de Barragán (con lo que ello supone en términos de aprendizaje), que colaboró en muchos de sus proyectos, que fue su jefe de taller y que acabó asociándose con él (*Fig. 8*). Ferrera es, en sí mismo, un elemento imprescindible a la hora de estudiar al último Barragán. Éste, de hecho, no se olvida de él en el discurso de aceptación del Premio Pritzker: «*Mi socio y amigo, el joven arquitecto Raúl Ferrera, y el pequeño equipo de nuestro taller, comparten conmigo los conceptos que he intentado presentar ante ustedes*»<sup>61</sup>. En Ferrera no solo es conveniente sino necesario deslindar el talante personal de la labor como arquitecto. Si alguien como Barragán, tan exigente siempre en todo lo referente al trabajo, quiso asociarse con él en 1979, es lógico suponer que fuera porque daba la talla; pensar lo contrario sería tanto como poner en tela de juicio la capacidad del maestro para estimar la valía de sus colaboradores. Ferrera jugó su papel en esa sociedad, sobre todo en términos de gestión y administración de la firma, relación con los clientes, etc., pero también en aspectos de diseño. Cuando, en marzo de 1983, el estado de salud impidió a Barragán seguir en la firma, Ferrera lo hizo público a través de una carta, cuyo primer párrafo dice:



FIG. 8. LUIS BARRAGÁN Y RAÚL FERRERA.

*Es nuestro deber informarles, y así lo hemos decidido, que lamentablemente el arquitecto Luis Barragán se encuentra delicado de salud, por lo que, en lo sucesivo, no participará activamente en la dirección de la Compañía ni en el diseño de los proyectos que nos han sido encomendados y que hasta ahora hemos realizado de manera conjunta*<sup>62</sup>.

Para entonces ya estaban listos o encauzados todos los trabajos de Monterrey. De la carta se desprende, en todo caso, que no se trataría tanto de un adiós definitivo de Barragán cuanto de un paréntesis, en espera de una mejoría en su salud. En la entrevista que le hizo Marie-Pierre Toll en 1981, ésta refiere una charla «*con su socio y amigo Raúl Ferrera acerca de unos proyectos: un edificio de oficinas en Monterrey [Corporativo VISA] y una casa para Casolar en Manzanillo*»<sup>63</sup>.

### Enseñanza: “¡vean lo que yo vi!”

¿Tiene sentido hablarle a un estudiante de arquitectura de Luis Barragán sin haberle hablado previamente de la Alhambra de Granada, de Bernini, de las catedrales góticas o de los ranchos y conventos coloniales mexicanos? ¿Es posible comprender plenamente la obra de Barragán sin esos referentes? Por extensión, habría que preguntarse también acerca de la enseñanza de la historia que ofrecen las facultades de arquitectura mexicanas, acerca de la calidad de esa enseñanza. Enrique de Anda ha dicho en relación a la formación del arquitecto mexicano que «*la inducción de la historia como recurso para aprender a observar, analizar y pensar, prácticamente no existe*»<sup>64</sup>.

Fue el propio Barragán quien sugirió a unos estudiantes que visitaban su casa prestar más atención a lo que él había visto que a lo que había hecho. Esta consigna, que revela el valor de la memoria visual, plantea un criterio metodológico que sigue siendo válido en nuestros días, tanto en términos profesionales (o de proyecto) como docentes. Algunas necesidades del hombre varían con el tiempo, pero otras, sobre todo de índole psíquica y espiritual (la belleza, el placer, la emoción, la sorpresa, el misterio, etc.), permanecen porque son intemporales. Los arquitectos que aspiren a satisfacer esas necesidades humanas deben saber que puede resultarles muy útil la experiencia previa de quienes les precedieron en esa tarea. Robert Venturi indicó hace años que el proceso de aprendizaje es algo paradójico, pues miramos atrás, a la historia y la tradición, para avanzar. De todo diálogo inteligente con el pasado, de

63. RIGGEN, OP. CIT., NOTA 6, P. 132.

64. ANDA, E. X.: «LA TAREA ACTUAL DE LA HISTORIOGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA EN MÉXICO», EN ETTINGER, C. R. (ED.): SITUACIÓN ACTUAL DE LA HISTORIOGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA MEXICANA. MORELIA: UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO, 2008, P. 119.

65. RUIZ, OP. CIT., NOTA 40, P. 13.

66. RÁBAGO, J.: EL SENTIDO DE CONSTRUIR. GUADALAJARA: UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA, 2006, P. 95.

saber aprovechar el ingente bagaje cultural de la humanidad, surgirán siempre cosas nuevas, valores modernos. Obviamente, no se trata de copiar, sino de ser creativos a partir de unos referentes adecuados. Barragán mismo ha tenido y tiene «imitadores» y «discípulos», pero mientras los primeros solo ven en él un «punto de llegada», los segundos proyectan a partir de su obra<sup>65</sup>. En el discurso del Pritzker destacó lo esencial que es para el arquitecto «saber ver», pero ver «con inocencia», es decir, más allá de lo racional; sirviéndose de unos versos del poeta Carlos Pellicer, amigo suyo, recordó que «Ojos que nada ven / almas que nada esperan», versión del clásico popular “ojos que no ven, corazón que no siente”. «Ojos que no ven...» es también el título de uno de los capítulos de *Hacia una arquitectura*, pero Le Corbusier fue ahí muy selectivo en sus objetivos (productos industriales). En todo caso, ver, salvo los ciegos, vemos todos; lo difícil es mirar. Una cosa es el acto físico y casi involuntario de ver y otra es la manera específica de ver que constituye el mirar, sinónimo de observar, de ver analíticamente, de apreciar. Eso es lo que hace falta enseñarles a los estudiantes de arquitectura. Para Borges, una característica del acto creativo es el hecho no tanto de inventar algo nuevo, sino de hacer aparecer de nuevo algo ya existente que había sido olvidado. Ello implica trabajar con la memoria y la imaginación, trabajar «en relación al olvido». A esto añade Jesús Rábago:

*El orden está ahí, hay que saber revelarlo, tener la habilidad de sentirlo con emoción y entenderlo con atención, a fin de proyectarlo de la misma manera. [...] Todo está ahí, es cuestión simplemente de saberlo ver, de hacerlo visible, perceptible, sensible<sup>66</sup>.*

Respecto a los referentes señalados al comienzo de este epígrafe, de poco servirá mencionarlos como dato adicional más o menos erudito, esto es, reducirlos a algo meramente nominal; es preciso estudiarlos a fondo, analizarlos críticamente. Al cerrar su entrevista con Barragán, Elena Poniatowska advierte de manera magistral los múltiples registros históricos y culturales que es capaz de albergar y revivir el entrevistado: desde un actor del Siglo de Oro hasta un *sheik* de Arabia, pasando por un judío errante, un monje profano, un mendigo del medievo, un santo, un juez de la Inquisición, un consejero de la Reina, un forjador de templarios, un misionero

del Espíritu Santo e incluso un camello que atraviesa el desierto<sup>67</sup>. Si así es el hombre, así será también su obra...

Entre todo lo que vio Barragán hay algo que ejerció en él particular influencia: la Alhambra de Granada (Fig. 9). Desde su primer viaje a Europa, en 1924-25, las imágenes del conjunto nazarí no le abandonaron jamás, hasta el punto de conver-



FIG. 9. VISTA GENERAL DE LA ALHAMBRA DESDE EL SACROMONTE, GRANADA. FOTO: R. L.

tirse en una reconfortante obsesión. Elena Poniatowska ha dicho que la Alhambra es, de todas las obras arquitectónicas que conocía Barragán, la que más le había interesado siempre, porque en ella encontró parte de los orígenes de la arquitectura mexicana, como la predilección por muros lisos, ventanas pequeñas y jardines interiores, casas orientadas hacia adentro y austeras hacia el exterior<sup>68</sup>. Cuenta Alberto Campo Baeza que cuando en 1982 invitó a Barragán a la Escuela de Arquitectura de Madrid, éste se disculpó porque estaba preparándose «*a bien morir*», pero en su emocionante carta no faltó un suspiro por Granada: «*¡Ay Granada!*»<sup>69</sup>. Por más ferviente católico que se declarase, su actitud hacia la cultura islámica no es la de un fundamentalista religioso que siente aversión por cualquier credo que no sea el suyo; con lo que él se queda, más allá de cultos específicos, es con la esencia espiritual del hecho religioso. Además, llegó a manifestar cierto orgullo por el origen árabe de su apellido, que alcanza también a su ciudad natal y que atestigua el arribo de

67. PONIATOWSKA, *OP. CIT.*, NOTA 15, P. 44.

68. PONIATOWSKA, *OP. CIT.*, NOTA 15, P. 45.

69. CAMPO BAEZA, A.: «PREFACIO. ¡AY BARRAGÁN!», EN RUIZ, *OP. CIT.*, NOTA 40, P. 10.

70. RIGGEN, *OP. CIT.*, NOTA 6, P. 69.

71. VASCONCELOS, EN BARTRA, *OP. CIT.*, NOTA 10, P. 69.

72. RIGGEN, *OP. CIT.*, NOTA 6, P. 60.

individuos de esa etnia durante la época colonial. Algo de ellos debió quedar en la sociedad que vio nacer a Barragán, una sociedad «*reservada, respetuosa de la privacidad y llena de una arquitectura de interiores que la reflejaban*», una sociedad que él aprendió a amar<sup>70</sup>. De ese ambiente sigue impregnada parte de la España actual, sobre todo Andalucía. Barragán siempre tuvo claro de dónde provenían los patios mexicanos: de la casa árabe. Este apego “natural” suyo a lo árabe no parece haber tenido mucho respaldo en el régimen postrevolucionario. José Vasconcelos reconoció la existencia de elementos árabes en el mexicano, pero los vio con cierto desaire: las «*melancolías*» del árabe no eran para él sino un dejo de la «*enfermiza sensualidad musulmana*»<sup>71</sup>. El humanismo vasconcelista se apoya más en la herencia clásica grecorromana y renacentista.

Son numerosas las referencias de Barragán a la Alhambra en entrevistas y discursos; de todas ellas me quedo con una, la del Pritzker, en la que recuerda con profunda emoción y gratitud la sensación que experimentó un día al caminar «*por un estrecho y oscuro túnel*» y descubrir, «*sereno, callado y solitario, el hermoso Patio de los Mirtos [o de los Arrayanes] de ese antiguo palacio*» (Fig. 10). Y añade:

*De alguna manera tuve el sentimiento de que contenía lo que debe contener un jardín bien logrado: nada menos que el universo entero. Jamás me ha abandonado tan memorable epifanía, y no es casual que, desde el primer jardín que realicé en 1941, todos los que le han seguido pretenden con humildad recoger el eco de inmensa lección de sabiduría plástica de los moros de España*<sup>72</sup>.



FIG. 10. ALHAMBRA DE GRANADA. VISTA DEL PATIO DE LOS ARRAYANES. FOTO: R. L.

Este testimonio confiere casi todo el protagonismo a los jardines, parte fundamental del quehacer artístico de Barragán, pero la apelación al «*estrecho y oscuro túnel*» deja entrever la captación de otros valores que habrán de tener enorme trascendencia en su obra. Barragán describe este mismo episodio en otra parte y de otra manera, enfatizando aún más la idea de experiencia emocional:

*Para visitar el patio de los arrayanes en la Alhambra camina uno por un túnel muy pequeño (yo ni siquiera podía enderezarme) y en un momento dado, independientemente del olor de los arrayanes y del mirto que llegaba a través del túnel, se me abrió el espacio maravilloso de los pórticos muy contrastados de ese patio contra los muros ciegos y el ruido del agua. Esta emoción no se me ha olvidado jamás. En mi vida, siempre he necesitado los contrastes; de lo pequeño llegar a lo grande<sup>73</sup>.*

La idea del túnel tiene claras resonancias intrauterinas, del mismo modo que la “sorprendente” apertura espacial, la idea de salir (eufóricamente) de un espacio angosto a otro abierto, remite al parto. En cierto modo se está reviviendo la salida del útero materno en ese tránsito, la experiencia primigenia y vital del nacimiento. Es el paso de la oscuridad a la luz (lo apretado y estrecho es siempre oscuro), relacionado también con los ritos de iniciación de toda la humanidad: el paso de la niñez a la edad adulta conlleva un progresivo desprendimiento de la tutela paterna, que implica menos ataduras respecto al hogar (el espacio de la intimidad y la protección) y una mayor vivencia (conquista) del exterior, del afuera, del espacio abierto y luminoso<sup>74</sup>. La experiencia del túnel apela, por tanto, a honduras emotivas y valores atávicos, tan primarios como atemporales. Es una sensación que emociona porque inconscientemente o de manera innata nos retrotrae a nuestro origen, a nuestra llegada al mundo. El contraste es, en efecto, una estrategia compositiva recurrente en

73. PONIATOWSKA, OP. CIT., NOTA 15, P. 28 (EL SUBRAYADO ES MÍO).

74. VÉASE BACHELARD, G.: LA POÉTICA DEL ESPACIO. MÉXICO, D. F.: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 1997 (1957), PP. 33 Y SS.

75. POR ESO ES TAN IMPORTANTE PARA BARRAGÁN EL SENTIDO DE MISTERIO, DE AVENTURA Y DE DESCUBRIMIENTO, PORQUE ÉSTE «PROMUEVE LA VIDA». ASÍ LO SEÑALA EN RIGGEN, OP. CIT., NOTA 6, P. 71.

la obra madura de Barragán, desde su propia casa de Tacubaya hasta la casa Valdés-Canales de Monterrey; en ellas abundan los tránsitos de la oscuridad a la luz, de la compresión a la dilatación espacial. Pero más que un fin en sí mismo, el contraste es un instrumento para generar sorpresa y misterio. A ello contribuyen especialmente los itinerarios en zig-zag, de los que la Alhambra es una vez más fuente inagotable en la que abreva Barragán. En un camino recto no hay sorpresa posible; el caminante va asumiendo progresivamente lo que tiene delante de sus ojos. La clave está en los quiebros, en las vueltas o cambios bruscos de dirección que nos sitúan una y otra vez ante lo inesperado, que nos llevan de sorpresa en sorpresa, de descubrimiento en descubrimiento<sup>75</sup>. El intencionado retardo del punto de llegada no deja descansar a los sentidos, involucrados de lleno en un *crescendo* emocional. En este sentido, hay muros en la Alhambra que no son cargadores ni defensivos; su única función parece ser la de generar suspense, incógnita y misterio... Por la fascinante conexión que guardan con él otros muros de Barragán, me interesa destacar especialmente un muro de la Alcazaba, casi perpendicular al lienzo occidental de la Torre del Homenaje (*Fig. 11*). De camino al barrio castrense, bordeando la citada torre, uno se topa con ese muro al doblar en dirección sur. Es un muro que



FIG. 11. ALHAMBRA DE GRANADA. MURO CONTIGUO A LA TORRE DEL HOMENAJE. FOTO: R. L.

interrumpe la “lógica” travesía en línea recta hacia la puerta que conduce al espacio de la soldadesca, obligando a girar a la derecha para, un instante después, virar a la izquierda y encontrarse con la portezuela (pequeña y estrecha, como las que le gustan al maestro); nada sabíamos de ésta poco antes, pues el muro la tapaba.

Estos efectos de misterio no son privativos de la Alhambra. Barragán los captó también en el viejo trazado medieval de muchas ciudades europeas, en estrechas y tortuosas calles que, de repente, sin esperarlo, descubren al viandante la fastuosa fachada de una catedral gótica<sup>76</sup>. Decía el centenario Óscar Niemeyer en una reciente entrevista que, para él, la arquitectura no puede ser más que «*commoción, emoción, sorpresa, diferencia y poesía*», cosas que, a su juicio, «*no están sujetas a la escuadra y al cartabón*», es decir, a líneas y ángulos rectos, sino a las curvas<sup>77</sup>. ¿Sería asumible esto por los constructores nazaríes y por Barragán?

Son muchos más los nexos que pueden establecerse entre la Alhambra y Barragán: muros protectores, agua, ventanas y celosías, puertas, escaleras, azoteas, techumbres (viguera de madera), pavimentos, patios, miradores, gárgolas, pérgolas, cerámica vidriada (“talavera”), vegetación (vertical espiritual del ciprés), etc. No es difícil imaginarse a Barragán descendiendo apaciblemente por la “Cuesta de los Chinos” y quedándose absorto ante el potente chorro de agua que escupe la muralla. ¿No revive esa imagen en la Fuente de los Amantes (Los Clubes) y en el acueducto de la Cuadra San Cristóbal? (Fig. 12) Lo que resulta sorprendente y fascinante es la capacidad de esas referencias para adquirir sentido en términos de ida y vuelta; es decir, las obras de Barragán evocan la Alhambra, pero ésta evoca igualmente a Barragán<sup>78</sup>. Y ello a pesar de las lógicas diferencias que también existen

76. DICE BARRAGÁN: «CUANDO FUI A LA CATEDRAL DE CHARTRES POR MEDIO DE CALLECITAS ANGOSTAS, MEDIEVALES, QUE DESEMBOCAN EN ESA FACHADA MARAVILLOSA Y ESAS TORRES, LA IMPRESIÓN FUE ENORME POR INESPERADA; LO MISMO ME SUCEDIÓ CON LA CATEDRAL DE ROUEN. EN CAMBIO, NOTRE DAME PUEDE VERSE DESDE LEJOS Y POR LOS CUATRO COSTADOS Y NO TE CAUSA LA EMOCIÓN QUE TE CAUSAN CHARTRES O ROUEN, A LAS CUALES LLEGAS A TRAVÉS DE PUEBLOS MEDIEVALES, CALLES OSCURAS Y ANGOSTAS QUE TE VAN CREANDO UN MISTERIO Y UNA EMOCIÓN INDESCRIBIBLES. CRUZAR LOS ESPACIOS MISTERIOSOS DE LAS CALLES PARA ENFRENTARSE DE GOLPE CON LA FACHADA DE CHARTRES ES ALGO QUE SOLO SABEN DARTÉ LOS ARTESANOS DEL MEDIEVO Y POR ESO SIEMPRE ME HAN GUSTADO LAS PUERTAS PEQUEÑAS, COMO EN PERSIA, QUIZÁ, QUE DESPUÉS DE UN PASILLO CASI SUBTERRÁNEO TE HACEN DESEMBOCAR EN UN ESPACIO ABIERTO MARAVILLOSO». PONIATOWSKA, OP. CIT., NOTA 15, P. 28. ASÍ RESULTA TAMBIÉN LA SALIDA A LAS AZOTEAS DE SUS CASAS...

77. «CIEN AÑOS DE AMOR A LAS CURVAS [ENTREVISTA A OSCAR NIEMEYER]», EL PAÍS SEMANAL, N.º 1.680, MADRID, 7 DE DICIEMBRE DE 2008, P. 68.

78. MARIO SCHJETNAN, POR EJEMPLO, DIJO RECONOCER COSAS DE BARRAGÁN CUANDO VISITÓ LA ALHAMBRA. RIGGEN, OP. CIT., NOTA 6, P. 125.

79. CONVIENE RECORDAR QUE KAHN, QUIEN NO DIO (AL MENOS OFICIALMENTE) CRÉDITO A BARRAGÁN EN ESTA OBRA, HABÍA PENSADO INICIALMENTE EN UN JARDÍN CONVENCIONAL CONFORMADO A PARTIR DE «GRUPOS DE ÁRBOLES». ASÍ LO MANIFIESTA EL PROPIO BARRAGÁN EN RIGGEN, OP. CIT., NOTA 6, P. 165.

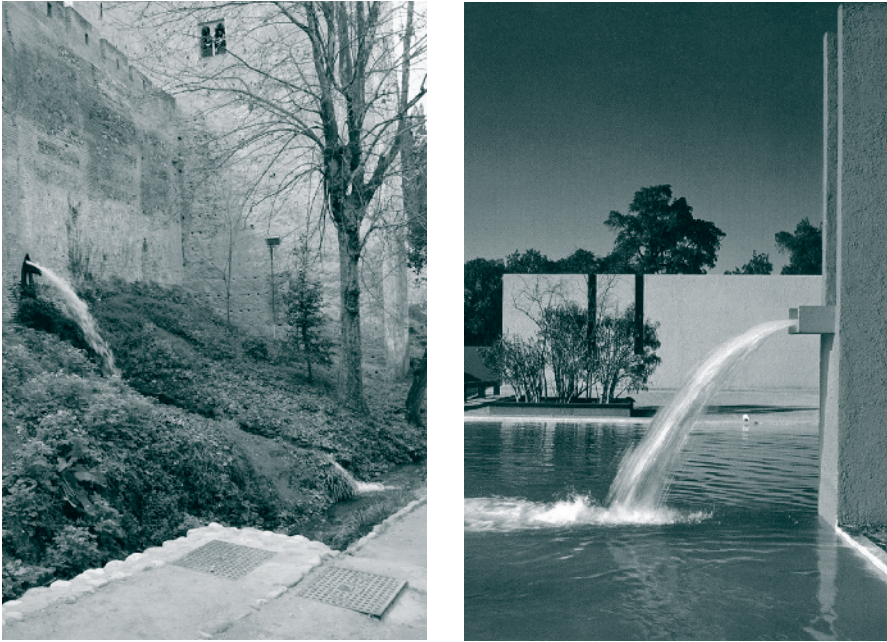


FIG. 12. IZQ.: ALHAMBRA DE GRANADA, “CUESTA DE LOS CHINOS” (FOTO: R. L.). DER.: CUADRA SAN CRISTÓBAL (ESTADO DE MÉXICO, 1966-68), ACUEDUCTO.

entre los respectivos productos arquitectónicos. Me decía en una ocasión Antonio Jiménez Torrecillas, profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Granada y buen conocedor de Barragán, que un granadino como él había descubierto de verdad la arquitectura islámica de su tierra después de haber venido a México y haber conocido *in situ* la obra de Barragán. Desde luego, no cabe mayor reconocimiento al maestro tapatío. Además de en México, Granada está presente también en el Instituto Salk (La Jolla, California), de Louis Kahn, a través de Barragán: el hermoso canal de agua que discurre por el eje de esa soberbia plaza desnuda de travertino basta para traer a la memoria el Patio de los Leones u otros rincones de la Alhambra<sup>79</sup> (Fig. 13). Podría echarse mano una vez más del “túnel”, aquí como metáfora, pues el espacio de la plaza, comprimido por los edificios laterales, termina abriéndose por entero al mar.

El “buen entendimiento” de Barragán es solidario también de otros conocimientos auxiliares. Lo barroco, que ha ejercido siempre una notable influencia en él, sobre todo a través de lo colonial, es identificado a menudo por los estudiantes con puro “recargamiento ornamental”, de donde deriva su desprestigio. De hecho,

Goeritz señalaba en 1968 que a Barragán no le faltaban críticas porque, desde una óptica moderna (racionalista), había quien concebía su arquitectura como «teatral» y «escenográfica»<sup>80</sup>. No comparto la oposición que establece Ambasz entre un Barragán apolíneo (clásico) y un Goeritz dionisiaco (barroco)<sup>81</sup>, pues en el caso del primero esa imagen resulta equívoca. La serenidad (clásica) de la obra de Barragán es, en muchos aspectos, más aparente que real; el marcado gusto por los contrastes y el intenso dramatismo que subyace a su compleja concepción arquitectónica denotan un mayor compromiso con el “sentir” barroco-romántico. ¿No participa también de él la arquitectura islámica? En todo caso, siempre puede recurrirse a la «ley de dualidad» que esgrime Vicente Huidobro en su *Manifiesto del Creacionismo*, que trata precisamente de aportar soluciones para el eterno problema

de románticos y clásicos. La enseñanza de la arquitectura debe superar definitivamente la visión de un barroco casi exclusivamente ornamental; con

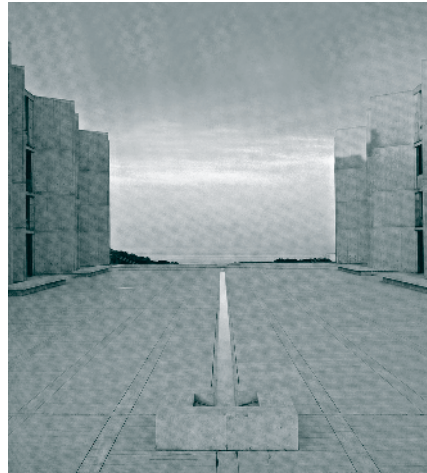


FIG. 13. CANALES DE AGUA EN LA ALHAMBRA (FOTO: R. L.) Y EN EL INSTITUTO SALK (LOUIS KAHN, CALIFORNIA, EE.UU., 1959-65).

80. GOERITZ, QUE OBTIENE AQUELLO QUE SE PREGUNTA QUÉ DIRÍAN ESOS MISMOS CRÍTICOS DE LAS CATEDRALES GÓTICAS O DE LOS PALACIOS BARROCOS. KASSNER, *OP. CIT.*, NOTA 38, P. 127.

81. «WHILE BARRAGÁN SEARCHES FOR APOLLO, GOERITZ INVOKES DIONYSUS». AMBASZ, E.: *THE ARCHITECTURE OF LUIS BARRAGAN*. NUEVA YORK: MOMA, 1976, P. 55.

82. VÉASE PRIETO, J. M.: «LO VERNÁCULO EN LA ARQUITECTURA DEL NORESTE», *NUUESTRO QUEHACER REGIO*, N.º 10, AÑO 3, MONTERREY, AYUNTAMIENTO DE MONTERREY, AGOSTO DE 2008, PP. 16-20.

frecuencia se olvidan las interesantísimas aportaciones de este estilo en términos espaciales, escenográficos, lumínicos, etc. La luz que maneja Barragán es natural, pero sus efectos se antojan a menudo sobrenaturales, porque vemos claridades, reflejos, destellos, chorros indirectos que se cuelan por las linternillas de las azoteas; sin embargo, se nos hurta a primera vista la procedencia. Se trata de una estrategia típicamente barroca. Es lo que hace Bernini, por ejemplo, en la Capilla Cornaro (Santa Maria della Vittoria, Roma); tras el frontón que corona el grupo escultórico del *Éxtasis de Santa Teresa* se oculta una fuente de luz natural que se torna “divina” al resbalar por los artificiales rayos dorados (Fig. 14). Algunas obras de Barragán revelan que este procedimiento no solo opera con luz natural, sino también artificial, como atestiguan las cavidades abiertas en los muros de la casa Valdés-Canales. Por lo demás, barrocas son también las cualidades escenográficas de su obra (“muros falsos”, etc.).



FIG. 14. IZQ.: BERNINI, *CAPILLA CORNARO*, SANTA MARIA DELLA VITTORIA, ROMA. DER.: BARRAGÁN + FERRERA, *CASA VALDÉS-CANALES*, “ZAGUÁN”, MONTERREY, 1981-83. FOTO: R. L.

Es imposible pasar por alto la arquitectura vernácula mexicana (no exenta de deudas con lo nazarí y lo colonial<sup>82</sup>) en un arquitecto que se dice «*enraizado en México*», que considera una «*suerte*» haber crecido en pequeños pueblos de provincia y haber conocido y disfrutado la vida de las rancherías, y que se siente absolutamente

marcado por el hecho de haber pasado su infancia en el campo<sup>83</sup>. Pero el interés de Barragán va más allá de lo mexicano y alcanza, como el mismo reconoció, a la arquitectura popular de todo el mundo. En ella vio «*pura verdad*» y, por tanto, belleza, pues ésta, tal como advirtieron ya sus colegas ingenieros del siglo XIX (retomando una idea clásica), puede ser entendida como “esplendor de la Verdad”; una Verdad metafóricamente análoga a la que Botticelli pinta desnuda en *La calumnia de Apeles*. No es posible entender la modernidad de Barragán sin el ingrediente vernáculo. Él mismo confesó que su casa de Tacubaya fue producto de un doble deseo: la «*nostalgia de los ranchos*» y el confort de la vida moderna<sup>84</sup>. La misión del elemento popular consiste en hacer sentir que se está en México. Consideró



FIG. 15. BARRAGÁN + FERRERA, *CASA VALDÉS-CANALES*, MONTERREY, 1981-83. FOTOS. R. L.

83. PONIATOWSKA, *OP. CIT.*, NOTA 15, P. 29.

84. RIGGEN, *OP. CIT.*, NOTA 6, P. 80.

85. LÓPEZ MORALES, F. J.: *ARQUITECTURA VERNÁCULA EN MÉXICO*. MÉXICO, D. F.: TRILLAS, 1993, P. 349.

86. VÉASE CAPITEL, A.: *ARQUITECTURA EUROPEA Y AMERICANA DESPUÉS DE LAS VANGUARDIAS*. MADRID: ESPASA CALPE, 1997, PP. 269 Y SS.

la arquitectura popular del Estado de Michoacán como la más lograda del país, pero a cada lugar lo suyo: la casa Valdés-Canales de Monterrey guarda notoria relación con los ranchos coloniales norteños, expuestos durante mucho tiempo al ataque de indígenas hostiles y provistos, por tanto, de diversos elementos defensivos; ello permite explicar el aspecto fortificado de esta casa y el volumen prismático saliente a modo de torre-vigía (Fig. 15). Uno de esos ranchos del lejano norte colonial, el de Las Golondrinas, cerca de Santa Fe (Nuevo México, EE.UU.), cuenta en su entrada con un significativo proverbio: «*Quien ignora el pasado, no construirá nada nuevo y permanentes*»<sup>85</sup>. Por lo demás, esta asociación de arquitectura moderna y vernácula obliga a acercarse, en términos comparativos, a la obra de Alvar Aalto. Se hace preciso, por tanto, ahondar también en el conocimiento de este arquitecto y de lo que Frampton dio en llamar «*regionalismo crítico*», «*modernidad renovada*» según otros autores. Aun tratándose de dos culturas tan distintas y tan distantes como la escandinavo-finlandesa y la mexicana, las concomitancias entre Aalto y Barragán resultan extraordinarias. En 1937-38, justo diez años antes de que este último construyera su casa, Aalto concretó en Villa Mairea una verdadera «*ilusión vernácula*»<sup>86</sup>.

Al margen de lo vernáculo, caben otras comparativas. Por ejemplo, con el segundo Le Corbusier, quien en los primeros 50 se encontraba haciendo «*cosas tan emocionales*», dice Barragán, como la Capilla de Ronchamp. Pero también con la pintura metafísica de Giorgio de Chirico (Fig. 16), con el expresionismo alemán no cristalino y crítico con la metrópoli, con la arquitectura del catalán José Antonio Coderch..., e incluso con una arquitecta de hoy como Kazuyo Sejima, *rara avis* entre los arquitectos estrella. ¿Quién es Kazuyo



FIG. 16. ESTE DETALLE DE LA AZOTEA DE LA CASA BARRAGÁN FUE PORTADA DEL CATÁLOGO DE AMBASZ. LAS CONNOTACIONES METAFÍSICAS DE LA IMAGEN, A LO DE CHIRICO, SON EVIDENTES.

Sejima? Una mujer menuda y de apariencia frágil. ¿No fue Barragán quien confesó sentirse conmovido por la fragilidad de algunas mujeres, a pesar de no haber tenido nunca un bibelot o una figurita de porcelana<sup>87</sup>? Sejima va camino de la «*extrema sencillez*». Es discreta, perfeccionista y su dedicación a la arquitectura es «*casi religiosa*». No aspira a construir por todo el mundo; lo único que desea es poder pensar cada proyecto, porque solo sabe trabajar con tiempo. Es, por tanto, una arquitecta lenta y de poca obra, interesada sobre todo por las casas unifamiliares, es decir, por la pequeña escala. Además, le importa mucho la relación de sus edificios con la ubicación, decidiendo a partir del peso del lugar. Muchas de sus obras se cierran al exterior, potenciando la vida interior. Por si esto fuera poco, dice ser una persona que necesita flores y algún jardín cerca, aunque sea muy pequeño, porque cuidarlo le hace «*sentir bien*» y porque le resulta interesante «*observar*» los árboles y las plantas, su transformación continua; le gustan los jardines porque en ellos «*siempre están pasando cosas*». A Barragán le hubiera conmovido saber que tiene cuatro árboles (limonero, manzano, arándano y naranjo chino) en apenas tres metros. De su extrema sensibilidad da testimonio también el hecho de que a veces compra prendas, prendas que no podrá ponerse nunca, solo para mirarlas, como una escultura<sup>88</sup>. En fin, ¿cabe mayor sintonía con Barragán? El relato anterior es casi una radiografía del tapatío...

87. PONIATOWSKA, OP. CIT., NOTA 15, P. 31.

88. ZABALBEASCOA, A.: «KAZUYO SEJIMA [ENTREVISTA A]», EL PAÍS SEMANAL, N.º 1.677, MADRID, DOMINGO 16 DE NOVIEMBRE DE 2008, P. 36-42.

## Bibliografía

- ÁLVAREZ, Darío, y otros, *4 Centenarios: Luis Barragán*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002.
- AMBASZ, Emilio, *The Architecture of Luis Barragan*, Nueva York, MOMA, 1976.
- ARTIGAS, Juan B., *UNAM México. Guía de sitios y espacios*, México D. F., UNAM, 2006.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1997 (1957).
- BARTRA, Roger (comp.), *Anatomía del mexicano*, México D. F., Plaza & Janés, 2002.
- CAPITEL, Antón, *Arquitectura europea y americana después de las Vanguardias*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- ETTINGER, Catherine R. (ed.), *Situación Actual de la Historiografía de la Arquitectura Mexicana*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2008.
- GONZÁLEZ, Fernando, *Ignacio Díaz Morales habla de Luis Barragán*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991.
- KASSNER, Lily, *Mathias Goeritz. Una biografía, 1915-1990*, México D. F., UNAM, 2007 (1998).
- LÓPEZ, Francisco Javier, *Arquitectura vernácula en México*, México D. F., Trillas, 1993.
- MONSIVÁIS, Carlos, «Los iguales, los semejantes, los (hasta hace un minuto) perfectos desconocidos. (A cien años de la Redada de los 41)», en *Debate Feminista*, año 12, vol. 24 ("Racismo y mestizaje"), octubre de 2001, pp. 301-327.
- «Los gays en México: la fundación, la ampliación, la consolidación del *ghetto*», en *Debate Feminista*, año 13, vol. 26 ("Sexo y violencia"), octubre de 2002, pp. 89-115.
- «La emergencia de la Diversidad: las comunidades marginales y sus batallas por la visibilidad», en *Debate Feminista*, año 15, vol. 29 ("Las 'raras'"), abril de 2004, pp. 187-205.
- PONIATOWSKA, Elena, «Luis Barragán [Entrevista a]», en Ídem, *Todo México*, tomo I, México D. F., Diana, 1990.
- PRIETO, José Manuel, «Lo vernáculo en la arquitectura del noreste», en *Nuestro Quehacer Regio*, n.º 10, año 3, Monterrey, Ayuntamiento de Monterrey, agosto de 2008.
- RÁBAGO, Jesús, *El sentido de construir*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2006.
- RIGGEN, Antonio (comp.), *Luis Barragán. Escritos y conversaciones*, Madrid, El Croquis, 2000.
- RODRÍGUEZ, Ida, y Ferruccio Asta (coords.), *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, Ciudad de México, UNAM, 1997.
- RUIZ, Antonio, *Luis Barragán frente al espejo. La otra mirada*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2008.
- SAN MARTÍN, Ignacio (ed.), *Luis Barragan: The Phoenix Papers*, Tempe, Arizona State University Press, 1997.
- Universidad de México* [Revista de la UNAM], n.º 618-619 (monográfico sobre Ciudad Universitaria por su 50º aniversario), diciembre de 2002 – enero de 2003.