

Luis Barragán
Trayect
y culmi

Luis Barragán

Trajectory and American culmination

Luis Barragán

Traiettoria e culminazione americana

Ramón Gutiérrez



**Oría
nación
americana**

Luis Barragán

La trajectoire et la culminations américaine

Resumen:

Escribir sobre Luis Barragán, cuando su obra ha sido en los últimos años objeto de una decena de libros y de centenares de artículos, parece tarea difícil, si se desea aportar algo nuevo. Este desafío implica tratar de profundizar algunos de los ejes temáticos que han sido subrayados desde que Emilio Ambasz enfatizara el carácter autobiográfico de la obra de Barragán. Este sentido autobiográfico implica la verificación de una trayectoria que reúne experiencia y cataliza circunstancias de la vida de un profesional. Visto en un contexto más amplio que el mexicano, sus opciones ejemplifican las preocupaciones, indecisiones y certezas de algunos colegas continentales. Como algunos de ellos, remó contracorriente de las ideas hegemónicas y buscó imponer su propio camino. Como ellos abrevó en las fuentes de sus propias experiencias vitales y a la vez fue permeable a otras vivencias espaciales o visuales que le ayudaron a definir sus propuestas. La trayectoria de tres tiempos, nos permite introducirnos en algunas aproximaciones que matizaremos con referencias a la actividad de otros de sus contemporáneos en el continente.

Escribir sobre Luis Barragán, cuando su obra ha sido en los últimos años objeto de una decena de libros y de centenares de artículos, parece tarea difícil, si uno desea aportar algo nuevo.

Este desafío implica tratar de profundizar alguno de los ejes temáticos que han sido subrayados desde que Emilio Ambasz enfatizara el carácter autobiográfico de la obra de Barragán.¹

Este sentido autobiográfico, presente en toda obra testimonial como señalara Enrique Xavier de Anda², implica la verificación de una trayectoria que reúne experiencias y cataliza circunstancias de la vida de un profesional.

Barragán en este sentido se decanta por ciertas opciones personales, con las cuales está profundamente comprometido, y soslaya otras, que ciertas lecturas podrían puntualizar como omisiones. En esto es insustituiblemente testimonial, pues no intenta dislocar su producción de sus verdaderos centros de interés, aunque obviamente ellos varían en el tiempo histórico de su vida.

Visto en un contexto más amplio que el de su mundo mexicano, aunque es verificable que Barragán tendió sus puentes entre Europa, Estados Unidos y México, con poca vinculación latinoamericana, sus opciones ejemplifican las preocupaciones, indecisiones y certezas de algunos de sus colegas continentales.

Como algunos de ellos, remó contracorriente de las ideas hegemónicas y buscó imponer su propio camino. Como ellos abrevó en las fuentes de sus propias experiencias vitales y a la vez fue permeable a otras vivencias espaciales o visuales que le ayudaron a definir sus propuestas.

El rastrear las fuentes de estas influencias sería una tarea ardua si el propio Barragán en sus reportajes a Alejandro Ramírez Ugarte,

Damián Bayón, Emilio Ambasz y Guillermo García Oropeza³, no fuera definiendo un recorrido accesible que habría luego de ratificar Ignacio Díaz Morales.⁴

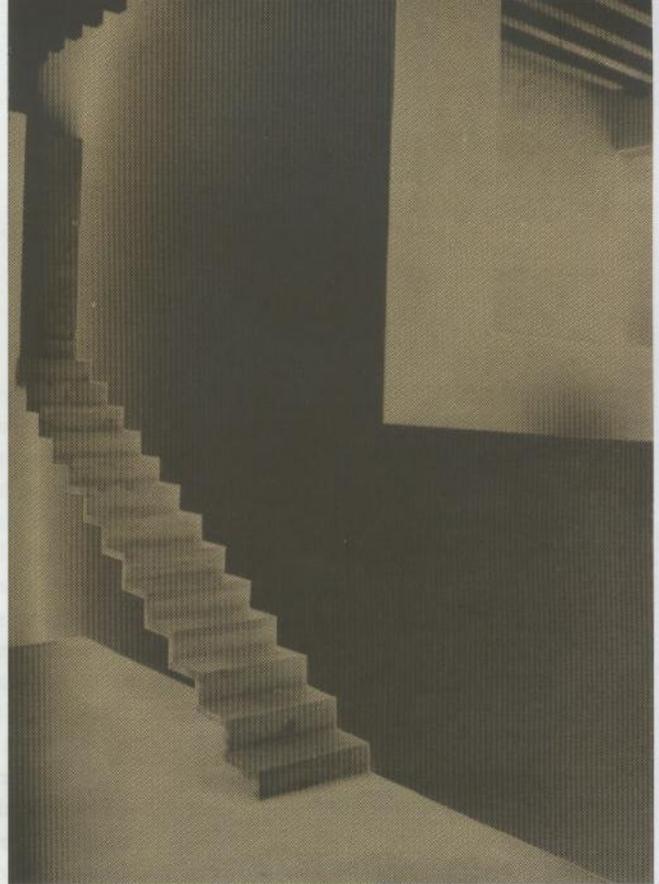
La trayectoria de tres tiempos, estructura sobre la cual coinciden todos los autores, nos permite introducirnos en algunas aproximaciones que matizaremos con referencias a la actividad de otros de sus contemporáneos en el continente.

De la periferia al centro

En el esquema eurocéntrico que dominó la lectura de las artes y la arquitectura hasta la segunda mitad del siglo XX, el espacio americano no ocupaba lugar de relevancia alguna. Fruto de un complejo de inferioridad, fomentado desde afuera y cultivado desde adentro, habíamos aceptado que configurábamos una periferia, cuya gloria devendría de alcanzar la categoría de satélite distinguido de aquella centralidad omnimoda.⁵

Luis Barragán, en Guadalajara, ocupaba la categoría de una subperiferia, satelizada a la vez por las devociones centralistas que cada una de las capitales de nuestros países tienen respecto del interior. No era pues fácil valorar su propio ambiente, a pesar de la confluencia intelectual que podía ofrecer la ciudad en ese momento, ni colocar sus experiencias jaliscenses al mismo rango que una opción europea.

Pero la vida de la ciudad intermedia es sin dudas la que se acomoda a la sensibilidad de este Luis Barragán que recién terminados sus estudios de Ingeniería, y antes de haber completado los créditos para recibirse de Arquitecto, se traslada a París.



El París de la Exposición de "Arts Décoratifs" de 1925 parece no haber tenido en él la influencia que tuvo para el uruguayo Mauricio Cravotto, que escribía en la "Revista de Arquitectura" de su país las crónicas de aquel deslumbramiento.⁶

El rechazo de Barragán puede explicarse más en el contexto de unas propuestas dialécticas, que nacían como alternativa frente al academicismo "Beaux Arts", que en la búsqueda de algo más profundo, que aún no se vislumbraba.⁷

Entenderlo como una alternativa de opciones decorativistas, explicaría quizá por qué el aparente rechazo intelectual de Barragán no obvia las citas y alusiones déco que están presentes en algunas de las obras de su primera fase en Guadalajara.⁸

Pero Barragán optará también por la periferia dentro de la centralidad cuando elige Nantes-Mentón en Francia, San Gimignano en Italia o Granada en España como ámbitos adecuados para su sensibilidad. El hombre de los espacios amables y acogedores encuentra en las pequeñas ciudades y en consonancia con la naturaleza, los sitios para la emoción.

Si Nantes-Mentón eran los escenarios de la

última fase ecléctica del clasicismo académico, que tan bien testimonia la obra de Hans George Tersling (1857-1920) con sus hoteles Cap Martin, Bristol e Imperial, no sería allí donde nutriría sus búsquedas ambientales Barragán.⁹

Su éxodo a la Costa Azul en 1926 tiene más que ver con la búsqueda del alemán Ferdinand Sigismund Bach (1859-1952), quien con el seudónimo de Ferdinand Bac había realizado parte de los jardines de la Exposition de Arts Décoratifs de París, que habían conmovido a Barragán.¹⁰

Los jardines de Lambert, y del mismo Albert Laprade en la Exposición de 1925 configuraron innovaciones que potenciaría Jean Nicholas Forestier, que en esa misma década trabajaría en Argentina, Cuba y España con señalada fortuna. Forestier presentaría en la Exposición de París su "Proyecto de jardín para la "Casa del Rey Moro" en Ronda (Andalucía), lo que indica la presencia del mundo árabe en el diseño contemporáneo.¹¹

El encuentro con Bac sería de profunda incidencia para la trayectoria de Barragán y de su grupo de amigos en Guadalajara. Sus reflexiones sobre los espacios verdes, el sentido espacial de los jardines, la relación entre la obra de la naturaleza y la cultural del hombre, dejarían huella memorable en el joven mexicano.

Bac acababa de publicar su libro "Les Colombières" en 1925, luego de haber desarrollado desde fines del siglo XIX una afortunada carrera como ilustrador de revistas de moda y humorísticas. A esa altura de su vida, con 66 años, había incorporado una reflexión profunda sobre los hábitos y modos de vida de la sociedad francesa y una búsqueda histórica que lo llevarían a editar su "Jardins Enchantés" (1925) y textos sobre la vida en las Tullerías en el Segundo Imperio y las Intimidades de la III República" (1930-36).¹²

Sabemos que Barragán tuvo ambos libros de

jardines, "Les Colombières" y "Jardins Enchantés", y que ellos se incorporaron sensiblemente a su imaginario junto a su propia experiencia vivencial. Los libros serían el vehículo por el cual Ignacio Díaz Morales introduciría con éxito esta temática en la casa de Trinidad Ochoa en Guadalajara (1930), aportando a las futuras decisiones de diseño de Barragán. Esto señala que los caminos de las interrelaciones estaban presentes desde un inicio.

Este es un tema que nos ha llamado la atención, pues si bien Ignacio Díaz Morales señala enfáticamente su independencia y autonomía de juicio, es curioso constatar que a través de sus 50 años de trayectoria profesional, Barragán estuvo vinculado a varios "socios", cuya huella se puede percibir en distintos momentos de esta trayectoria.

Teniendo un carácter tan independiente y personal sin embargo optó siempre por trabajar en equipo, lo cual es de no poca importancia para una producción que ha sido juzgada como de excesivo individualismo.

La segunda componente de esta experiencia itinerante es en realidad más africana que europea. La seducción de los espacios árabes, la capacidad inagotable para generar ámbitos autónomos, para manejar contenidamente los detalles, para crear la sorpresa, que el fascinado Luis Barragán asumiría como magia en sus paseos de La Alhambra granadina de 1924 y 1931.

Es interesante verificar que en las entrevistas con Barragán nunca aparecen claramente mencionados los "pueblos blancos" andaluces, pero sí lo haría con los "ocres" del norte de África que recién conocería en 1931. Se nota que el impacto de la Alhambra y el Generalife con sus jardines y fuentes susci-



taron una refinada emoción, que lo marcaría decisivamente.

Esta misma circunstancia la vivirían el argentino Martín Noel (1888-1962), el peruano Héctor Velarde y el uruguayo Julio Vilamajó que en esta misma época estaban en España, y perdurarán hasta nuestros días en otros arquitectos latinoamericanos, como Rogelio Salmona, para quienes La Alhambra sigue siendo una inolvidable y excepcional lección de arquitectura.

Noel, casi quince años mayor que Barragán, partió de una circunstancia diametralmente opuesta a la del mexicano. Se formó en la Ecole des Beaux Arts en París y recorría con frecuencia España donde estaba vinculado por razones de parentesco a familias de la región vasca.

Desde Europa, Noel "descubriría" América a su regreso (1913) por un circunstancial viaje a Perú y Bolivia que marcó decisivamente su vocación y preocupaciones intelectuales. Algo similar sucedería con Barragán, quien lejos de construir una teoría de los nexos e interacciones como hizo Noel, identificó aquellos fragmentos existenciales que le serían de utilidad a su íntima reflexión.

La influencia de La Alhambra se prolonga más allá de los jardines y los juegos de agua, en un repertorio de formas que Luis Barragán capturó alegremente y que se pueden rastrear sin dificultad en sus obras tempranas de Guadalajara. Muy probablemente Barragán tuvo a su alcance otras dos publicaciones, el "Manuel d'art musulman" de George Marçais y "Le jardin et la maison arabes au Maroc" de Jean Gallotti, editados ambos en 1926.¹³ Quizás en su segundo viaje conoció el trabajo de Léandre Vaillat sobre "Le visage français du Maroc".

En estos textos es posible focalizar detalles constructivos, soluciones arquitectónicas y elementos decorativos que están presentes en la temprana obra de Barragán en Jalisco. Podríamos ir un poco más allá y señalar que

ciertas formas de trabar los espacios "sorpresivos" de sus casas tienen también correlación con diseños que recogen estos libros y otros contemporáneos.

Particularmente es necesario recordar el trabajo de Jean Gallotti, cuyos dibujos fueron realizados por el arquitecto Albert Laprade (1883-1978), quien egresado de la Ecole des Beaux Arts de París en 1910, trabajó en Marruecos antes de regresar a Francia.¹⁴

Aunque sus famosos "Albumes de croquis", uno de los cuales corresponde a España, Portugal y Marruecos, fueron publicados a partir de 1940, ya en el libro de Gallotti sus dibujos tienen una sencillez y capacidad de síntesis que pudo haber dejando impronta en el espíritu abierto y receptivo de Barragán.

Este también conocería su obra (Galería del Studium Louvre) y sus jardines (Bassin des Nymphéas y Jardin des Oiseaux) de la Exposición de Arts Décoratifs.¹⁵

Las propuestas de amplios espacios de doble altura, con extensas zonas en penumbra, donde solo ingresa luz por unas altas ventanas, la podemos encontrar en la cocina de Marrakech que se reproduce fotográficamente en el libro de Gallotti (plancha 10 del primer tomo).

Los jardines domésticos de Meknes, los tratamientos diferenciados de pavimentos, las acequias y tajamares, las fuentes y el uso de la vegetación o por oposición de los grandes patios secos, están también presentes en las fotografías de Lucien Vogel y en los croquis de Albert Laprade.

Aún recibiría otras aportaciones europeas el imaginario de Barragán. Entre ellas la de las to-

rres de San Gimignano (probablemente en su segundo viaje) parecen haber constituido una vertiente de prolongada maceración que asomaría, según el testimonio de Díaz Morales, en las "torres" de Ciudad Satélite, que diseñara junto a Mathías Goeritz.

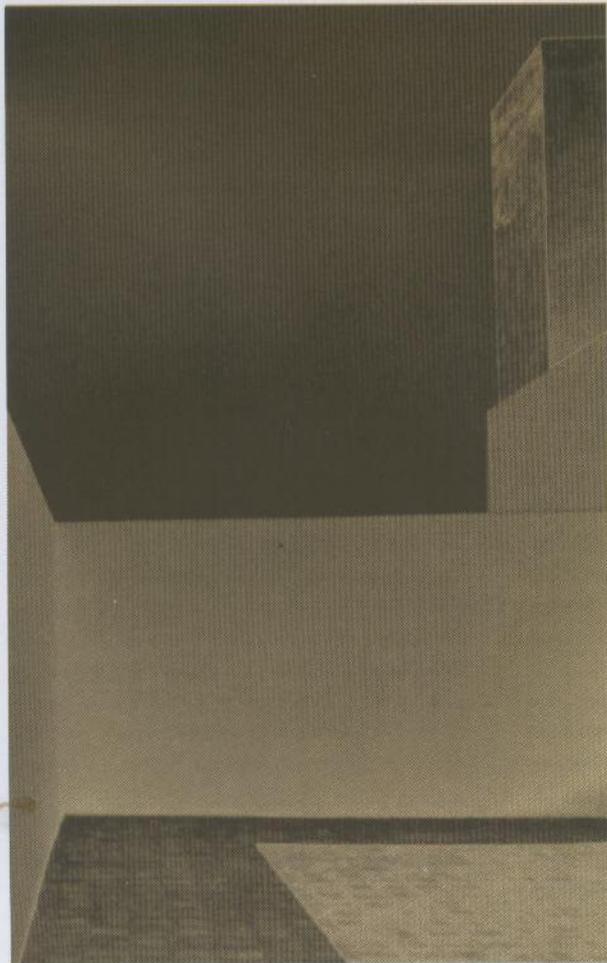
La otra fuente, aunque menos precisa en sus transferencias fue conectada por Barragán en México, aunque creemos muy probable que haya tomado contacto con ella durante su período de vida en París. Nos referimos a los escenógrafos rusos.

Díaz Morales señala que Barragán y él concurren a ver las Operas rusas donde había escenarios de Bakst, Billibin y Gontcharova y que los mismos habían tenido importancia en sus definiciones de diseño.

Lev Samoilovich Rozenberg (a) León Bakst (1866-1924) había estudiado en París y recorrido España y Tunisia entre 1896 y 1897. Sus diseños se encuadran en la vanguardia del art nouveau y la secesion vienesa habiendo participado en numerosas exposiciones entre ellas la de Bruselas en 1910 y la de Roma en 1911, antes de su exilio de Rusia en 1912.

Diseñó las escenografías y vestimentas para el Ballet Imperial en varias oportunidades, pero fue particularmente exitosa su presentación en París en 1909 que marcó un hito en la coreografía del ballet.¹⁶

Muy probablemente Barragán tuvo acceso a algunos de los textos de Bakst, fallecido dos años antes de su arribo a París, ya que estos libros también los tenía Martín Noel en su biblioteca, al igual que los de Natalia Gontcharova. La influencia oriental está presente en el Bakst de Scherzade y Tamar, donde el exotismo de sus diseños y el abigarrado uso del color impresionaban por su libertad y autonomía. Un diseño de Bakst de 1922 (hoy en la Fine Art Society) muestra también esos grandes espacios en penumbra con luces y reflejos indirectos, cargados de misterio y magia.¹⁷



Ivan Yakovlevich Bilibin (1876-1942) fue discípulo de Bakst quien influyó en él notoriamente. Su interés por el arte folk de Rusia marca un punto de contacto con los primeros intentos de recreación de escenarios idealizados. Diaghilev incluyó trabajos suyos en el Salón de París de 1906. Emigró a Egipto en 1920 radicándose en París en 1925. Posteriormente regresó a Rusia en 1936 falleciendo de hambre en el sitio de Leningrado en 1942.

A su vez Natalia Sergeevna Gontcharova (1881-1962) trabajó a partir del año 1900 con Miguel Larionov con quien se casaría posteriormente. Su trabajo mostró una gran independencia de criterio y desde la primera década del siglo organizaron grupos de vanguardia en diseño gráfico y teatral. Su exposición retrospectiva de 1913 los ubicó a la cabeza del movimiento futurista en Rusia y en esta época comenzaron a incluir otros motivos populares de origen asiático: chinos, japoneses y persas.¹⁸

En 1918 estaban radicados en París y publicaron "L'art décoratif théâtral moderne" que tuvo notoria influencia como la exposición que le dio origen. Este buscadísimo libro de Gontcharovay Larionov estaba en las bibliotecas de Martín Noel y de Luis Barragán y sin dudas pudo tener influencia en la utilización de algunos motivos decorativos, pero sobre todo en la apropiación libre de unos colores de tonos pastel, que Luis Barragán conjugaría luego con inusual maestría.¹⁹

Algunos otros elementos como las escenografías del Ballet "Liturgie" (1915) pueden haber influido en tratamientos que utilizarían Barragán y Mathías Goeritz en la capilla de Tlalpan en un periodo posterior.²⁰

Surgen así los componentes exógenos de una curiosa síntesis que motivara por igual a dos arquitectos latinoamericanos cuyos caminos serían distintos y distantes, pero que abrevaron con similar entusiasmo en las dinámi-



cas, y a la vez marginales, fuentes culturales de una periferia vital en el contexto europeo.

A ellos cabría agregar una efímera entrevista con Le Corbusier (1887-1965), que nunca Barragán reivindicó como significativa en su obra, y la más importante conexión - en su viaje a Nueva York de 1931- con Clemente Orozco (1883-1949) y el arquitecto austriaco Frederick Kiesler (1890-1965).

Junto con esa tendencia a la marginalidad de los centros específicos que recogió Barragán es muy curioso constatar que aprecie intelectualmente la vanguardia de los escenógrafos rusos que se sitúan en una modernidad avanzada, pero cuyas raíces tradicionales (hasta folklóricas e inclusive exóticamente asiáticas o árabes) potencian ese sentido. En cambio no parece conmovirlo la modernidad futurista del Pabellón Ruso que Melnikoff realizara en la Exposición de París de 1925, ni tampoco el Pabellón de l'Esprit Nouveau de Le Corbusier. En esto también marca Barragán, desde un comienzo, su opción por otra forma de modernidad.²¹

Quizás también podamos entender por ello que Le Corbusier, que llegaba más al intelecto que al corazón, no hiciera mella notoria en Barragán. Nos hace en esto recordar al cubano Alejo Carpentier (1904-1980) cuando en su "Consagración de la Primavera" recoge aquella escena (casi autobiográfica) del joven

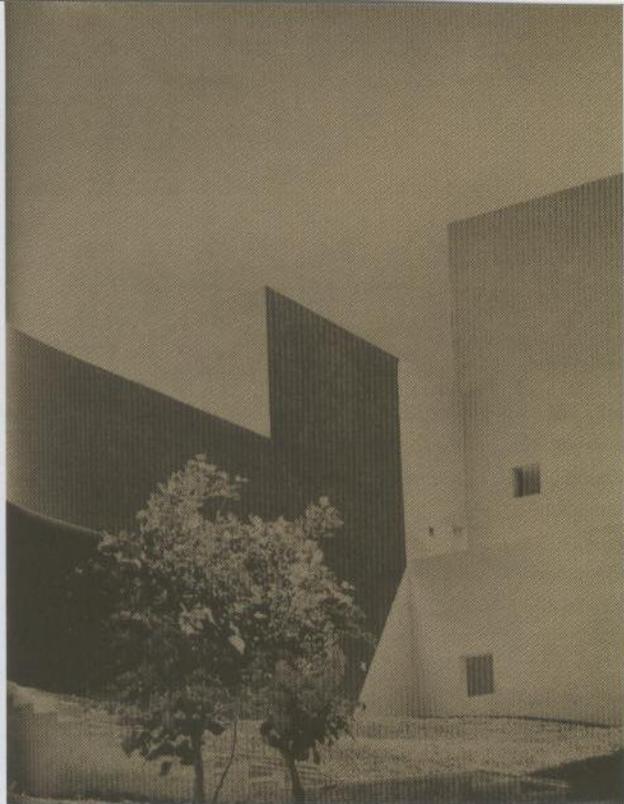
cubano que trabaja en el estudio de Le Corbusier admirando al "maestro" y sus lecciones. En un arrebato de madurez huye cuando no ve la posibilidad de conciliar "la máquina de vivir" con aquellos espacios que le eran familiares en su casa paterna, de patios, luces, sombras y penumbras tamizadas para controlar el clima de La Habana.²²

La influencia del pintor Orozco vino acompañada de una prolongada amistad que incidió para que Barragán le construyera su propia casa. La amalgama espiritual estaba allí vigente en el reconocimiento de las propias fuentes del paisaje natural y cultural mexicano. La litografía de Orozco "Pueblo mexicano" (1930), que acompañaría a Luis Barragán toda su vida, muestra esa fuerza de la arquitectura popular de rotundos volúmenes yuxtapuestos y de planos definidos que Barragán desplegaría en su última fase.

La amistad con Frederick Kiesler es otro dato importante. Kiesler había trabajado con Adolf Loos desde 1920 y tenía similares inclinaciones que Barragán por el teatro, dirigiendo en Viena el festival de Música y Teatro de los años 1923 y 1924. También coincidiría con Barragán en la Exposición de Arts Décoratifs, donde montó en el pabellón austriaco (obra de Josef Hoffmann) una escenografía de "La ciudad en el espacio" identificada con los avances de Theo Van Doesburg y el movimiento Stijl.²³

Cuando Barragán conoce a Kiesler en Nueva York, este hacía un lustro que había emigrado a Estados Unidos, donde en 1936 fue designado Director del Laboratorio de Diseño de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Columbia (NY). Kiesler se haría famoso por su diseño futurista "Endless" que permitía adaptaciones para diversas funciones (casa o teatro).²⁴

Para aquellos que señalan la limitada producción arquitectónica de Luis Barragán, es con-



veniente recordarles que a Kiesler, que hizo entre otras obras el World House Gallery y el Film Guide Cinema, ambos en Nueva York, se lo consideró el “gran arquitecto sin edificios de nuestro tiempo”.²⁵ Kiesler sin embargo, a diferencia de Barragán, escribía asiduamente en revistas especializadas.²⁶

Compartían ambos, como los artistas rusos y el mismo Bac, el sentido de una arquitectura escenográfica, capaz de crear tensiones dialécticas, de generar espacios sorprendentes y de hacer vivir irrealidades. El “realismo mágico” que en estos años de 1927 definía en su texto visionario Franz Roh comenzaba a tener concreción en esta instancia de convergencia intelectual.²⁷

Con este bagaje y quizá con alguna visita a la Barcelona de Gaudí, que tampoco ha sido resaltada por Barragán en sus entrevistas, regresaría a Guadalajara donde le esperaba el inicio de su aventura profesional.

Del centro a la periferia. Barragán en Guadalajara.

El período que va entre 1928 y 1936 marca a la vez un momento distinto de la trayectoria de Barragán que corresponde a su obra en Jalisco. Este proceso, que tiene perfiles rotundos, forma parte de un modo de trabajar por el sistema de “ensayo-error-corrección” de los antiguos artesanos prehispánicos y coloniales.

Para ello nuevamente Barragán realiza un esfuerzo de introspección, potenciado por sus nuevas experiencias europeas, que le ponen los ojos alertas a esas pequeñas cosas que estaban en la periferia del debate central ocupado por la modernidad universal del funcionalismo.

Afloran los recuerdos de su niñez en la hacienda familiar y el pueblo de Mazamitla, con su fantástico artificio para la distribución de agua por acequias voladoras. Los paseos por casas rurales y caseríos populares, las visitas a los conventos de las órdenes mendicantes del siglo XVI y su íntima relación con la naturaleza y la vida del campo tapatío.

Es interesante constatar que esto que Barragán valoraba en su propia experiencia vital, estaba comenzando a ser objeto de una valorización intelectual, que no pocos consideraban anacrónica o “folklórica”.

Los pioneros textos de Manuel Revilla (1863-1924) sobre el arte mexicano (1893) habrían de dar frutos recién en el nuevo siglo con la obra singular de Sylvester Baxter (1850-1927).²⁸

La arquitectura mexicana fue valorada por las fotografías de Guillermo Kahlo, los álbumes de Cortez y los textos de Gerardo Murillo [Dr. Atl] (1875-1964), quien mantenía prolongada amistad con Luis Barragán.²⁹ Pero si esto sucedía en el contexto mexicano, no podemos soslayar el curioso fenómeno que Barragán debió percibir en

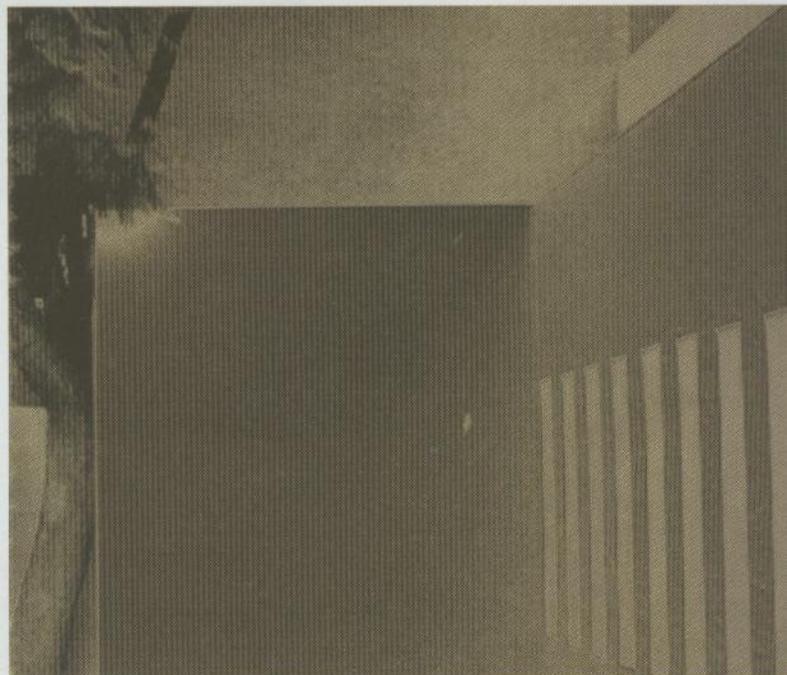
Estados Unidos, donde luego de la inapreciable contribución de Baxter, Alfred Bossom, Louis La Beume y Papin publicaban libros sobre México con singular éxito.³⁰

A este éxito no era ajeno el fenómeno desencadenado por las obras de las exposiciones de San Diego y San Francisco (1915) que habían incorporado el repertorio de la arquitectura colonial mexicana como reivindicatoria de la nueva identidad “hispana” californiana.³¹

Se conjugarían así, las vertientes de la arquitectura regionalista andaluza, con el desarrollo de sus artesanías y antiguos oficios de la carpintería y herrería, el azulejo, la cerámica y la influencia árabe en los jardines y ornamentación.³² Quienes más contribuyeron a la difusión de esta arquitectura y sus componentes ornamentales fueron los prolíficos Arthur Byne (1883-1935) y Mildred Stapley (1875-1941) con sus series de textos sobre arte español.³³

La adquisición por coleccionistas de millares de piezas de arquitectura y antigüedades en España en este periodo llevaron a este “hispanismo” a niveles notables. Las colecciones de la Hispanic Society y “The Cloisters” pueden dar testimonio de ello.³⁴

Finalmente el propio repertorio de la arqui-



itectura colonial en California, singularmente las misiones jesuíticas y franciscanas, darían pie a la creación del "mission style", donde las reconstrucciones de Rexford Newcomb tuvieron peculiar importancia.³⁵

En la década del 20 una buena cantidad de textos, publicados en Estados Unidos, fundamentalmente con abundante material fotográfico, plantearon la novedad y revalorización de la arquitectura popular y monumental mexicana.³⁶ Esto fue hecho en un contexto diferente de la visión arqueologista que predominaba en el campo de la historia del arte, aunque en la práctica estos libros sirvieron de cantera para la creación y el desarrollo del llamado "estilo californiano" a partir de los años 30.³⁷

Mientras en México aparecía una vertiente "indigenista" que se manifestaría en el Pabellón de Amabilis para la exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), en Estados Unidos el "colonial" mexicano tenía particular valoración.³⁸ En ambos casos la búsqueda de una identidad movía al rescate de testimonios de un pasado que posibilitaban el resurgir regionalista.

No es que en México faltaran hombres como Federico Mariscal (1881 - 1969) y Jesús T. Acevedo (1882-1918) que tempranamente reclamaron la valoración del patrimonio colonial, pero ellos estaban demasiado atados, todavía, al sistema de composición del academicismo francés, como para innovar más allá del lenguaje formal.³⁹

El historicismo del neocolonial, que en un comienzo documentaba cuidadosamente la arquitectura del pasado, sobre todo la del renacimiento y plateresco español en el caso norteamericano, pronto cayó en una actitud eclectista que mezclaba elementos formales y decorativos de la más diversa procedencia y época. No debe pues extrañarnos que el mayor arquitecto del "californiano" Bertram Grovesnor Goodhue (1869 - 1924), escribiera el prólogo del libro de Austin Whittlesey sobre arquitectura popular y jardines del sur de España en 1917.⁴⁰

Estas extensas referencias sirven para mostrar que existió un "clímax", si bien marginal, a los grandes movimientos de la vanguardia funcionalista y de la tradición "beaux arts", que planteaba frontalmente en América del

Norte y Latinoamérica una reconsideración de una arquitectura que había sido contumazmente repudiada en el siglo XIX.⁴¹

En este contexto la postura de Barragán muestra la autonomía y lucidez que han destacado sus biógrafos. Barragán se entronca con ciertos rasgos de la producción neocolonial, pero rechaza su falta de creatividad y el recetario formalista sin contenido. En el fondo cuando critica la arquitectura del pegote y el azulejo del neocolonial chilango, está haciendo la valoración profunda del fracaso de un movimiento que se quedó en el repertorio formal sin cambiar las modalidades de diseño ni las leyes de composición de la academia.⁴²

Esto no obvia que Barragán, como sus compañeros de la aventura arquitectónica tapatía, Ignacio Díaz Morales y Rafael Ursúa (socio de Barragán desde 1927 a 1937) incursionaran en una alternativa fronteriza con el neocolonial, como sucede con el peruano Benavides o con algunas obras del propio Martín Noel.

Su diferencia es que su trabajo no se agotaba en la aplicación de propuestas decorativas sobre una arquitectura academicista, como era habitual en la época, sino que partía de búsquedas espaciales con reminiscencias formales y planteos de diseño bastante más autónomos, por no decir heterodoxos.

De aquí la distancia que Díaz Morales quiere mantener con la obra contemporánea de Pedro Castellanos a quien consideran (como al hermano de Barragán, Juan José), eclécticos en su producción, más allá de la calidad de algunas de sus obras.

La incorporación de elementos de la arquitectura popular mexicana, como los triángulos de las bardas campesinas que utiliza Barragán en su Parque de la Revolución (1934) y Rafael Urzúa en la casa Farah (1936) o el uso de las tinajas que acompañaron a Barragán toda su vida, indican la confluencia de vocabularios, manejados libremente.



La libertad que facilitaba una clientela con recursos y dispuesta a asumir propuestas sin limitaciones está presente en esta fase de la obra de Barragán donde se maneja con soltura en las transiciones espaciales y en el cuidadoso deleite por los detalles. La importancia de las pequeñas cosas es una de las lecciones más notables de la arquitectura de Barragán.

Pero a diferencia de buena parte de los neocoloniales, Barragán no utiliza el recuerdo como una permanencia congelada en el tiempo, sino que lo actualiza para tenerlo vigente en su nueva dimensión del presente. Hace la arquitectura que le gusta y emociona, porque interpreta que los demás, si es que han tenido experiencias próximas a estas, tendrán la misma carga de sensibilidad hacia ella.

Es en este sentido que Jorge Alberto Manrique discute con lucidez, la potencial relación de Barragán con la afirmación nacionalista de su época.⁴³ Quizá porque no se planteó los ejes

habituales de la modernidad "a la moda de" o de la originalidad desesperada, la propuesta de Barragán y sus compañeros, no inquietó a las vanguardias que la vieron como manifestaciones "provincianas", o a lo sumo como arquitecturas "correctas".

Los conflictos vendrían luego, cuando Barragán ya radicado en la capital fuera adquiriendo un cierto prestigio profesional, a despecho de modas y de favoritismos políticos.

La arquitectura de Barragán en Guadalajara señala la decantación de una reflexión íntima y a la vez compartida. Una autonomía y el comienzo de los primeros ensayos de jardinería y uso del color (Parque de la Revolución) junto a la cuidadosa preocupación por los detalles, el manejo de las escalas y los espacios con sorpresa.

Esos mismos espacios que reclamaba Pío

Baroja cuando decía que le gustaban los pequeños poblados porque habían sido realizados por los hombres a través del tiempo y por lo tanto tenían sorpresa, al contrario de las ciudades trazadas por los arquitectos donde todo era "racional" y predecible.

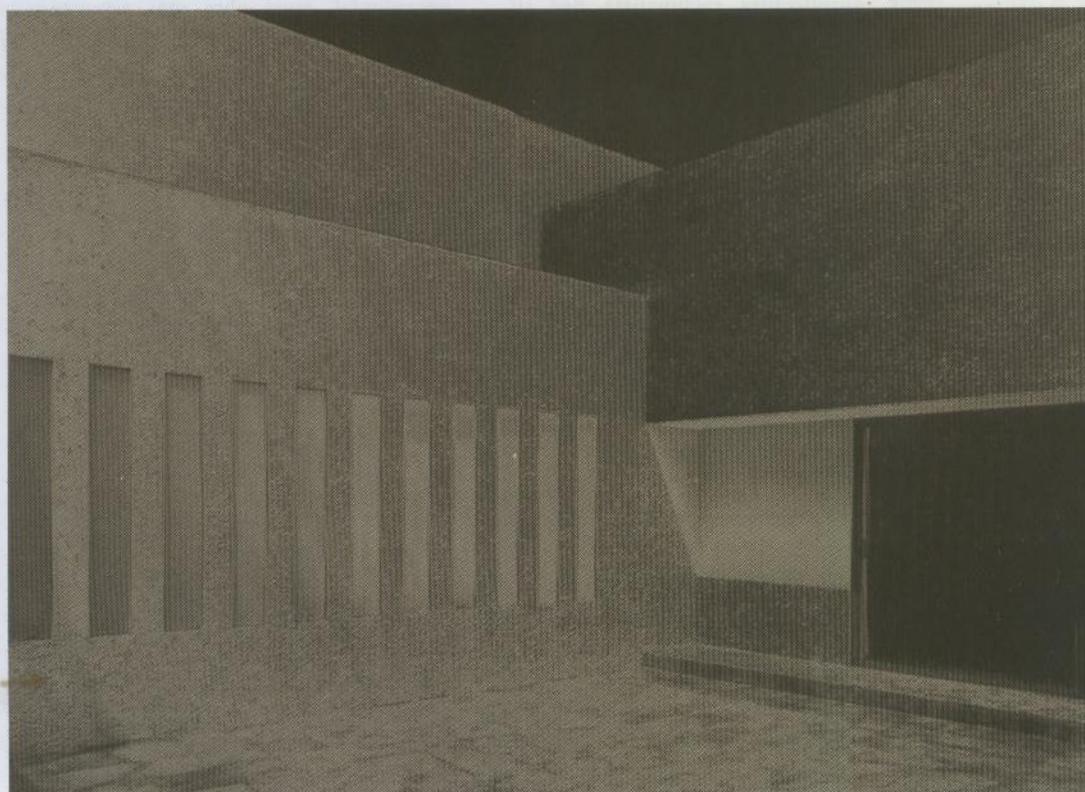
Esa "periferia" de Guadalajara fue el lugar adecuado para que pudiera desarrollar razonablemente sus potencialidades creativas sin la presión de un contexto absurdamente apasionado por la competitividad y el protagonismo.

Fue en esos años (1932) cuando Barragán vio publicar sus primeras casas en una revista de la América Latina, "Nuestra Arquitectura" que, fundada en Buenos Aires en 1929 por el socialista Hyltón Scott, estaría llamada a constituirse en el organismo de difusión de la modernidad "racionalista"⁴⁴. Aún en esa época la intolerancia no se había apoderado de la irracionalidad racionalista y obras como las de Luis Barragán tenían espacio, un sorprendente espacio de difusión, en el otro extremo del continente.⁴⁵

Estas ediciones de Estados Unidos (1931) y Argentina (1932) confirman un viejo adagio que Barragán vivenciaría en México: "nadie es profeta en su tierra". En septiembre de 1937 "Arquitectura y Decoración" publicaría una nota sobre sus obras, aunque el periódico Excelsior lo había hecho en 1932.

Cuando Luis Barragán realizaba sus casas en Guadalajara, en el período 1928-1930 y ya asomaba la gran crisis económica mundial, que traería serias consecuencias para el continente, el panorama de la arquitectura latinoamericana se agitaba en dos líneas renovadoras.

La primera, más afín a la búsqueda de Luis Barragán, consolidaba la reflexión sobre la arquitectura del



continente cuando Martín Noel instalaba en Sevilla (1930) la Cátedra de Arte Hispanoamericano que llevaría luego Diego Angulo Iníguez.⁴⁶

En esta época, en el Perú, regresaba Héctor Velarde (1898-1991) que formado en París hacía escala en Buenos Aires. A su vez, Emilio Harth-Terré (1899-1988), el primer arquitecto egresado en el Perú, escribía su "Estética urbana" sobre Lima (1926) y luego el texto "Para una arquitectura contemporánea que sea nuestra" marcando justamente el tono del debate latente.⁴⁷

En el Brasil, el joven Lúcio Costa recorría Diamantina y otras zonas de Minas Gerais documentando la arquitectura colonial de su país, aunque a partir del Congreso Panamericano de Arquitectos de Río de

Janeiro (1930), rompería lanzas con José Marianno Filho y los neocoloniales para asumir el liderazgo de la introducción del Movimiento Moderno en el Brasil.

La otra vertiente, justamente la de la modernidad funcionalista, fue impulsada inicialmente con la visita de Le Corbusier a la Argentina, Uruguay y el Brasil en 1929, aunque de hecho recién alcanzaría fuerza a partir de 1937 cuando regresara a Río de Janeiro. Fruto de aquel primer viaje fue el libro "Precisions" que recoge su experiencia inicial en tierras de América.⁴⁸

En la misma época retornaba al Uruguay Mauricio Cravotto, (1893-1962) que había tenido oportunidad de conocer la obra de Le Corbusier, los futuristas italianos y del propio Wright en Estados Unidos. En 1930 ganaba el concurso para el Palacio Municipal de Montevideo con un diseño que mostraba afinidades con los planteos organicistas. La arquitectura racionalista por su parte había realizado obras de primer nivel en el Uruguay durante la década del 20 y primeros años del 30.⁴⁹

La circunstancia mexicana, de la cual Barragán y el grupo tapatío permanecieron parcialmente al margen, muestra en esta década el avance del art déco y los inicios del funcionalismo que llevarían, desde diferentes ópticas, Juan O'Gorman (1905-1982) y José Villagrán García (1901-1989).

Es interesante constatar que, a pesar del fuerte impulso oficial que tuvo el nacionalismo desde las altas esferas del gobierno revolucionario, particularmente por influencia de José Vasconcelos (1882-1959), cuya obra trascendió a todo el continente, Luis Barragán y sus amigos no participaron del

reparto de prebendas y obras.⁵⁰

Esto demuestra por una parte la independencia de criterio de Barragán, pero también, probablemente una distancia con la gestión de Plutarco Calles, cuya persecución religiosa culminaría en la rebelión de los "Cristeros". González Lobo lo identifica en esa fase como un "arquitecto neocolonial, romántico y con tonos de intelectual cristero" fruto de la repulsa que la represión gubernamental en Guadalajara le originara.

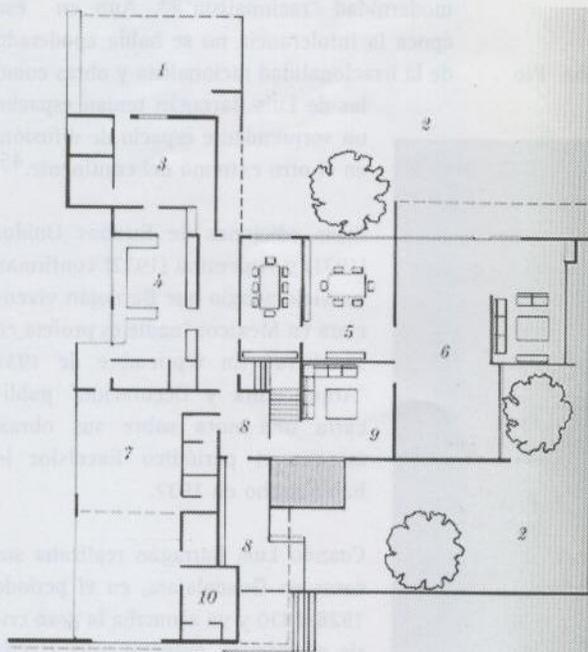
A Barragán, de acendrada formación católica, es probable que esta circunstancia le haya marginado de la política oficial y recién en 1934 haría su primera obra pública: el Parque de la Revolución ganado por concurso.

La transición del art déco al funcionalismo que se vislumbra en esta década con las obras de Juan Segura (1898-1984), en la Colonia Escandón y en Colonia Juárez (ambas de 1929), viene a veces acompañada de toques de neocolonial, cuya obra más representativa será el Pabellón de México en la Exposición de Río de Janeiro de 1922, cuyo diseño se debió a Carlos Obregón Santacilia (1896-1961) y Carlos Tarditi.

La casa-estudio de Cecil O'Gorman (1928) marcaría la apertura nitida hacia el funcionalismo por parte de Juan O'Gorman, quien la continuaría con la casa-estudio de Diego de Rivera en 1930 y sus proyectos escolares dos años más tarde.⁵¹

Ensayos de una modernidad universal

Es esta la circunstancia que le toca vivir a Luis Barragán cuando resuelve radicarse en la ciudad de México en 1936 donde pronto encontró posibilidades de trabajo. Ese mismo año haría casas de renta en el Parque México y la avenida Mazatlán y diseñaría los apartamentos en la Plaza Melchor Ocampo en sociedad con el Arquitecto José Creixell.



Ground Floor Plan

- 1 Patio
- 2 Garden
- 3 Study
- 4 Kitchen
- 5 Dining Room
- 6 Living Room
- 7 Garage
- 8 Entry
- 9 Reception
- 10 Servants' Quarters

Estas obras, que nos muestran a un profesional distinto son, sin dudas, perturbadoras de una lectura lineal y encadenada de la trayectoria de Luis Barragán.

Algunos autores las han calificado duramente. Esther Born, la primera en editar un libro sobre la Arquitectura moderna en México, presenta una de sus obras con el título "Speculation architecture".⁵² Israel Katzman nos habla de una etapa "comercial" de Barragán que no le merece particular atención.⁵³ Otros autores directamente las desconocen en sus textos como sucede con Mauricio Gómez Mayorga o el propio José Villagrán García.⁵⁴

De aquí que cobrara fuerza la idea de una

omisión intencionada de la obra de Barragán, como parte de una campaña de silencio, que recién se rompería en la década del 70.⁵⁵

Pero esta campaña vendría curiosamente acompañada por la amnesia selectiva de quienes reivindicando a Luis Barragán y su obra, omitieron justamente su producción del período "racionalista" en México, al hacer la Exposición en el Museo Rufino Tamayo en 1985.⁵⁶

Nos parece de mucha mayor claridad la reflexión de Carlos González Lobo acerca de que Luis Barragán toma este período de una década, entre 1937 y 1947, como una búsqueda de pulir su propia arquitectura en una aproximación funcionalista. Es decir como un

puente dialéctico que le permitiera avanzar sobre su experiencia tapatía.

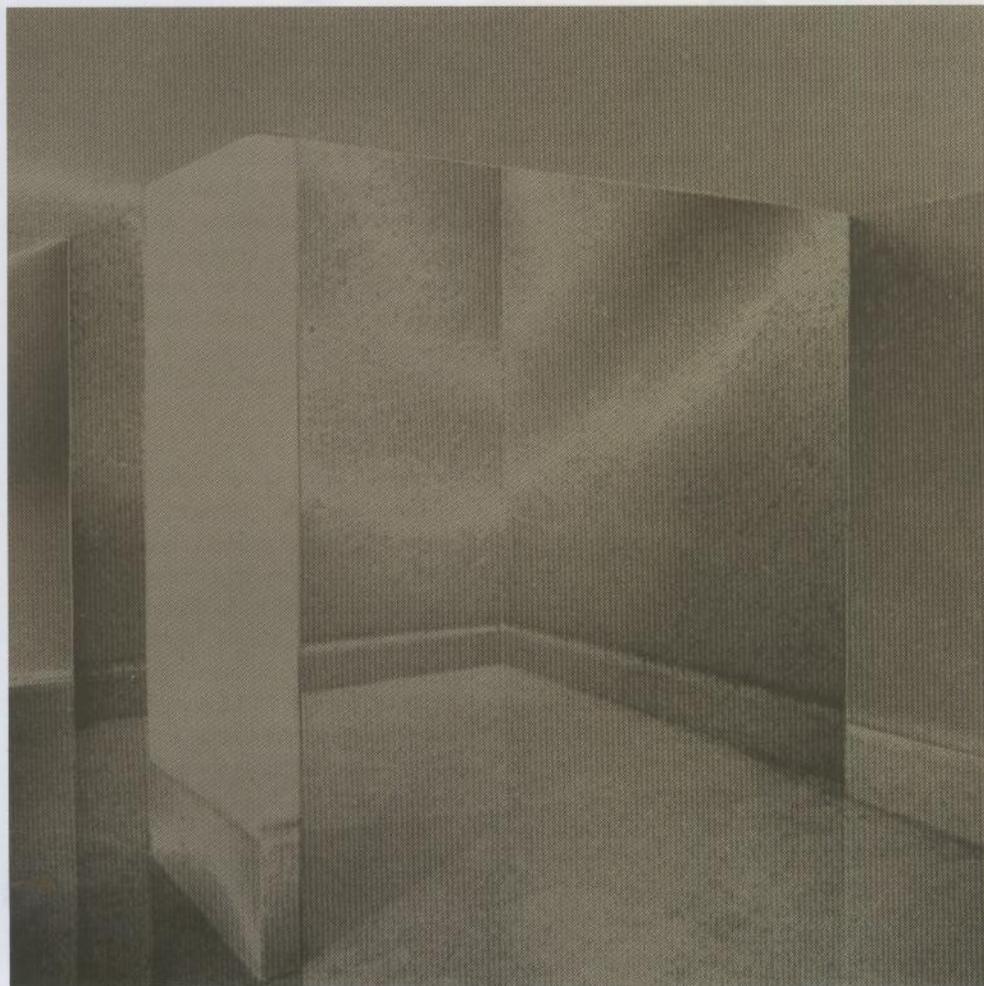
Esto está más allá de una cierta veta de oportunismo comercial que pueda manifestar una intención de recomponer una situación económica que le permitiría a Barragán despegar de otra forma de su ejercicio profesional, convirtiéndose en su propio cliente.

En este sentido el cambio de lenguaje hacia una iconografía afin al funcionalismo no es meramente, en Barragán, una opción por un nuevo imaginario a la moda. Hay, como sucedería en su obra de Guadalajara, un carácter experimental que le induce a perfeccionar los recursos de su diseño, aprovechamiento efectivo de los espacios e inserción adecuada en tramas urbanas más complejas.

Así como se ha querido ver una presencia "gaudiana" en sus obras de Guadalajara, se ha insistido, quizás excesivamente en el legado corbusierano de esta fase "funcionalista". Si bien es claro que Barragán es permeable a los influjos externos cuando ellos están adecuadamente sustentados, me parece que ellos actúan efectivamente cuando nacen de una vivencia plena del arquitecto.

Barragán es un hombre a quien conmueven más los sentimientos que las adhesiones meramente intelectuales. Su arquitectura será racional en la medida en que su propia sabiduría vital lo lleva a las soluciones simples y refinadas. El contacto directo que Barragán pudo tener con la arquitectura de Le Corbusier en sus viajes de 1925 y 1931, no parecen haber dejado huella evidente en sus arquitecturas inmediatas. Nos resulta difícil creer que ellas se generan simplemente por la transferencia literaria aunque existen testimonios personales que así lo afirman.⁵⁷

Creemos que quien sin dudas pudo tener una transferencia más directa fue Max Cetto (1903-1980) que formado en la Bauhaus emigró a México.⁵⁸ Aparecerá asociado con



Barragán en la etapa subsiguiente del Pedregal (1948), pero pienso que pudo tener una vinculación anterior, como de hecho la tendría Mathias Goeritz.

Las obras más relevantes de Barragán, hasta su planteo de urbanización en el Pedregal, son las casas de departamentos de la Avenida Mississippi y el estudio para cuatro pintores en la Plaza Melchor Ocampo.

Barragán retoma así una temática de integración con las artes que se venía realizando con especial vigor en el caso mexicano (recordar la casa de O'Gorman para Diego Rivera). En esa misma época (1939) el español Antonio Bonet y sus compañeros del Grupo Austral hacían la primera obra "moderna" con sus ateliers de la calle Suipacha en Buenos Aires.⁵⁹

La directa relación de Luis Barragán con el pintor Miguel Covarrubias (1904-1957) le

facilitó una apertura al mundo de las artes plásticas, que su antigua amistad con Orozco había iniciado. Covarrubias que haría murales en la Golden Gate Exposition de San Francisco (1939-40) y en el Hotel del Prado en México, desarrolló importantes estudios etnográficos y antropológicos. Fue a través suyo que, aparentemente, Barragán conoció a Jesús Reyes Ferreira (1882-1977) hacia 1940.

La amistad y sociedad espiritual con "Chucho Reyes" fue uno de los hechos más sintomáticos de los cambios que Barragán experimentara en la década siguiente. Estas amistades consolidaron, luego del ejercicio del oficio funcionalista, el redescubrir su propio norte dentro de sus ancestrales convicciones.

Chucho Reyes era también de Guadalajara, pero se habría de trasladar a México en 1938, donde se concretó el encuentro con Barragán. En su ciudad natal trabajó en una cohetería y se interesó por el arte popular. Luego fue empleado de una casa que vendía elementos de pintura y allí comenzó a desarrollar su arte con un manejo muy libre y audaz del color.⁶⁰

Esta recuperación del color popular de México fue uno de los legados esenciales que Chucho Reyes dio a Barragán, para quien colaboró en diversas oportunidades. En 1962 cuando se realizó una Exposición Antológica de Reyes, buena parte de los dibujos que se presentaron pertenecían a la colección de Luis Barragán.⁶¹

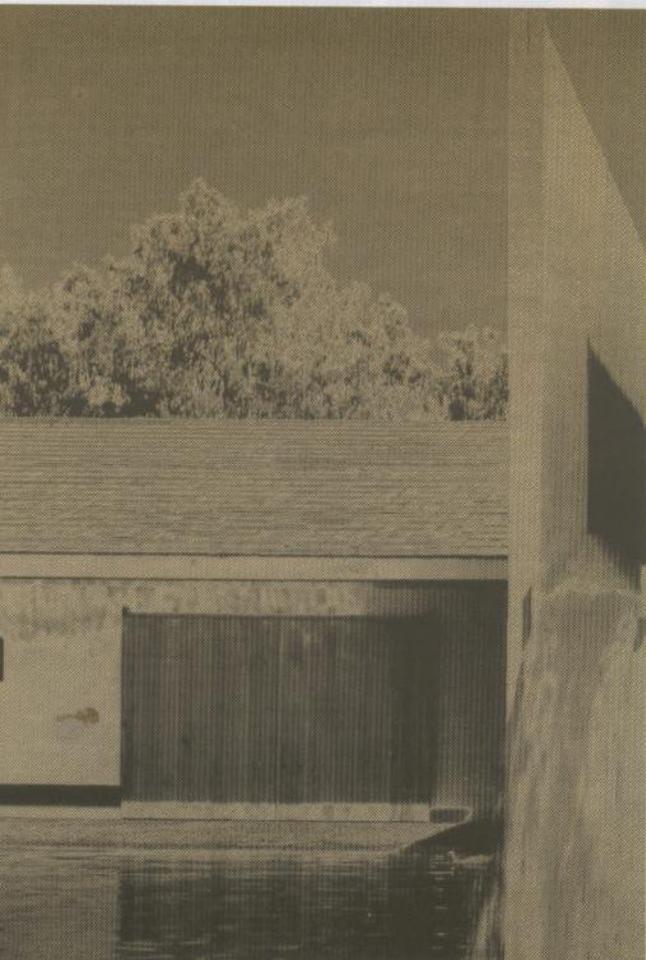
Compartía con Barragán la pasión por



las antigüedades y la imaginería e inclusive poseyó una tienda de antigüedades que era un centro de tertulia de artistas. Chucho Reyes que pintaba asiduamente desde 1924, se dedicaba además a la decoración de los escenarios urbanos o domésticos para fiestas seculares y religiosas. Su mundo fue el mundo popular de México, el que conoció, documentó, interpretó y amó profundamente. En 1972, cuando ya tenía 90 años hizo un primer viaje a Europa para presentar una Exposición en Barcelona.

Su uso del color de las anilinas básicas y la recuperación de técnicas tradicionales impactó fuertemente el ambiente plástico de México, e inclusive Marc Chagall lo ponderó en 1942 cuando visitó la ciudad para hacer la escenografía del Ballet Aleko. Su primera Exposición la realiza en 1950 por iniciativa de Mathias Goeritz y luego se unirá a Goeritz y Barragán para asesorarlos en las urbanizaciones del Pedregal y en las Torres de Satélite.⁶²

Puede pensarse que esta relación, con un hombre que vivía volcado sobre las tradiciones vernáculas, las creencias populares, los mitos y rituales o el propio folklore, podría



haber significado un "salto atrás" romántico en Barragán o en el mismo Goeritz. Sin embargo esta es una lectura facilista que elude reconocer los componentes de la propia historia y la tradición como elementos sustanciales para un proyecto de futuro.

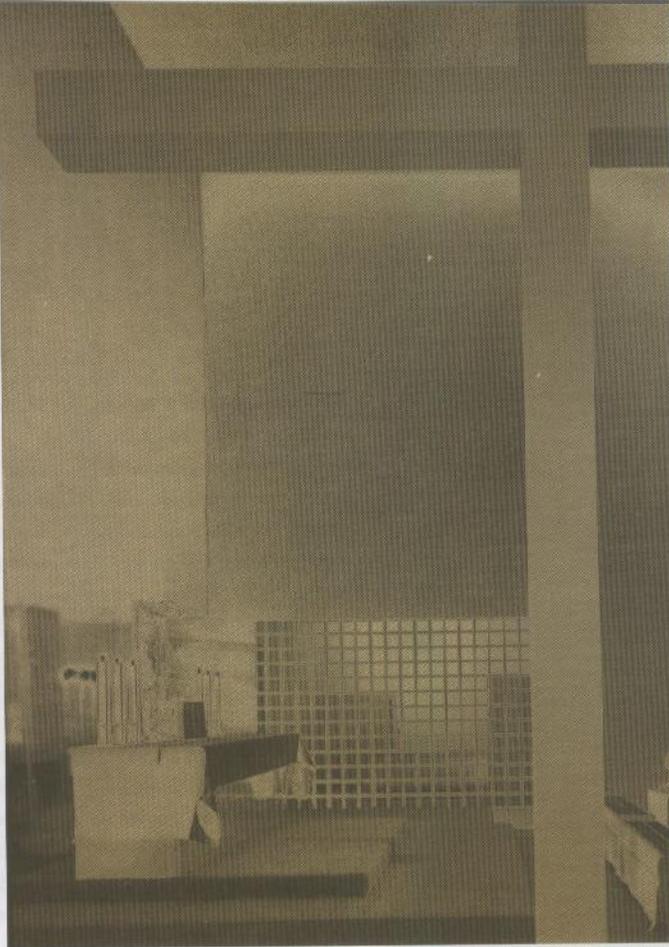
Chucho Reyes compartía con Barragán la auténtica sencillez, la serenidad, la valoración de lo pequeño y sobre todo el entrañable amor por México. Barragán, a pesar de su independencia era hombre de compartir. Sus proyectos los conversaba y discutía con sus amigos.

Para la obra de la capilla de las monjas en Tlalpan, convocó a Chucho Reyes para que opinara y llamó también a sus amigos: el crítico de arte Justino Fernández (1904-1977), al historiador Edmundo O'Gorman (1906) y al Arq. José Creixell (1908). Posteriormente, colaboraría Mathías Goeritz con su vitral.⁶³

Quizás esto está vinculado con una necesidad íntima de cotejar opiniones. Sabemos que a Barragán le costaba mucho diseñar, que se autoexigía perfeccionistamente y que su sistema era artesanal: de ensayo- error- corrección. Esta modalidad requiere justamente el compartir, el trabajo en equipo, el acumular las experiencias diversas para garantizar los mejores resultados.

Barragán parece en este período que va entre 1937 y 1942 dispuesto a recuperar la iniciativa y proyectar para sí mismo. Para ello necesita recursos económicos y plantea una densa tarea profesional que le brinda, efectivamente, esta posibilidad. Pero en esas obras, no deja de ser Barragán, y acumula sus propias experiencias en un contexto de actividad profesional mucho más duro que el que le había tocado vivir en Guadalajara.

En un lustro Barragán agotó su repertorio de la modernidad universal, se autodemostó que



él podía hacer también eso, y bien. Obtuvo los resultados que le permitirían transitar su propia trayectoria haciendo el camino al andar. Ahora cambiaría la escala de su obra, volcando sobre ella su experiencia arquitectónica y empresarial de este dinámico quinquenio de su vida.

La centralidad de la periferia

Luis Barragán entendió lúcidamente que el camino de la mimesis era no solo absurdo sino también intrascendente. Su búsqueda arquitectónica habría de articularse a una forma de producción morosa y reflexiva que nacía de su propia sensibilidad y capacidades.

Quería demostrar que el camino de la modernidad funcionalista estaba errado. Para Barragán sobran superficies acristaladas y recetas fáciles que no respondían a las verdaderas funciones y necesidades del hombre. Los textos de Barragán son elocuentes y terminantes: "La idea de la máquina para vivir no solamente es la disminución de la arquitectura, sino también la del ser humano". Indicaba que "habría que suprimir el 50% del cristal que se usa en los edificios" y recordaba que "la función en la arquitectura debe

resolver el problema material sin olvidarse de las necesidades espirituales del hombre".⁶⁴

Pero esta claridad de ideas no lo llevaba a emprender una campaña frontal contra la arquitectura moderna, que hubiera sido precursora de los interrogantes que en los años siguientes plantearía el Team X o entre los latinoamericanos el mismo Vilanova Artigas (1915-1985) con su temprana diatriba contra el Modulor corbusierano.⁶⁵

Barragán es, como lo señalara Octavio Paz, un "artista solitario y silencioso que ha vivido lejos de los bandos ideológicos y de la superstición del arte comprometido".⁶⁶

Repasa sus vivencias de la arquitectura mediterránea, la de la luz tamizada, la de los espacios introvertidos, la de los límites precisos o los horizontes acotados. Busca controlar las aguas para obtener quietud y reposo, maneja los desniveles y los murmullos, busca nuevamente crear los ámbitos intimistas que preanunciara en la primera fase de su obra.

Retoma el tema de los jardines y la relación de los espacios públicos y privados o externos-internos, en un proceso de ensayo y afirmación hacia 1945 (jardines de San Angel y Avda. Constituyentes).

De aquí en más su obra ha sido vista como "minimalista" a pesar de la escala que alcanzan sus "fraccionamientos" en el Pedregal y Las Arboledas o de las dimensiones de las torres de Ciudad Satélite.⁶⁷

El tema de los jardines es como un ajuste de escala, para el dominio del espacio externo y para la recuperación de una memoria que renueva su pasión por el murmullo del agua, el encanto y el misterio de los rincones naturales culturalmente trabajados.⁶⁸



Al llegar a México venía de un tormentoso exilio en Marruecos y España luego de haber acompañado la diáspora de la vanguardia artística alemana. Su vida en Marruecos fue dura y quizás por ello no la valoró como un aporte sustancial a su cultura. Escribió a su madre "Me siento como andando a través de un pasado remoto, en un extraño ambiente bíblico y no sé como coordinar esta nueva realidad con aquella otra de la cual estoy huyendo".⁷²

Como a Barragán, a Goeritz lo impactaría Granada y La Alhambra, aunque sería en las Cuevas de Altamira donde su espíritu artísti-

co recoge la simiente esencial de un pasado universal y se radica en Santillana del Mar en 1948, poco antes de ser convocado para venir a México.

Goeritz no era arquitecto y su tarea docente en Guadalajara se vinculaba a la enseñanza de historia y filosofía del arte, inspiradas en las que se habían impartido en el Bauhaus. A la vez experimentaba en diversos diseños. En 1953 pasó a México, donde un año más tarde lo designaron Jefe del Taller de Educación Visual en la Universidad Nacional Autónoma.

Es en esta época que Goeritz realiza su primer trabajo con Barragán con el diseño de "El animal" (la serpiente) en el Pedregal que le diera justa fama. En la interrelación entre ambos surgieron grandes coincidencias espirituales. Es así que en su gran obra inicial el espacio museable de "El Eco", Díaz Morales diría que es "absolutamente barraganesca" por el

tratamiento del muro y el color.⁷³

A la inversa, cuando Goeritz escribe su manifiesto sobre "La arquitectura emocional" es Barragán quien se reconoce interpretado y toma el concepto de su amigo alemán.⁷⁴

La contribución más notoria y polémica, entre Barragán y Goeritz, sería la de las Torres de Ciudad Satélite (1957), cuya inspiración básica se adjudicó no solo a cada uno de los socios, sino también a Chucho Reyes que colaboraba estrechamente con ellos. El carácter de arquitectura monumental o de escultura arquitectónica ha sido resaltado en numerosas oportunidades por esta obra que trascendió universalmente.⁷⁵

Creo que Goeritz tuvo, como Barragán, esa veta emotiva y mística de una proyección trascendente en su obra, de unos ideales superiores y de una fe liberadora que el primero buscaba denodadamente y que al segundo lo afirmaba en sus solitarias meditaciones.⁷⁶

Ambos compartieron la amistad y la admiración por el saber popular y la intuición de Chucho Reyes. Goeritz lo incorporó en su exposición de "hartistas" de lo "Harto", aquellos que proclamaban la "necesidad de abandonar los sueños ilusorios de la glorificación del yo" y se liberaban de los preconceptos de una intelectualidad miope y modernista.⁷⁷

Si bien la polémica sobre la autoría de las Torres, llevaría a un cierto distanciamiento entre Barragán y Goeritz, es evidente que ambos mantuvieron un recíproco respeto profesional. Goeritz decía en 1964 "muy raras veces encontré una personalidad en cuyo recinto me haya sentido tan a gusto como el suyo. Cualquier colaboración con él ha sido y es para mí más que un trabajo- un honor, un deleite y un continuo aprendizaje..."⁷⁸ la obra de Goeritz y particularmente sus "Esculturas arquitectónicas" tuvieron sin duda el sello de esta enriquecedora relación.⁷⁹

En otro plano, la amistad con el fotógrafo

Barragán se rodea de amigos que motivan su introspección, como el emigrado filósofo español José Gaos (1900-1969), discípulo de Ortega y Gasset, quien además de enseñar en la Universidad impulsaba las colecciones del Fondo de Cultura Económica.⁶⁹

Otra de las personas claves en esta etapa de su vida es justamente Mathías Goeritz (1915-1990) a quien conoció en 1949 cuando llegó a México, procedente de España, invitado por Ignacio Díaz Morales para dar clases en la recientemente creada Escuela de Arquitectura de Guadalajara.⁷⁰

Goeritz, radicado en Guadalajara, pudo apreciar desde un comienzo esa interesante relación que han tenido los mexicanos del contrapunto armónico entre lo antiguo y lo moderno.⁷¹

Armando Salas Portugal, que comenzó en 1944 cuando hizo las primeras fotos del Pedregal, nos ha permitido recoger una documentación excepcional por su calidad y riqueza, que nos permite hoy conocer buena parte de la obra de Luis Barragán que se ha perdido o malogrado.⁸⁰

Podemos captar esas búsquedas espaciales primigenias de Barragán, aun asumiendo su propia visión que los espacios van cambiando cuando la naturaleza y el hombre se apropian de ellos. También los tonos iniciales de sus colores, aunque como el mismo Barragán decía, los muros son para pintarlos cada tanto.

Quizás Salas Portugal nos ha permitido conocer la puesta en escena germinal de Barragán, esa que configuraba el punto cero de su creación. Como si fuera el último brochazo de la obra de arte antes que ella fuera entregada al uso y deleite de los demás actores y espec-

tadores. De allí la importancia testimonial de sus fotografías.

Cuando Barragán emprende sus urbanizaciones, las teorías urbanas del ensanche de México que abordaba Carlos Contreras (1892-1954) en 1935 advertían sobre los riesgos de una ciudad que tendría tres millones de habitantes medio siglo más tarde. Estas estimaciones voluntaristas de los urbanistas, no quitan de que fuera Barragán el que fuese considerado como un ingenuo cuando pensó en urbanizar el Pedregal. De todos modos Barragán no debatía sus ideas con los colegas, sino solamente con aquellos a los que él mismo convocaba.⁸¹

A despecho de la proclamada irracionalidad de su inversión, Barragán se planteó una nueva manera de hacer urbanismo definiendo unos puntos de interés y servicio público y conformando una reglamentación de control. La diferencia con el sistema tradicional es que estos puntos de servicio no constituían un equipamiento rentable eco-nómicamente para el promotor, sino un parámetro de calidades y formas de uso espacial que Barragán pensaba que sería interpretado por los futuros pobladores.

En la práctica sus elaboraciones sobre el código y formas de utilización del espacio fueron meramente indicativas y culminarían en una transformación bastardeada del espacio donde hasta el irracional crecimiento de la ciudad destruiría sus jardines de acceso. Allí Barragán había vuelto a conjugar esa idea de los espacios encantados, potenciando los valores plásticos de la lava del

Pedregal.

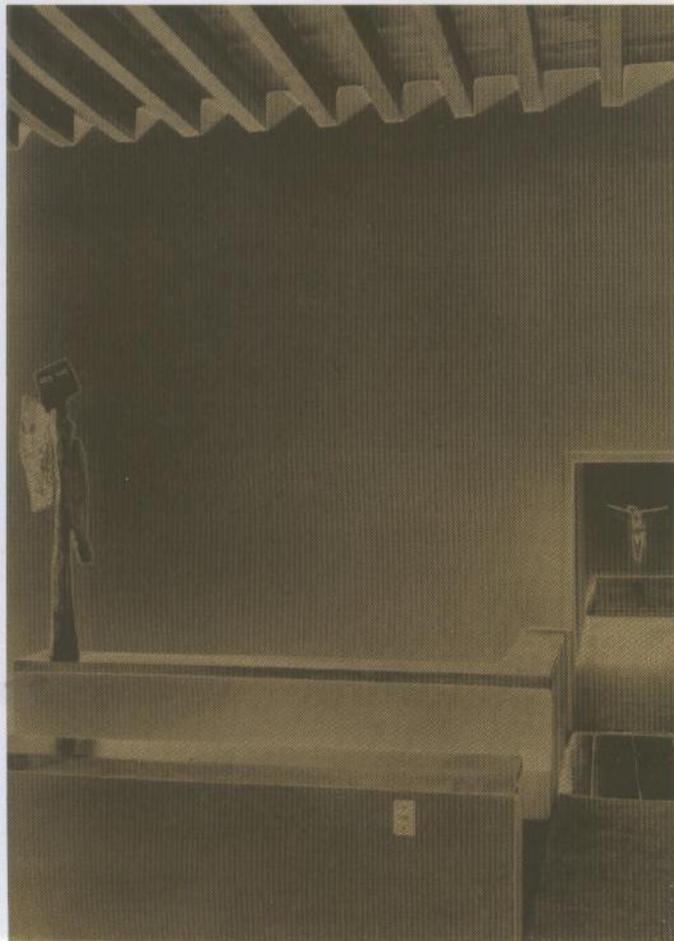
En Las Arboledas la escala fue definida por la presencia de la vegetación, los horizontes extensos y la distancia del recorrido a caballo. Sus fuentes son un homenaje a los antiguos abrevaderos, con juegos de planos de muros que recuerdan, en planta, las creaciones rotundas del Mies Van der Rohe del Pabellón de Barcelona, pero que aquí se cargan de un contraste de colores y texturas, transparencias y remates, que marcan una nueva forma de manejo del espacio, que el "colosalismo" de la propuesta de Barragán impone.

Esta temática del manejo de grandes espacios a los cuales se les crean ámbitos recoletos que configuran escalas adecuadas, para el hombre o el caballo, indican una de las vertientes más importantes del aporte de la arquitectura mexicana contemporánea.

Es obvio que ello tiene que ver con la recuperación de la memoria histórica, con el manejo de los espacios abiertos de los grandes centros ceremoniales prehispánicos, con el solapamiento cristiano-mudéjar de los grandes atrios conventuales, con la fuerza y rotundez de las masas y volúmenes que definen los límites del espacio.

Pero Barragán no utiliza grandes masas sino muros. Muros autoportantes cargados de contenidos simbólicos y transmisores de emociones diversas: de amparo, encierro, privacidad, separación y protección. Barragán se ha depurado de aquellos elementos decorativistas que configuraban otrora su preocupación por el detalle. Esto viene luego, lo primero es la definición del espacio con sorpresa, del espacio encadenado y atractivo, donde los puntos de atracción surgirán naturalmente en el recorrido.

Luis Barragán entra en la etapa de la "exaltación de los sentidos" y de una fuerte tensión que integra dialécticamente arquitectura y naturaleza en una suerte de laboratorio que como señalan Alvarez Checa y Ramos



Guerra utiliza un limitado repertorio formal para lograr alta riqueza sensorial.⁸²

La unidad entre jardín y casa será otra de las preocupaciones sustanciales del Barragán refinado de la última fase de su vida. Ahora es cuando en sus casas desde la propia en Tacubaya a su última obra de la casa Gilardi (1976) concilia sus búsquedas y emociones.

Aquí Barragán se desprende de los últimos resabios de "la cultura arquitectónica" imperante. La casa no es la fachada, sino el espacio interno. Recuerda la arquitectura de "fachadas interiores" del Palacio de Comares en La Alhambra granadina, aquellas que se reflejan y multiplican en los espejos de agua. Adopta finalmente las fachadas "pobres", pero trabajadas, que tienden a responder cabalmente a interiores simples y asegurar la correlación contextual con su entorno urbano.



Es la etapa en que sus patios y jardines tienen el cuidadoso tratamiento de espacios ascéticos "ablandados" por la presencia emergente de una mesita o una tinaja. Hay en este Barragán un proceso de depuración interna que se vislumbra en la limpieza de los muros y paramentos y en la adopción de renovados recursos que provienen del color, de la luz, de las texturas y del uso natural de los materiales.

delicados y texturados, el uso del color hacia el exterior y un pequeño espejo de agua que contrasta con los botijos y el pavimento de troncos cortados. La libertad creativa de Barragán no duda en integrar lenguajes y propuestas de diversa procedencia que hagan más feliz la vida de sus usuarios. No hay un recetario, sino solamente recursos arquitectónicos para ponderar y jerarquizar los espacios.



En la casa de López Prieto (1950) ensaya los fuertes contrastes entre los espacios desnudos y el jardín. Introduce la imaginaria colonial y las tinajas al exterior junto a sus bancos similares a los del parque de Guadalajara. También retoma los ventanales y un balconcito "racionalista", y una interesante búsqueda de continuidad espacial.

En sus obras con Max Cetto (1948) se nota la conjunción de la fuerza volumétrica del racionalismo, con el uso de ventanitas cuadradas (que recuerdan las construcciones de adobe de los indios Taos) y un tratamiento de contrastes en los pavimentos que sería una de las líneas que profundizaría luego Barragán.⁸³

Una "racionalidad" ajustada y contenida puede también vislumbrarse en la casa de Antonio Gálvez en San Ángel (1955) con planos de apertura y muros más

Las búsquedas de lo trascendente, aquello que da certezas y paz. Muros que protegen, penumbras que recogen las posibilidades de una meditación personal, ámbitos que desarrollan la creatividad y la fantasía, espacios para el silencio y la sorpresa. Todas esas palabras que como belleza, magia, intimidad y serenidad fueron según Barragán como "un faro" en sus búsquedas y "encontraron amorosa acogida en mi alma".⁸⁴

Nuestro arquitecto redondeará en las urbanizaciones de "Los Clubes" (1963) y la "Cuadra San Cristóbal" con su casa Egerstrom (1967) el periplo por su memoria. Acueductos, fuentes, muros de excepcionales coloridos, espacios generosos, bebederos de madera, caballos, guijarros, cantos rodados y chorros de agua son los elementos materiales que plasman su arquitectura. Junto a ellos los murmullos, silencios, brisas, sombras, atardeceres y la presencia siempre vigente de la naturaleza se confabulan para obtener ese mágico sentido de trascendencia y emoción que

nos ha legado.

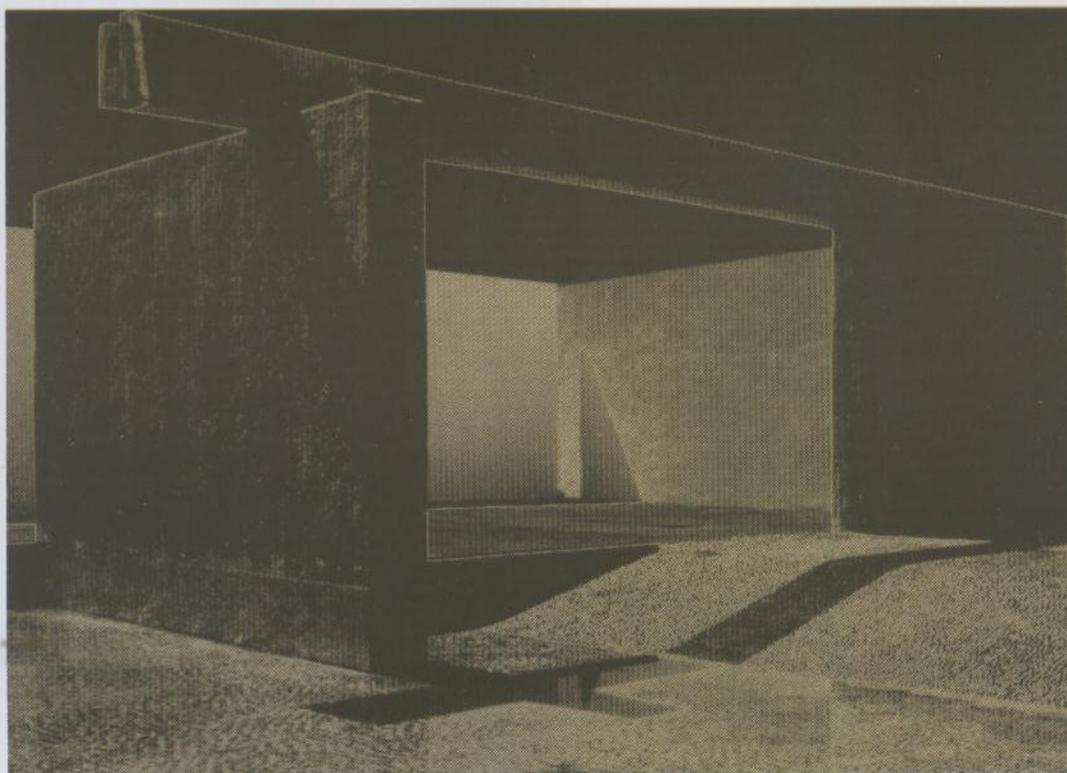
Como señalaba Octavio Paz : "para llegar a ser modernos de verdad, tenemos antes que reconciliarnos con nuestra tradición". Barragán lo consiguió, fue la suya una "modernidad apropiada", en la feliz definición de Cristián Fernández Cox.⁸⁵

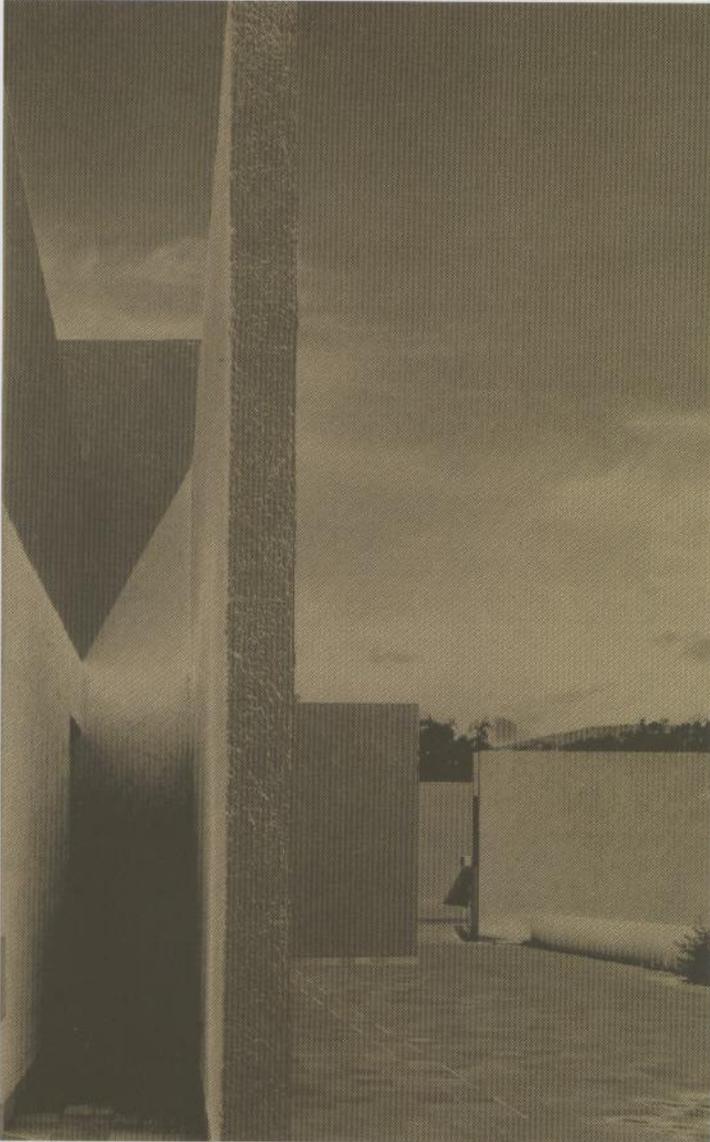
Esa modernidad que es apropiada porque es la propia, la que nos testimonia, la que es adecuada, porque responde a nuestro tiempo y circunstancia, la que es capaz de apropiarse de aquello externo que considera útil y pertinente a sus posibilidades. Por eso Barragán es "moderno pero no modernista", por eso se desprende de la alucinante competitividad de la "cultura arquitectónica" y del engañoso espejismo de las modas.

Luis Barragán no apostó al efímero éxito de la coyuntura sino a la trascendencia de una obra memorable que nos seguirá dando lecciones de arquitectura más allá de los tiempos.

Demostró a la vez que es posible hacer buena arquitectura con recursos y materiales tradicionales y que es posible integrar la propia experiencia del pasado en una arquitectura con futuro.

Barragán fue capaz de convertir su periferia geográfica y profesional en la verdadera centralidad. Una centralidad que las usinas del pensamiento "primermundista" hoy tienen que reconocer y admirar, porque Barragán, como Hassan Fathy a su manera, convirtieron en un testimonio universal una arquitectura que en su hora fue silenciada y marginada.





bibliografía

bibliografía

¹ AMBASZ Emilio.- *The architecture of Luis Barragán*. The Museum of Modern Art. Nueva York. 1976.

² ANDA Enrique Xavier de.- La Arquitectura de Luis Barragán entre 1940 y 1976: la suma total. En "*Luis Barragán*". Ed. Escala. Bogotá. 1989.

³ RAMÍREZ UGARTE Alejandro.- Los jardines de Luis Barragán. (Entrevista de noviembre de 1962). *México en el Arte* 5. México. Junio de 1984. BAYÓN Damián. Luis Barragán y el regreso a las fuentes. *Revista Plural* 48. México. Septiembre de 1975. GARCÍA OROPEZA Guillermo - GÓMEZ BARBOSA Alberto.- *Luis Barragán*. Universidad de Guadalajara. Guadalajara. 1980.

⁴ GONZALEZ GORTAZAR Fernando.- *Ignacio Díaz Morales habla de Luis Barragán*. Ed. Universidad de Guadalajara. Guadalajara. 1991.

⁵ GUTIERREZ Ramón.- *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Ed. Cátedra. Madrid. 1983.

⁶ CRAVOTTO Mauricio.- La arquitectura moderna y la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París. En "*Arquitectura*" Número 97. Montevideo. Diciembre de 1925. Creemos que las opiniones de Cravotto debieron estar en algunos aspectos muy cercanas al pensamiento de Barragán cuando critica la "suntuosidad exagerada" de la Exposición. Al recapacitar sobre las enseñanzas de la misma Cravotto afirma: "de ningún modo debe verse que los países nuevos deben imitar determinadas arquitecturas, pero sí deben conocer perfectamente el origen, proceso y realizaciones modernas de todo el mundo, para ir sin temor a lo más simple, dentro de lo autóctono". Como se ve el ideario latinoamericano tenía sólidas coincidencias de un extremo al otro del continente.

⁷ EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DECORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES.

Catalogue general officiel. Paris. Avril-octobre. 1925. L'ARCHITECTURE OFFICIELLE ET LES PAVILLONS. Rassembles par Patout. C. Moreau. Paris. 1925. DERVAUX Adolphe. *L'Architecture étrangère a l'exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*. C. Moreau. Paris. 1925.

⁸ Se pueden observar estas influencias en las ventanas de cuadrados recedidos de la casa de Efraín González Luna (1928) y los muros facetados de la casa Robles León (1927). También las letras utilizadas en el Parque de la Revolución (1934).

⁹ STEVE Michel.- *Hans-Georg Tersling. Danemark 1857- Menton 1920: Architecte de la Côte d'Azur*. Societe d'Art et d'Histoire du Mentonnais. Nice- Serre. 1990

¹⁰ ROUX-SPITZ Michel. *Exposition des arts décoratifs*, Paris 1925: batiments et jardins. A. Levy. Paris. 1928. La referencia a un jardín de Bac en la Exposición proviene de Ignacio Díaz Morales. En el catálogo oficial de "*The environment and Gardens*" reeditado en facsimilar por Garland Publishing (New York-London. 1977) no figura su nombre, ni se reproduce un trabajo suyo. Tampoco en MARRAST J. *L'Art des jardins a L'Exposition des Arts Décoratifs*. E. Moreau. Paris. 1926. En obras de conjunto como el trabajo de Jean Christophe Molinier "*Coup d'Oeil sur les jardins de L'Histoire du XV au XX Siecle*" (Ed. Association Achille Duchéne. Paris. 1989) no figuran los aportes de Ferdinand Bac. Agradecemos a la Dra. Sonia Berjman el habernos facilitado esta documentación.

¹¹ FORESTIER Jean C. N.- *Jardins, carnet de plans et dessins*. Ed. Emile Paul Freres. Paris. 1920. Este libro estaba en la Biblioteca de Martin Noel, no sabemos si Barragán lo consultó o lo poseía. Para la obra de Forestier en Argentina puede verse BERJMAN Sonia.- J.C.N. Forestier en Buenos Aires. *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana* 31-32. Buenos Aires. 1992, y para Forestier en Cuba los trabajos de Roberto SEGRE y Heriberto

DUVERGER. El libro de Forestier fue editado en inglés en 1924 (Nueva York. Ed. C. Scribner's Sons) y quizás Barragán pudo conseguir esta edición en sus viajes por Estados Unidos.

¹² Sobre Ferdinand Bac puede verse OSTERWALDER Marcus. *Dictionnaire des illustrateurs. (1800-1914)*. Hubschmid & Bouret. Paris. 1985. También en FANELLI Giovanni y GODOLI Ezio.- *Dizionario degli illustratori simbolisti e art nouveau*. Ed. Cantini. Firenze. 1990. Entre las obras que editó una de las primeras fue "Des Images". Paris. H. Simonis. 1901.

¹³ MARCAIS Georges.- *Manuel d'Art musulman. L'Architecture. Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile*. Ed. Auguste Picard. Paris. 1926. 2 volúmenes. GALLOTTI Jean.- *Le jardin et la maison arabes au Maroc*. Ed. Albert Levy. Paris. 1926. 2 volúmenes.

¹⁴ Albert LAPRADE fue Presidente del Institut de France e Inspector General de Bellas Artes. Preparó un libro sobre la "*L'Exposition de Paris*".(1937). Librairie des Arts Décoratifs. Paris. 1938. Sus "Croquis" de Portugal, España y Marruecos fueron editados en Paris (Vincent Freal et Cie) en 1958 y reeditados en Barcelona por Gustavo Gili en 1981.

¹⁵ Véanse particularmente en el Tomo I los dibujos números 29, 68, 77, 78,79, 80, 83, 91, 99, 100 y 102. Compárense con los tejares de la entrada y las hornacinas de la casa de La Paz y Colonias (1929). También la garita sobre la puerta (mirador) de la casa de la calle La Paz y Bolívar (1929). En la casa de Enrique Aguilar (1928) hay soluciones como la chimenea que recuerdan ejemplos marroquíes o del Alentejo portugués, también la ventanita sobre el portón. En fin, las transferencias pueden reconocer múltiples procedencias.

¹⁶ *A Dictionary of Russian & Soviet Artists (1420-1970)*. Ed. John Milner. Suffolk. 1993. Otra fuente potencial es el libro del propio

León Baskt "The designs for "The Sleeping Princess". Ed. Ben Brothers. London. 1923.

17 MAYER Charles S.- *Baskt (1876-1976)*. The Fine Arts Society Ltd. London. 1976. El trabajo biográfico mas completo, y que pudo conocer Barragán durante su estadia en Paris, es el de LEVINSHON André. *León Baskt*. Ed. Ernest Wasmuth. Berlin. 1923.

18 LOGUINE Tatiana. *Gontcharova & Larionov. Cinquante ans á Saint Germain-des-prés*. Ed. Klincksieck. Paris. 1971.

19 GONTCHAROVA Nathalie- LARIONOW Michel.- *L'Art décoratif théâtral moderne*. Ed. La Cible. Paris. 1919.

20 Sobre Gontcharova pueden verse los Catálogos las exposiciones realizadas en Munich en la Galería Wolfgang Ketterer (1970) y la colectiva (con Larionov, Mansurov y Sarsun) en la Galería Lorenzelli di Bérgamo (1967).

21 Cuando González Gortázar pregunta a Díaz Morales la opinión de Barragán sobre lo que había visto en la Exposición de Arts Décoratifs dice que hablaba "de la forma más peyorativa que te puedas imaginar. Decía que en todo aquello no había donde poner los ojos, porque donde quiera era una ofensa ". *Op. Cit.* nota 4.

22 GUTIÉRREZ Ramón. *Alejo Carpentier profeta de la valorización de la arquitectura americana*. Documentos de Arquitectura Nacional y Americana 24. Resistencia. 1987. La primera edición de "La consagración de la primavera" en castellano fue hecha por Siglo XXI en México. 1978.

23 Sobre la obra de Frederick Kiesler puede verse la tesis doctoral de Michael Samuel Sgan-Cohen : "Frederick Kiesler: Artist, Architect, Visionary. A Study of his work and writing". City University of New York. 1989. Referencias en WILKES Joseph A.- PACKARD Robert T. "Encyclopedia of Architecture,

Design, Engineering & Construction. John Wiley & Sons. New York. 1988.

24 KAPLAN Janet.- Nota sobre Kiesler, en PLCZECK Adolf K. *Macmillan Encyclopedia of Architects*. Collier Mac Millan Publishers. London. 1989.

25 HUXTABLE Ada Louise. Architecture on TV: Greatest Non-Building Architect on our Time, Expounds His Ideas". *New York Times*. N.Y. 27 de marzo de 1960.

26 Su última nota fue "Kiesler by Kiesler" en *Architectural Forum* 123. en 1965, el año de su muerte. Antes había publicado notas en "Architectural Record" (1939), "Interiors" (1950), "Arts News", etc.

27 ROH Franz.- *El realismo mágico. Post Expresionismo*. Ed. Revista de Occidente. Madrid. 1927. Véase también VEJAR Carlos.- Entre Luis Barragán y Juan Rulfo. El realismo mágico en la arquitectura y las letras mexicanas. En *Plural* 209. México. Febrero de 1989.

28 REVILLA Manuel Gustavo.- *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*. Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento. México. 1893. BAXTER Sylvester.- *Spanish colonial architecture in Mexico*. Ed. J.B. Millet. Boston. 1901. 10 volúmenes. Los dibujos de los planos de la edición de Baxter la realizó Bertram Grosvenor Goodhue, que sería el gran arquitecto del "neocolonial" californiano.

29 CORTÉS Antonio. La arquitectura en México: iglesias. Obra formada bajo la dirección de Genaro García. Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. México. 1914. 2 vol. Dr. ATL, *Iglesias de México. texto y dibujos del Dr. Atl. Fotografías de Khalo*. Publicaciones de la Secretaria de Hacienda. México. 1924-1927. 6 volúmenes.

30 LA BEUME Louis- PAPIN Wm. Booth. *The picturesque architecture of Mexico*. The architectural Book Publishing Company. New York.

1915. BOSSOM Alfred C. *An architecture pilgrimage in old Mexico*. Charles Scribner's Son. New York. 1924. YHAY Murphy and David. *Architectural byways in New Spain*. Architectural Book Publishing Co. New York. 1939.

31 La obra de Bertran Grosvenor Goodhue puede verse en "A book of architectural and decorative drawings". The Architectural Book Publishing Company. New York. 1914 y en Alexander Hartley BURR "Bertram Grosvenor Goodhue: architect and master of many arts." American Institute of Architects. New York. 1925.

32 LOPEZ OTERO Modesto.- *Una influencia española en la arquitectura norteamericana*. Gráficas Villaroca. Madrid. 1926. Discurso para la reeección en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

33 BYNE Arthur- STAPLEY Mildred.- *Provincial houses in Spain*. H. Helburn. New York 1925. Rejeria of the Spanish renaissance. The Vinne Press. New York. 1914. *Spanish interiors and furniture*. Architectural Books Publishing Company. New York. 1921-1922. *Spanish ironwork*. The Hispanic Society of America. New York. 1915. *Spanish gardens and patios*. J.B. Lippincott Co. Philadelphia & London. 1924. Es también muy probable que Luis Barragán tuviera algunos de estos libros que también estaban en la biblioteca de Martín Noel. Sobre la biblioteca de Barragán puede verse el artículo de ALFARO Alfonso. Voces de tinta dormida. Itinerarios espirituales de Luis Barragán. En "Artes de México". N.º23. Segunda Época. México. 1994.

34 Susana Torre organizó en 1989 un Seminario y una Exposición en la Columbia University de Nueva York sobre la presencia hispánica en las Américas. La Exposición documentaba excelentemente este "renacer" hispanista en California, Florida, Texas, Arizona y Nuevo México. Lo "colonial mexicano" iba involucrado dentro del movimiento.

35 Los textos y documentación de Rexford Newcomb son esenciales para la difusión del "mission style". Véase NEWCOMB Rexford.

The franciscan mission architecture of Alta California. The Architectural Book Publishing Company. New York. 1916. También *The old mission churches and historic houses of California*, their history, architecture, art and lore. J.B. Lippincott Company. Philadelphia-London. 1925.

36 VAN PELT Garrett Jr. *Old architecture of southern Mexico*. J.H. Jansen Publisher. Cleveland. 1924. George Richard GARRISON y George RUSTAY. - *Mexican Houses: a book of photographs & measured drawings*. The Architectural Book Publishing Company. New York. 1930. SANFORD Trent E. *The Story of Architecture in Mexico*. W.W.Norton Co. Inc. New York. 1947.

37 Para el desarrollo del tema y mecanismos de transmisión, es fundamental el trabajo de Hilton ROY *"Spanish homes of California; a collection of photographs representing Spanish influence in home building as interpreted by the best architects of Southern California, along with sketches and plans for encouragement of this style, a house plan service and special architectural designing by mail"*. The Roy Hilton Co. Long Beach. 1926. Puede consultarse para un análisis más completo KIRKER Harold. *"California's Architectural frontier: style and tradition in the nineteenth century"*. Huntington Library. San Marino. 1960. (Hay ediciones posteriores).

38 AMABILIS Manuel J. *El pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*. Talleres Gráficos de la Nación. México. 1929. Véase también Louise NOELLE, *Arquitectura prehispánica en Sevilla: El Pabellón de México para la Exposición Iberoamericana de 1929*. En *"V Centenario. Arte e Historia"*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México. 1993.

39 MARISCAL Federico E. *La patria y la arquitectura nacional. Resúmenes de las conferencias dadas en la casa de la Universidad Popular mexicana el 21 de octubre de 1913 al*

29 de julio de 1914. Impresora del Puente Quebrado. México. 1970. La primera edición es de la Imprenta Stephan y Torres. México. 1915. Jesús T. ACEVEDO, *Disertaciones de un Arquitecto*. Prólogo de Federico Mariscal. Ed. México Moderno. México. 1920.

40 WHITTLESEY Austin. *The minor ecclesiastical, domestic, and garden architecture of southern Spain*. The architectural Book Publishing Company. New York. 1917. Este libro fue utilizado para el diseño del Banco de Boston en Buenos Aires. Véase Ramón GUTIÉRREZ y Jorge TARTARINI. *La casa central de Banco de Boston en Buenos Aires*. Buenos Aires. 1996.

41 GUTIÉRREZ Ramón. Presencia y continuidad de España en la arquitectura rioplatense. Revista *"Hogar y Arquitectura"* N° 97. Madrid. 1971.

42 GUTIÉRREZ Ramón. La búsqueda de lo nacional en la arquitectura. *Revista Nacional de Cultura* 4. Buenos Aires. 1979.

43 MANRIQUE Jorge Alberto. Luis Barragán ¿Arquitectura nacionalista? *La Semana de las Bellas Artes* 137. INBA. México. 1980.

44 Carpeta de Arquitectura Mexicana. Revista *"Nuestra Arquitectura"*. Buenos Aires. Marzo de 1932. El año anterior se habían publicado obras de Barragán en Estados Unidos en *"Architectural Record"* (septiembre de 1931) y en *House and Garden* (Octubre de 1931).

45 GUTIÉRREZ Ramón. "Las revistas de Arquitectura en América Latina". En *"Bibliografía de Revistas de Iberoamérica y España"*. Instituto Español de Arquitectura. Universidad de Alcalá de Henares. 1993.

46 NOEL Martin.- *España vista otra vez*. Ed. España. Madrid. 1929. Ramón GUTIÉRREZ. "La creación del Laboratorio de Arte Hispanoamericano en Sevilla (1930)". Revista *Atrio* 4. Sevilla. 1992.

47 VELARDE Héctor.- *De París a Buenos Aires, memorias de un pez volador*. J. Carbone. Lima. 1932. Emilio HARTH TERRE, *Estética urbana. Notas sobre su necesaria aplicación en Lima*. E. Rosay. Lima. 1926. Emilio HARTH TERRE, "Por una arquitectura contemporánea que sea nuestra". VI Congreso Panamericano de Arquitectura. Lima. 1947.

48 LE CORBUSIER. *Precisions sur un état present de l'architecture et de l'urbanisme*, G. Cres. Paris. 1930.

49 ARANA Mariano y Lorenzo GARABELLI. *Arquitectura renovadora en Montevideo. 1915-1940*. Fundación de Cultura Universitaria. Montevideo. 1991. Véase también Ramón GUTIÉRREZ, "Cravotto y la cultura arquitectónica y urbanística en la Latinoamérica de su tiempo" en *Mauricio Cravotto (1893-1962)* Ed. Arqa. Montevideo. 1995

50 VASCONCELOS José. *La raza cósmica; misión de la raza iberoamericana, notas de viaje a la América del Sur*. Agencia Mundial de la Librería. París. 1926. *Aspects of Mexican civilization*. Lectures of The Harris Foundation, 1926. The University of Chicago Press. 1930. *Indología: una interpretación de la cultura iberoamericana*. Agencia Mundial de la Librería. París. 1926.

51 Sobre Juan O'GORMAN puede consultarse Antonio LUNA ARROYO "Juan O'Gorman: autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra". *Cuadernos Populares de Pintura mexicana moderna*. México 1973 y también Ida RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, "Juan O'Gorman, arquitecto y pintor". UNAM. México. 1982.

52 BORN Esther.- *The new architecture in Mexico. The Architectural Record*. W. Morrow & Co. New York. 1937.

53 KATZMAN Israel.- *La arquitectura contemporánea mexicana*. Ed. SEP. México. 1963.

- 54 GÓMEZ MAYORGA Mauricio. La arquitectura contemporánea en México. Artes de México 36. México. 1961. José VILLAGRÁN GARCÍA, "Panorama de 62 años de arquitectura mexicana contemporánea. (1900-1962)", *Cuadernos de Arquitectura*, 10, INBA. México, 1963.
- 55 Todavía en 1976 un crítico de la categoría de Nikolaus Pevsner omite mencionar a Barragán en la extensa nota sobre "Mexican architecture" en *A dictionary of Architecture*. The Overlook Press. New York. (Primera edición 1966).
- 56 MUSEO RUFINO TAMAYO. Luis Barragán. *Ensayos y apuntes para un bosquejo crítico*. México. 1985.
- 57 GONZÁLEZ LOBO Carlos. "Aproximaciones a un análisis de la obra de Luis Barragán en su periodo funcionalista", en *Luis Barragán. Clásico del silencio*. Colección SomoSur. Ed. Escala. Bogotá. 1989. Véase también Raúl FERRERA, "Conversaciones con Luis Barragán sobre Le Corbusier". En *Revista de Revistas* N° 4059. México 13 de noviembre de 1987.
- 58 CETTO Max. *Modern architecture in Mexico. Arquitectura moderna en Mexico*. Praeger. New York. 1961.
- 59 GUTIÉRREZ Ramón y Federico ORTIZ. "Arquitectura en la Argentina. 1930-1970". *Revista Hogar y Arquitectura* 103, Madrid, 1973.
- 60 EXPOSICIÓN HOMENAJE A JESÚS REYES FERREIRA. INBA. México. 1979.
- 61 FLORES SÁNCHEZ Horacio. Prólogo a "El mundo de Jesús Reyes Ferreira" Exposición. México. 1962.
- 62 MUSEO RUFINO TAMAYO. Homenaje a Chucho Reyes. México. 1984.
- 63 FERRERA Raúl y Armando SALAS PORTUGAL. *Luis Barragán. Capilla en Tlalpan*. Ed. Sirio. México-Tokyo. 1980.
- 64 Escrito de Luis Barragán en *Arquitectos de México*, 21, Enero-Marzo 196, Cfr. MUSEO RUFINO TAMAYO. *Op. Cit.* nota 56.
- 65 VILANOVA ARTIGAS Joao Batista. "Le Corbusier y el imperialismo". *Revista Fundamentos*, N° 17, San Pablo. Enero de 1951.
- 66 PAZ Octavio.- Hablando de Luis Barragán, en José ALVAREZ CHECA y Manuel RAMOS GUERRA. *Luis Barragán Morfín (1902-1988). Obra construida*. Dirección General de arquitectura y Vivienda. Junta de Andalucía. Sevilla 1989.
- 67 C. Ray Smith lo identifica como líder espiritual de una presunta generación de "Mexicanos Minimalistas". Véase su nota en Ann Lee MORGAN y Colin NAYLOR. *Contemporary Architects*. St. James Press. Chicago. 1987.
- 68 KIRBY Rosina Greene. *Mexican landscape architecture. From the street and from within*. The University of Arizona Press. Tucson. 1972. También María de los Angeles DE LAS VILAS. "De sus formas", en *Ciudad de México. Sus Fuentes*, Artes de México, 136, México, 1970.
- 69 *Enciclopedia Filosófica*. Instituto per la Collaborazione Culturale, Venezia. 1957. Gaos publicó una importante introducción a *El ser y el tiempo* de Martin Heidegger. Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1951 y *En torno a la filosofía mexicana* Porrúa y Obregón. México, 1952.
- 70 GONZÁLEZ GORTÁZAR Fernando. *Mathias Goeritz en Guadalajara*. Ed. Universidad de Guadalajara. Guadalajara, 1991.
- 71 BEACHAM Hans. *The architecture of Mexico; yesterday and today*. Introducción de Mathias Goeritz. Architectural Book Publishing Co. New York, 1969.
- 72 MORAIS Frederico. *Mathias Goeritz*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1982.
- 73 Von ELKE WERRY Herausgegeben. *Mathias Goeritz. Ein deutscher Künstler in Mexiko*. Jonar Verlag. Marburg, 1987. La cita de Ignacio Díaz Morales puede verse en la entrevista de Fernando González Gortázar en libro op. cit., nota 4.
- 74 GOERITZ Mathias. *Arquitectura emocional*. Instituto Nacional de Bellas Artes: Museo de Arte Moderno. México, 1984.
- 75 ACHA Juan. "Los espacios transitables de Luis Barragán", *La Semana de las Bellas Artes*, 137, INBA, México, 1980.
- 76 MONTEFORTE TOLEDO Mario. *Conversaciones con Mathias Goeritz*. Ed. Siglo XXI. México, 1993.
- 77 Véase el texto "Jesús Reyes Ferreira" en Graciela KARTOFEL. *Mathias Goeritz. Un artista plural. Ideas y dibujos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, 1992.
- 78 GOERITZ Mathias. *Luis Barragán (1964)*. Cfr. MUSEO RUFINO TAMAYO, op. cit., Nota 56.
- 79 GOERITZ Mathias. *Architectural Sculpture*. Israel Museum. Jerusalem. 1980.
- 80 SALAS PORTUGAL Armando. *Fotografías de la arquitectura de Luis Barragán*. Textos de Ernest Brooks, Armando Salas Portugal, Ricardo Legorreta e Ignacio Díaz Morales. Ed. Gustavo Gilli. Barcelona, 1992.
- 81 Barragán se aislaba de una discusión arquitectónica, esto quizás fue lo que creó esa imagen de individualismo. Decía que nunca discutía con arquitectos "porque inmediatamente se levanta la barrera de cómo medir lo

novedoso". Para Barragán la originalidad era una consecuencia, no un fin. Véase la entrevista del 9 de noviembre de 1979 en "Testimonios vivos. 20 arquitectos", *Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico*, 15-16. INBA. México, 1981. Los trabajos de Contreras fueron reseñados por Esther Born (véase nota 52) y recientemente Antonio Toca Fernández ha indicado el carácter utópico de estas "profeías" en "De la utopía a la cacotopía", en *Arquitectura contemporánea en México*, UAM-Gernika. México, 1989.

82 ÁLVAREZ CHECA José y Manuel RAMOS GUERRA . *Luis Barragán Morfín*, *op. cit.*, Nota. 66.

83 Una colección importante de la documentación personal de Max Cetto, tanto en su tarea en Alemania antes de venir a México, cuanto a alguna de sus gestiones posteriores se encuentra en el Archivo del Getty Center for the History of Art and the Humanities, en Los Angeles (California).

84 Discurso de Luis Barragán en oportunidad de recibir el Premio Pritzker (Nueva York. Junio de 1980).

85 FERNÁNDEZ COX Cristián. *Arquitectura y modernidad apropiada: tres aproximaciones y un intento*. Taller América. Santiago de Chile, 1990.

